



**Tipo de documento: Tesis de Grado de Ciencias de la Comunicación**

**Título del documento: Los quiebres entre el documental y la ficción en el nuevo cine argentino**

**Autores (en el caso de tesis y directores):**

**Lucila Sigal**

**Gustavo Aprea, tutor**

**Datos de edición (fecha, editorial, lugar,**

**fecha de defensa para el caso de tesis): 2005**

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.  
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.  
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: [https://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_AR](https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR)



# **Los quiebres entre el documental y la ficción en el nuevo cine argentino**

Alumna: Lucila Sigal

Director: Gustavo Aprea

lucilasigal@yahoo.com.ar

2004

# Indice

■ Introducción	<b>3</b>
■ Objetivo de investigación	<b>6</b>
■ Estado del arte	<b>7</b>
¿A qué llamamos nuevo cine argentino?	
■ Marco teórico	<b>13</b>
Hacia las marcas de enunciación	
Similitudes y diferencias entre el cine de ficción y el documental	<b>20</b>
La influencia de la TV	<b>24</b>
■ Metodología	<b>27</b>
■ Corpus	<b>30</b>
■ Análisis	<b>31</b>
Temáticas ancladas en lo social	<b>33</b>
Tipos de enunciación	<b>42</b>
Cruces entre la ficción y el documental	<b>51</b>
Una cuestión de género	<b>64</b>
La importancia del metadiscurso	<b>65</b>
■ Conclusiones	<b>68</b>
■ Bibliografía	<b>74</b>
■ Anexo	<b>76</b>
Análisis individual y sinópsis	
Ficha técnica de las películas	<b>113</b>

*El cine no es la representación de la realidad sino la realidad de la representación.*

Jean Luc Godard

## Introducción

En este trabajo vamos a analizar algunas de las películas de ficción y documentales consideradas más representativas del llamado nuevo cine argentino, un movimiento que surgió en el país en la década de los noventa y que llega hasta nuestros días.

En estos films analizaremos los borramientos de los límites entre el cine documental y de ficción, desde el punto de vista de la enunciación fílmica, la semiótica y el análisis discursivo.

Existen registros previos de este quiebre entre el cine de ficción y el documental. Sin embargo, parece emerger una nueva manera de realizarlo entre los integrantes de esta generación de cineastas.

Elegimos para el trabajo un corpus compuesto por tres películas de ficción y tres documentales de los directores más destacados del nuevo cine argentino. Estos films resultarán apropiados para el análisis puesto que en todos aparecen estos “cruces” entre la ficción y el documental.

Las películas de ficción seleccionadas para integrar el corpus principal son: “La ciénaga”, de Lucrecia Martel; “Bolivia”, de Adrián Caetano; y “El bonaerense”, de Pablo Trapero. En tanto, los films documentales son: “Los rubios”, de Albertina Carri; “La TV y yo”, de Andrés Di Tella; y “Yo no sé qué me han hecho tus ojos”, de Sergio Wolf y Lorena Muñoz.

Consideramos que el interés teórico del análisis de estas películas tiene que ver con la búsqueda de un nuevo verosímil, con un cambio del lugar del enunciador, con un interés por rescatar la cultura popular y la identidad argentinas, en crisis durante en los años noventa por las políticas neoliberales y la globalización, y con claros deseos de cortar con la tradición cinematográfica previa.

Además, nos parece que este trabajo puede hacer un aporte sobre un tema que no está trabajado en profundidad sino apenas mencionado en artículos periodísticos y críticas cinematográficas.

Antes de comenzar con el análisis de las películas del corpus, vamos a hacer algunas consideraciones generales sobre cine.

Desde la primera exhibición que puede considerarse cinematográfica, el cine posibilitó la reformulación de la construcción de sentido dentro de una sociedad. También contribuyó a la creación de un nuevo espacio discursivo entre sociedades e individuos, la constitución de un imaginario colectivo propiciando sus modelos artísticos, expresivos, temáticos y el delineamiento de estereotipos de conducta, acción y conocimiento.

El cine instituyó códigos de significación y ayudó a la cohesión de las culturas nacionales mediante la identificación o el rechazo de los relatos que presentaba.

También generó un espacio privilegiado en la constitución de la identidad social e interrelación entre los distintos miembros de una sociedad y entre sociedades distintas. Al mismo tiempo, colaboró en la homogeneización de mensajes y contenidos a través de la imposición hegemónica de ciertas expresiones culturales más amplias.

Al hablar de normas culturales, hablamos de ideologías puestas en juego en esa representación, no concebidas como posturas políticas sino como un conjunto de explicaciones, creencias y valores aceptados en una formación social. Hay que tener en cuenta que, si bien un conjunto social participa de la misma ideología, la reinterpreta en función de sus tradiciones, hábitos y de las prácticas que le son propias (Sorlin, 1985).

Desde sus inicios, la función comunicacional del cine resultaba importante. Los hermanos Lumière comprendieron esto con sus proto documentales sobre los reportajes de viaje y noticias, con los que buscaban ejercer una función social, lejos de la ficción.

Una de las primeras funciones del cine fue representar las distintas realidades sociales y culturales a las que, hasta el momento, sólo tenían acceso quienes podían viajar.

Durante los primeros cien años de su existencia, los documentales se han vinculado con las prácticas sociales como la información, el arte o la política y fueron la forma predominante de hacer cine. Pero con el paso del tiempo la mayor producción cinematográfica pasó a ser de ficción, no documental.

Conviene aclarar que consideramos que los valores de una determinada sociedad pueden rastrearse tanto en los documentales como en las películas de ficción. En el

caso del cine de ficción, mediante los personajes pueden representarse relaciones de clase, situaciones de dominio, discriminación o cualquier tipo de acontecimiento social o político.

“El cine impone la irrefutable evidencia de la imagen, el metalenguaje del gesto o la mueca intencionada al servicio de la imposición de un repertorio de verdades-evidencias. Va a crear esas ‘normas’ culturales (...) con una dimensionalidad universal que el lenguaje de la imagen lo es” (Vázquez Montalbán, 1997).

## Objetivo de investigación

La pregunta central que recorrerá el análisis de este trabajo es cómo y por qué se producen los cruces entre el cine documental y la ficción en el nuevo cine argentino y si, a partir de éstos, se construye un nuevo verosímil.

Para ello, enmarcaremos el trabajo en ciertos encuadres analíticos, como los de la semiótica y el análisis discursivo, y abordaremos algunas problemáticas, como las de la enunciación fílmica, los géneros y estilos cinematográficos y la construcción de un verosímil.

También analizaremos objetivos parciales vinculados con el modo en que se construye el realismo y los tipos de enunciación con que trabajan los directores del nuevo cine argentino.

Otro objetivo parcial de trabajo será analizar cómo se realizan los cruces en el documental, cómo se dan en la ficción y cómo se articulan entre sí.

## Estado del arte

### ¿A qué llamamos nuevo cine argentino?

En este punto, conviene aclarar que no hemos encontrado ningún trabajo que aborde específicamente el tema de los borramientos de los límites entre la ficción y el documental en el nuevo cine argentino, salvo por menciones en artículos periodísticos y en un libro editado por la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (Fipresci), titulado “Nuevo Cine Argentino, temas, autores y estilos de una renovación”.

Por esto, aprovecharemos este espacio para definir qué es el llamado nuevo cine argentino, puesto que trabajaremos sobre películas de este grupo de directores, que tienen características propias.

Sobre esta nueva generación de cineastas se habló mucho, existen algunas tesinas de la Carrera de Ciencias de la Comunicación, de la Universidad de Buenos Aires —aunque con otros enfoques—, y se publicaron algunos libros, además de centenares de notas periodísticas en Argentina y en el extranjero.

El nuevo cine argentino, como se conoce al movimiento impulsado por un grupo de directores jóvenes desde la mitad de la década de los noventa hasta la actualidad, parece hacer hincapié en el cruzamiento de elementos propios del documental en las películas de ficción y viceversa.

Desde los inicios de la década del noventa, comenzó a gestarse un movimiento en el que varias generaciones de cineastas empezaron a reunirse en escuelas de cine, salas de exhibición no comercial y publicaciones vinculadas con la crítica cinematográfica.

Un grupo de cineastas jóvenes comenzaba a proponer películas que rompían con el pasado cinematográfico reciente en Argentina y presentaba films austeros desde la puesta en escena, nuevos actores y un realismo estético que dejaba en evidencia situaciones sociales de un país devastado por los avatares sociales y económicos de una década que dejó índices récord de pobreza y desempleo.

Es difícil fijar el año del inicio de algo que continúa en el presente, pero muchos especialistas sitúan el surgimiento de este movimiento en 1995, con la aparición de una heterogénea compilación de cortometrajes denominada “Historias breves”, donde participaron muchos nuevos realizadores, hasta entonces desconocidos pero que unos años después sorprenderían al gran público con sus largometrajes.

Entre los jóvenes que participaron estaban Adrián Caetano, Bruno Stagnaro, Lucrecia Martel, Andrés Tamborino y Ulises Rosell.

Sin embargo, el despegue definitivo se dio cuando unos años más tarde se proyectó en el Festival de Cine de Mar del Plata la película “Pizza, birra, faso”, de Caetano y Stagnaro, que fue recibida por la crítica como una película “dinámica, feroz, ausente de retórica, con un realismo despojado” (Carnevale, 2004).

“Pizza, birra, faso” presentaba nuevos actores, modos de habla coloquiales, historias creíbles que parecían el reflejo de una realidad social angustiante, con apelaciones a géneros no tradicionales, que marcaron un corte estético con respecto a las producciones de las generaciones anteriores.

El Festival Internacional de Cine de Mar del Plata —que había vuelto a abrir sus puertas en 1996, tras 26 años de ausencia— también sirvió de plataforma de lanzamiento de muchos films de la nueva generación de directores, como el trabajo colectivo “Mala época”.

Lo mismo sucedió con el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires, que desde su nacimiento en 1993 logró instalarse en el exigente circuito cultural de la capital argentina, y presentó películas como “Mundo grúa” de Pablo Trapero, “Silvia Prieto” de Martín Rejtman y “Esperando al Mesías” de Daniel Burman, entre otras.

Estos cineastas comenzaron a crear un nuevo verosímil a partir de la apropiación de historias reales de una Argentina en crisis, en el que ponían el acento en el presente de los personajes.

Para el crítico de cine Sergio Wolf, en muchos casos, los realizadores filmaron historias con las que se identificaban por ser representativas de su generación o por tener alguna vinculación personal. Es decir que buscaron narrar ficciones en las que pudieran involucrarse. Por eso, “personajes, lugares y modos de hablar conforman una unidad que parece borrar los límites entre la ficción y el documental, llegando a extremos de indiscernibilidad, como en ‘La libertad’<sup>1</sup>” (Wolf, 2002).

Wolf habla tanto desde el lugar del analista/crítico de cine como desde la posición del realizador, puesto que junto a Lorena Muñoz dirigió el documental “Yo no sé qué me han hecho tus ojos” sobre la vida de la cantante de tangos Ada Falcón, que forma parte de este trabajo.

<sup>1</sup> “La libertad”, película dirigida por Lisandro Alonso, fue preestrenada durante el Festival Internacional de Cine de Buenos Aires, en abril de 2001.

Para retratar las situaciones que conocen, muchos eligieron un nuevo realismo estético, expresado en los temas que abordaron, en la filmación en exteriores y en el descartonamiento en el uso de los recursos expresivos.

Muchos de estos elementos permiten establecer un paralelismo con algunos aspectos del neorrealismo italiano.

Nichols recuerda que el realismo documental comienza con los inicios del cine, cuando buscaban que el documental tuviera una función social, lejos del espectáculo, y cómo con el surgimiento del movimiento neorrealista en la Italia de la posguerra, el realismo documental tuvo un aliado en el terreno de la ficción.

“El neorrealismo, como movimiento de cine de ficción, aceptó el reto del documental de organizar su estética en torno a la representación de la vida cotidiana no sólo en lo tocante a temas y tipos de personajes sino también en la propia organización de la imagen, la escena y la historia. Sus éxitos y limitaciones ayudan a aclarar la diferencia entre ficción y documental” (Nichols, 1997).

Con el movimiento neorrealista “los acontecimientos tenían lugar en exteriores, fuera de los límites de unos estudios; la áspera iluminación de contraste provenía de lo que estuviera disponible en la escena (...) las tramas dejaban muchas cosas sin explicar o lo hacían de forma tácita; los sucesos adquirían cualidad lacónica” (Nichols, 1997: 220).

En la Argentina el auge de esta nueva mirada estuvo vinculado con la apertura de nuevas escuelas de cine, de las que luego saldrían varios referentes del movimiento y una cantidad de personas capacitadas para manejar herramientas cinematográficas de manera profesional.

La irrupción del video y la tecnología digital favorecieron la producción audiovisual en el país, puesto que redujeron los costos de rodaje y postproducción con relación a los soportes filmicos. Además, es un formato al que el espectador de documentales está acostumbrado. La introducción de la reproductora de video también brindó la posibilidad de ver cuadro por cuadro películas que antes sólo eran accesibles en una función de un cine-club.

Poco a poco las nuevas películas convocaron a amplios sectores del público, que en décadas anteriores se rehusaban a asistir a los cines para ver filmes argentinos, llegando a batir récords de espectadores.

A comienzos de los años noventa el cine argentino estaba en crisis, sin financiamiento público ni privado. En 1991, 1.157.100 de espectadores fueron a ver las dieciséis películas nacionales estrenadas, que en total alcanzaron una cuota del mercado del 7 por ciento. Por el contrario, en 2000, los 42 estrenos nacionales consiguieron el 19,1 por ciento de la cuota de mercado local con casi 6.500.000 de espectadores (Batlle, 2002).

“Nueve reinas”, la película del director Fabián Bielinsky, protagonizada por Ricardo Darín y Gastón Pauls, por ejemplo, superó con comodidad el millón de espectadores y tuvo una gran aceptación a nivel mundial.

En los últimos años, muchos nuevos realizadores ganaron premios en distintas secciones de los más prestigiosos festivales internacionales: “Mundo grúa”, de Trapero (Venecia y Rotterdam); “Bolivia”, de Caetano (Cannes); “La ciénaga”, de Lucrecia Martel (Sundance y Berlín); “El abrazo partido”, de Daniel Burman (Berlín), entre otras.

El cine argentino cosechó en 2003 un total de 115 premios internacionales, un verdadero récord que continuó con el buen trabajo realizado en 2002, cuando la industria cinematográfica local se alzó con 76 galardones, según datos del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

A pesar de estos premios y el reconocimiento obtenido por parte de las principales publicaciones especializadas del mundo, el nuevo cine argentino debe enfrentar diariamente serias dificultades para conseguir financiamiento local, así como créditos o subsidios del INCAA.

De esta manera, muchos directores deben recurrir a fundaciones, festivales o productoras extranjeras (especialmente francesas, holandesas y españolas) o a fondos especiales que los organizadores de las muestras de Mar del Plata y Buenos Aires gestionaron para que sus películas pudieran ser estrenadas en esos ámbitos (Batlle, 2002).

Esta situación se da principalmente en los largometrajes de ficción porque el panorama es aún más complicado para los realizadores de cortos o documentales, que en muchos casos terminan restringidos a una exhibición en pequeñas salas de Buenos Aires.

La producción documental en Argentina siempre estuvo limitada por una política cultural que privilegió la entrega de subsidios y préstamos al cine de ficción y por un sistema de distribución y exhibición sin circuitos estables para su difusión.

En Buenos Aires sólo se exhiben regularmente documentales en la sala 2 del cine Cosmos, que integra un circuito alternativo conformado por la Sala Leopoldo Lugones del Teatro General San Martín, el Centro Cultural Ricardo Rojas, el Complejo Tita Merello, el cine Gaumont y otros cine-clubes independientes.

A pesar de todo, durante la segunda mitad de la década del noventa, aparecieron notables documentales que buscaron contribuir al proceso de construcción de la memoria colectiva, planteándose como herramienta de análisis de la realidad.

Durante los años noventa las productoras que más títulos lanzaron al mercado fueron “Cine-Ojo”, fundada a mediados de la década anterior por Carmen Guarini y Marcelo Céspedes, y “Grupo de Boedo Films”, creada en 1992, cuyos films documentaron desde los primeros cortes de ruta hasta conflictos sociales como el caso de la fábrica textil Brukman, recuperada por sus trabajadores.

“Cine-Ojo” dio gran impulso al cine documental con la realización de films como “Jaime de Nevares, el último viaje” (1995) y “Tinta roja” (1998), ambos de Guarini y Céspedes, además de “Botín de guerra” (2000), de David Blaustein; y “Montoneros, una historia” (1994), de Andrés Di Tella.

Las películas más recientes apoyadas por esta productora fueron “La televisión y yo” (2002), de Andrés Di Tella, que da cuenta de los primeros cincuenta años de la televisión en el país, y “Yo no sé qué me han hecho tus ojos” (2003), mencionada más arriba.

Por su parte, el Grupo de Boedo Films propuso documentales que parecen dar voz a los excluidos de la sociedad con el objetivo de acercar estas realidades al común de la gente, a través de films como “Rompiendo muros” (2001), de Andrea Perdomo; “Matanza” (2002), de Diego Batlle, Rubén Delgado, Sebastián Menéndez y Emiliano Pannels; o “Agua de fuego” (2001), dirigida por Candela Galantini, Sandra Godoy y Claudio Remedy.

Los documentales del nuevo cine argentino también retoman el tema de los desaparecidos durante la última dictadura militar (1976-1983), pero lo hacen desde su propia historia, como en el caso de “Los rubios” (2003), en el que la hija de una pareja de desaparecidos rastrea la historia de sus padres.

Además, aparece un interés por rescatar la cultura popular y la identidad argentina, que parecían olvidadas durante los años noventa.

Algunos ejemplos de esto son “Saluzzi, ensayo para bandoneón y tres hermanos” (2001), de Daniel Rosenfeld, sobre el músico Dino Saluzzi; y “Rerum Novarum” (2001), dirigida por Diego Batlle, Fernando Molnar y Sebastián Schindel, que cuenta la historia de una banda de música de la aldonera Flandria, fundada hace 64 años en una fábrica modelo, que hoy está abandonada.

Los nuevos documentalistas buscan darle un sentido a la historia política, económica y social, mediante una renovación de temas y formas de mirar al mundo. Para ello, muchos revisan el pasado en busca de señales para entender un futuro complejo.

## Marco teórico

### Hacia las marcas de enunciación

La definición de semiosis social de Eliseo Verón nos ayudará a entender que la posibilidad de todo análisis del sentido descansa sobre la hipótesis según la cual el sistema productivo deja huellas en los productos (Verón, 1987).

El estudio de la semiosis social es el estudio de los fenómenos sociales en tanto procesos de producción de sentido. Toda producción de sentido está insertada en lo social, pero sólo en el nivel de la discursividad el sentido manifiesta sus determinaciones sociales y los fenómenos sociales develan su dimensión significativa (Steimberg, 1993).

Según este enfoque, las películas a analizar serían una manifestación material, el punto de partida necesario para desentrañar la producción de sentido. Lo que llamamos un discurso o conjunto discursivo, no es otra cosa que una configuración espacio-temporal de sentido (Steimberg, 1993).

Un concepto que nos ayudará a develar la producción de sentido en los films será una distinción vinculada al género discursivo. Consideramos que el documental no es un género, no es una estructura deliberada que se apoya en un modelo anterior.

La repetición, que es consustancial al film de género, no concierne al film documental que tenga algún valor. Tanto o más diferencia hay entre un film documental y un film de ficción, hay entre dos documentales, uno de los cuales cuenta hechos que han pasado y el otro hechos que están sucediendo. Existen tantas diferencias entre los materiales que deben trabajarse en uno y otro caso que las estrategias, las técnicas y los métodos de trabajo son radicalmente distintos (Beceyro, 2004).

Pero ni siquiera estas dos categorías (films que cuentan hechos del pasado y otros que cuentan hechos que están sucediendo) pertenecen a un género.

Cuando un documental cuenta algo que ha pasado, trabaja con los restos de eso que ha sucedido hace tiempo en base a material de archivo: fotos, grabaciones, filmaciones que pertenecen a esa época pasada. También puede utilizar imágenes filmadas en la actualidad de los lugares donde sucedieron los hechos y testimonios de quienes saben algo de eso que pasó hace tiempo. Por el contrario, cuando un documental cuenta algo que está sucediendo, el trabajo se organiza de una manera totalmente diferente, tratando de prever dónde van a producirse los hechos para decidir qué y cómo va a filmarse (Beceyro, 2004).

Como vamos a analizar las películas teniendo muy en cuenta los géneros cinematográficos, nos parece necesaria una aproximación a un significado amplio del término.

Los géneros pueden definirse como clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social (Steimberg, 1993).

Podemos referirnos a los géneros cinematográficos como categorías temáticas estables, sometidas a una codificación que respetan los realizadores y que es conocida por sus espectadores, aunque ésta no es una taxonomía invariable sino que está sometida a la moda y a distintas tendencias socio-políticas.

Al ser una convención compartida con los espectadores, los directores asumen los géneros como un modelo para ordenar los contenidos del relato, si bien esta definición resulta un poco reduccionista porque es infrecuente que un guión cinematográfico muestre una sola aspiración temática.

El recurso de los géneros es importante para la distribución y la promoción comercial de las películas. De esta manera, sus espectadores se acercan a un determinado film con la expectativa de encontrar los rasgos originales de cada género, lo que les da cierta garantía de satisfacción.

Algunos de los géneros clásicos del cine de ficción son: drama, policial negro, comedia, acción, ciencia ficción, aventuras, fantástico, histórico, musical, western, bélico, erótico, experimental y terror, entre otros.

Consideramos que existen algunos géneros en el documental similares a los de la ficción, por supuesto con todas las diferencias existentes entre unos y otros, en especial con respecto al material sobre el que trabajan.

Algunos de los géneros documentales son: biográfico, musical, histórico, de naturaleza, etnológico, político, de denuncia y de viaje. Estos nos servirán de marco de referencia para realizar comparaciones en el análisis. Dentro del cine documental también encontramos ciertas corrientes estilísticas, como el free cinema inglés, el cine observacional y el cinéma vérité francés.

El realizador André Labarthe<sup>2</sup> considera que el cine documental es quizás más inventivo que la ficción, que está más codificada y pasa siempre por los mismos senderos

<sup>2</sup> Labarthe es un realizador y crítico francés, ex crítico de la revista Cahiers du Cinema. Además, dirigió películas como "Las dos marsellesas" y produjo múltiples programas de televisión.

respecto del espectador. Y que cada film documental está obligado a partir de cero porque hay menos modelos (Labarthe, 2002).

Para describir un género y diferenciarlo de otros, nos valemos de factores retóricos, temáticos y enunciativos, de la misma manera que para definir un estilo, entendido genéricamente como un modo de hacer postulado socialmente como característico de distintos objetos de la cultura y perceptible en ellos (Steimberg, 1993).

Se entiende como retórica a una dimensión esencial a todo acto de significación, abarcativa de todos los mecanismos de configuración de un texto que devienen en la combinatoria de rasgos que permite diferenciarlo de otros. Partimos del concepto de dimensión temática a aquella que en un texto hace referencia a acciones y situaciones según esquemas de representabilidad históricamente elaborados y relacionados, previos al texto. Por último, se define como enunciación al efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se construye una situación comunicacional, a través de dispositivos que podrán ser o no de carácter lingüístico (Steimberg, 1993).

Según Metz, las artes representativas como el cine no representan todo lo posible, todos los posibles, sino sólo los posibles verosímiles. Entendemos entonces lo verosímil como una restricción cultural y arbitraria de los posibles reales. Al ser cultural y arbitrario, la línea divisoria entre los posibles que excluye y los que retiene varía considerablemente según los países, épocas, artes y géneros (Metz, 1970).

Es en relación con discursos ya pronunciados que se define lo verosímil, que aparece así como un efecto de corpus: las leyes de un género se derivan de las obras anteriores de dicho género, es decir, de una serie de discursos. Lo verosímil es algo que no es lo verdadero pero que no es demasiado diferente: es lo que se parece a lo verdadero sin serlo (Metz, 1970).

El retrato de ciertos temas sociales en el nuevo cine argentino, durante mucho tiempo excluido de lo verosímil cinematográfico, fue recibido como una maravilla, como verdad, sin que los que lo aplaudieran hayan dejado de cruzarse un solo día con estos conflictos en la calle (Metz, 1970).

Asimismo, la perspectiva analítica de la enunciación nos parece interesante porque consideramos que en muchas de las películas del corpus se plantea un problema con respecto al lugar del enunciador, teniendo en cuenta que mezclan rasgos de la ficción y el documental.

Vamos a delimitar el lugar del enunciador como un producto del texto en su conjunto. Las seis películas del corpus tienen una enunciación bien definida, que lleva a la construcción de un estilo de autor, un espíritu particular de cada obra.

Consideramos que el rasgo estilístico —presente en todos los textos— procede de las complejas orientaciones de hacer es emplazados en una época y en su región cultural. Al igual que en la descripción de los “estilos de época”, se hace necesaria la referencia a distintas áreas de producción de sentido lo mismo que cuando se describen las propiedades de los géneros. Podría decirse también que los rasgos de cada obra individual están condicionados por cuestiones psicológicas y socioeconómicas, así como por descripciones de sus particularidades técnicas y sus modos de transmisión del saber artístico (Steimberg, 1993).

Al hablar de un “estilo de época”, nos remitimos al momento histórico en el que las películas a analizar fueron filmadas, que correspondió con el final de una década de neoliberalismo que dejó consecuencias nefastas en el país, con índices de pobreza en constante crecimiento y un inquietante grado de desesperanza.

Pareciera que muchas de las películas del corpus buscan mostrar esa realidad, levantar el velo de una década que estuvo signada por una serie de mentiras dirigidas por el gobierno y reproducidas por los medios de comunicación, en un intento por encontrar algo de verdad y por rescatar valores propios de la sociedad y la cultura nacional.

En esta búsqueda, algunos directores tomaron las calles de la ciudad para filmar películas con un tono realista de ciertos problemas sociales, como la pobreza y la desocupación. La mayoría pertenecen a la misma generación, es decir, que les tocaron vivir ciertos episodios comunes de la historia social, política y económica del país.

La ciudad es, sin duda, lo que más ha filmado el cine. Social, política, culturalmente, la ciudad se despliega en la historia según sistemas de representación variables y determinados. Toda mirada a la ciudad, toda luz, todo ángulo, todo punto de vista nos llega como un guiño, una referencia de algo propio (Comolli, 2002).

Estos films parecen tener características paradigmáticas para dar cuenta de un momento histórico, aunque tal vez sería apresurado afirmar que dieron lugar a una tendencia.

Humberto Ríos, documentalista argentino que pasó algún tiempo en Francia, considera que las crisis generan movimientos, revisión, discusión y análisis. Y sostiene que las fuertes crisis están golpeando como a las puertas de los jóvenes cineastas para ac-

ceder a ese registro de la imagen. La reflexión y la mirada analítica son el camino para un momento de transición, de intranquilidad social (Ríos, 2002).

Para Ríos, cuando la sociedad entra en crisis violenta, los jóvenes que están registrando la realidad van armando ese material que tiene que ver con un público latente que es el mismo público que genera la acción: los desocupados, los piqueteros, los desesperados.

De todos modos, no es totalmente verdadero el vínculo entre el surgimiento de este tipo de películas y la crisis argentina, aunque podemos afirmar que los acontecimientos políticos, la sensación de incertidumbre y la inestabilidad económica invitaron a un cierto registro.

Sin embargo, muchos de los films más representativos del nuevo cine argentino fueron pensados mucho antes del estallido de la crisis. Entonces, tal vez sea más atinado hacer referencia al corte radical que estos realizadores hicieron con respecto a la generación que los precedió.

Quintín, director de la revista de cine *El Amante*, establece algunas diferencias entre esta nueva generación de cineastas y las anteriores cuando afirma que “el cine argentino solía ser sentencioso, explicativo, omnisciente y aspiraba a expresar verdades de consenso, a articular las desgracias de un país tan previsible como idealizado. La ruptura de esa matriz gastada e improductiva (y, en definitiva, falsa) implica declarar a la Argentina como un territorio por descubrir” (Quintín, 2002).

Volviendo al tema del dispositivo de enunciación, consideramos que muchos regímenes filmicos son muy discretos, mientras que otros lo muestran en mayor o menor medida y otros, incluso, lo exponen, como en el caso de la película “Los rubios”, de Albertina Carri, en la que la directora aparece en cámara dando instrucciones a una actriz que a su vez representa a la misma Carri en la búsqueda de la historia de sus padres desaparecidos.

En otro sentido, “La televisión y yo” pone al director, en este caso Andrés Di Tella, en primera persona dando cuenta en la película de los problemas que implica su misma realización.

Aún los films más “transparentes” llevan marcas visibles de narración. El concepto de transparencia es en sí mismo una ficción porque para criticar la ilusión de realidad es necesario haber medido bien la realidad de la ilusión. Todo texto tiene dos orígenes concretos: empíricamente, el autor que lo ha fabricado, y simbólicamente, la enunciación que lo profiere (Metz, 1991).

Pensemos en ciertos recursos utilizados por los programas de televisión, como la voz in con mirada a cámara en los noticieros y la manera en que ella alterna con la voz en off en los reportajes intercalados. Estos muchas veces utilizan las mismas figuras enunciativas que en algunos documentales y películas de ficción.

A la hora de analizar los films del corpus, tendremos en cuenta que el discurso de la realidad es tan “retorcido” como el de la ficción, tomando por otra parte, de ésta muchas de sus figuras, y sacando las restantes prácticas exteriores del cine, como el periodismo. También consideraremos que la enunciación fílmica es impersonal, textual, metadiscursiva y comenta o reflexiona su propio enunciado (Metz, 1991).

Algunos films se presentan al espectador como si fueran narrados por alguien. O bien, si no son narrativos, como comentados por alguien, a la manera de los tradiciones documentales con voz en off. Este alguien puede permanecer invisible o aparecer de vez en cuando. En el caso de los relatos, puede ser uno de los personajes, o un narrador exterior. También existen disposiciones más complejas, intermedias o mixtas (voz in, voz en off, voz yo)<sup>3</sup>. En el cine, el material signifiante es diverso (imágenes, sonidos, palabras, etc), pero de entre todos ellos, al enunciador solamente se le delega la palabra (Metz, 1991).

Christian Metz considera a la enunciación fílmica del orden de lo metadiscursivo. La enunciación afectaría a todos los lugares de producción de sentido del film siendo finalmente todo el enunciado fílmico espacio de la enunciación. Para el autor francés, la construcción del plano, el montaje, la iluminación, los raccords de mirada, la música, etc, pueden ser lugares disparadores de operaciones de orden enunciativo en tanto integran el basamento del lenguaje del cine y, en consecuencia, son origen de todas las operaciones discursivas del film (Tassara, 2001).

Desde esta perspectiva y avanzando hacia el lugar del narrador, todo texto delimita un solo enunciador. Pero ampliaremos este concepto a partir de Gerard Genette, que distingue entre un narrador homodiegético, que es aquel que está presente como personaje, y heterodiegético, aquel que no participa de la historia narrada (Tassara, 2001).

En el análisis de las películas, nos preguntaremos dónde y de qué modo emerge el enunciador en el texto. Para ello, debemos rastrear las marcas enunciativas presentes en los films. El narrador elige transmitir o escamotear saber sobre la historia narrada.

A la hora de buscar los efectos enunciativos, las marcas del narrador, es necesario analizar cuestiones como la mirada a cámara, la cámara subjetiva, la voz en off, las tomas

<sup>3</sup> La voz en off es la voz de un personaje que oímos y está fuera del plano contándonos la historia. La voz in surge de la misma acción que vemos en la pantalla, donde podemos observar su fuente. Y la voz yo aparece en sincronía con la imagen de lo que está sucediendo.

desde ángulos raros, las panorámicas o travellings indicativos de lo que sucede en la historia, es decir, recursos que parecen denotar la presencia de un yo que deja traslucir su enfoque, su opinión y su punto de vista sobre los acontecimientos (Tassara, 2001).

Una marca enunciativa muy utilizada especialmente en los documentales es la mirada a cámara, un efecto altamente impactante que en algunos casos es retomado por las películas de ficción para hacer más verosímil el relato.

El relato fílmico sólo autoriza a hablar al narrador macro generado por el efecto global de todas las operaciones semióticas del texto, en sus múltiples lugares de aparición, como el encuadre, el montaje, la música, etcétera (Tassara, 2001).

En otro sentido, la formación del llamado “nuevo cine argentino” supuso la existencia de fenómenos metadiscursivos permanentes, como la crítica especializada de las nuevas películas desde los grandes medios de comunicación.

Los films son anunciados, definidos, ubicados, clasificados en un espacio genérico en las “colas” que presentan los mismos cines como en las tandas comerciales de los programas de televisión, en los afiches de la vía pública y, por supuesto, en todas las críticas y entrevistas realizadas a los directores y actores de las películas a estrenarse. Todo esto guía la forma de su consumo y está dentro de lo que Oscar Traversa denomina “cine no fílmico” (Steimberg, 1993).

## Similitudes y diferencias entre el cine de ficción y el documental

En este trabajo buscaremos analizar el derrumbe de la frontera entre el documental y la ficción, pero no parece haber consenso para referirse a los elementos que diferencian a estas dos maneras de hacer cine.

Los primeros documentalistas fueron muy críticos con el cine de ficción. El realizador soviético Dziga Vertov y documentalistas británicos como John Grierson, Paul Rotha y Basil Wright consideraban a Hollywood como símbolo de espectáculos escapistas y reivindicaban la responsabilidad social del documental.

El motor más fuerte de la humanidad es la curiosidad, espiar a la vecina, entender cómo funcionan las cosas o cómo fue la vida de Hitler. Y para el hombre que quiere saber no hay nada como el cine. En este sentido, en el registrar un momento único e inaccesible a los demás, no hay grandes diferencias entre el documental y la ficción.

Sin embargo, hoy en día circula la idea popular de que existe un cine de ficción encargado de representar mundos imaginarios y otro cine que representa el mundo histórico.

El documental cuenta hechos que han sucedido o están sucediendo, con personajes que existen también fuera, antes y después de la película. El film de ficción maneja materiales que sólo existen en la película y que si se suspendiera su filmación, todo quedaría igualmente suspendido (Beceyro, 2004).

Consideramos importante aclarar que la objetividad absoluta es imposible, puesto que nunca queda liberada del elemento subjetivo que representa el director.

Bill Nichols diferencia el realismo documental del de la ficción cuando dice que “el realismo documental no es el realismo de la ficción. Posee antecedentes y características propias, responde a necesidades e indica tensiones que difieren de las de la ficción narrativa. En la ficción, el realismo documental hace que un mundo verosímil parezca real; en el documental, el realismo hace que una argumentación acerca del mundo histórico resulte persuasiva” (Nichols, 1997: 217).

Muchos establecen una diferencia entre documental y ficción en el grado de control que se ha ejercido durante la producción de la película, una visión que indica que los directores de documentales ejercen menos control que los realizadores de ficción.

El director de documentales controla sólo ciertas variables de la preparación, el rodaje y el montaje, mientras que los decorados, la iluminación y el comportamiento de los sujetos están presentes, pero a menudo sin ningún control (Bordwell y Thompson, 1995).

El guión de la película podría situarse en un lugar intermedio, porque si bien los realizadores parten con una idea clara de lo que quieren contar, muchas veces ésta cambia a medida que se avanza con el rodaje y las entrevistas.

Pero también podría argumentarse que en los documentales existen otras formas de control y en este sentido coincidimos con las afirmaciones de Nichols, que considera que esta primera definición deja de lado cuestiones sociales vinculadas con el tipo de relación y poder que se establece en el vínculo entre el realizador y el sujeto, con qué formas de consentimiento se dan, quién poseerá la película y con qué fin.

Visto desde esta perspectiva, la realización del documental requiere un control considerable sobre lo que ocurre. Cuando la gente actúa “como si la cámara no estuviera ahí”, dicha situación sólo se da bajo condiciones controladas en las que se desalientan minuciosamente otras formas de comportamiento. Por otro lado, el equipo de rodaje (que suele ser pequeño) debe ejercer un alto grado de autocontrol, aprender cómo deben cohabitar un espacio del que ellos también se ausentan (Nichols, 1997).

Lo que sí podemos afirmar es que existen distintos niveles de control en los films documentales y de ficción, si bien parecería que los realizadores de estos últimos tienen más herramientas para asegurarse de que lo que quieren decir sea dicho exactamente de la manera en que lo imaginaron, aún teniendo en cuenta las últimas consideraciones.

Es difícil realizar una distinción clara entre el cine de ficción y el documental porque muchas veces las películas de ficción retratan problemas sociales con la misma intención que la de muchos documentales, que a su vez no tienen una estructura o un propósito que esté totalmente ausente en la ficción.

La mayoría de los documentales se realizan por fuera del circuito comercial y, en este sentido, existen algunas preocupaciones comunes entre los realizadores, como encontrar lugares de exhibición para sus películas, que suelen estar acotados a pequeñas salas distribuidas en las grandes ciudades.

También comparten la inquietud por conseguir financiamiento para realizar sus filmes, que en ocasiones obtienen el apoyo de institutos estatales de cine, festivales, universidades, organismos no gubernamentales y fundaciones privadas, pero rara vez consiguen dinero de las grandes productoras.

Sobre todo, la producción de documentales independientes —fuera de los circuitos comerciales de las cadenas de televisión y de los canales de cable— es larga y generalmente se realiza sin los fondos necesarios, además de enfrentar el problema de terminar el trabajo y conseguir que éste llegue al público.

Si bien la realización documental está a gran distancia del límite exterior de la inflexibilidad de lo que puede o no decirse, aun así, hay apoyos materiales para el discurso que se produce y este aparato de grupos de financiamiento que ofrecen una medida de regulación en el tráfico discursivo (Nichols, 1997).

Cada documental es único y establece normas internas propias, pero al mismo tiempo sus estructuras suelen compartir ciertos patrones comunes con otros films.

Casi todos se estructuran en torno a una lógica informativa, que incluye el planteo de un problema, la presentación de los antecedentes del mismo, un rastreo de la situación en la actualidad mediante entrevistas a protagonistas que ofrecen distintos puntos de vista y por último una fase de cierre en la que se plantea una solución o una nueva pregunta.

Los sonidos, las palabras y las imágenes presentadas en el documental aparecen como pruebas cuyo objetivo final es que la historia sea persuasiva. La palabra hablada es central en todos los documentales, que en su mayoría comparten el comentario a través de voz en off de narradores, entrevistados y a veces hasta del propio realizador.

Para que el documental funcione, los espectadores tienen que aceptar como verdadero lo que relatan los actores sociales, aunque se dé más de un punto de vista, y confiar en que lo que muestra la cámara efectivamente sucedió y que no ha sido modificado.

La ficción, en cambio, suele invitarnos a sospechar de lo que nos dicen los personajes, a circunscribirlo y restringirlo más estrictamente al conocimiento y a la perspectiva de un personaje, mientras que en el documental, la narración de un suceso es la reivindicación de la historia (Nichols, 1997).

El público no suele cuestionar la veracidad del material filmado en un documental, salvo que presente algún error de información o que tenga mal una fecha, por ejemplo. Pero actualmente ni siquiera los críticos suelen hablar de la manera en que los realizadores construyen el sentido en sus películas.

En los documentales, los actores sociales suelen conservar su aspecto cotidiano y hablar de acontecimientos de los que fueron protagonistas o de los cuales tienen un co-

nocimiento particular, lo que lleva al espectador a creer en la objetividad de lo que manifiestan.

Una diferencia importante entre el documental y la ficción es la expectativa de los espectadores frente a uno u otro filme, que puede ser difuso en el caso de las películas que nosotros vamos a analizar puesto que a veces los temas y el tratamiento de los mismos se desarrollan mediante la utilización de elementos similares para construir el verosímil.

La entrevista, por ejemplo, es un elemento que caracteriza al documental y que lo diferencia radicalmente de la ficción. Es por eso que cuando un film de ficción quiere imitar a un documental coloca frecuentemente a algún personaje hablando a cámara (Beceyro, 2004).

Existen, sin embargo, algunas diferencias vinculadas a las expectativas que albergan los espectadores de películas de ficción, en cuanto a una identificación afectiva con los personajes, y las del espectador de documentales, vinculadas a un deseo de obtener información que será gratificado durante el desarrollo del film.

La convención documental da lugar a una epistefilia. Postula un ente organizativo que posee información y conocimiento, un texto que lo transmite y un sujeto que lo recibirá. El que sabe compartirá ese conocimiento con los que desean saber. El conocimiento, tanto o más que la identificación imaginaria entre espectador y personaje de ficción, promete al espectador una sensación de plenitud y autosuficiencia. El conocimiento, como los objetos de deseo que sugieren los personajes de la ficción narrativa, se convierte en una fuente de placer que está muy lejos de ser inocente (Nichols, 1997).

## La influencia de la TV

Uno de los problemas del cine contemporáneo es la diferenciación con respecto a la televisión o el grado de contaminación de ella. Antes de la televisión, no había otro medio que compitiera con el cine en cuanto a su público. El problema del cine hoy es alejarse o acercarse a la televisión (Sarlo, 2003).

Actualmente existe un cambio de ejes del diálogo entre ficción y documental porque el conflicto para el espectador parece pasar por la valoración de la verosimilitud de las imágenes, en vez de analizar el concepto de verdad. Ya no se trata de diferenciar entre verdad y mentira, sino de distinguir entre verosímil e inverosímil.

Por ejemplo, cuando Steven Spielberg reconstruye los campos de concentración nazi en la Alemania de la Segunda Guerra Mundial, en la película “La lista de Schindler” (1993), la cámara recoge las penurias de los detenidos de manera similar a cómo lo hubiera hecho una hipotética cámara de televisión.

Una de las hipótesis que vamos a trabajar durante el análisis de los films seleccionados está vinculada con la idea de cómo el cine de ficción toma de la televisión una estética que el espectador ya asocia con un proceso de captura de la realidad.

Podríamos considerar el nacimiento de una nueva conciencia, la pérdida de la inocencia del receptor de imágenes, una conciencia que trastoca tanto los valores de la imagen cinematográfica como los principios de la percepción del espectador (Yáñez, 2004).

Si bien no analizaremos el lugar del espectador, consideraremos que es un sujeto activo, invitado por la puesta en escena a seleccionar, clasificar, interpretar, recomponer y dar sentido a lo que tiene ante sus ojos y en sus oídos.

A lo largo del tiempo, el espectador fue cambiando. Actualmente, los espectadores son los receptores de un bombardeo de informaciones, palabras e imágenes provenientes de los medios de comunicación masiva, que transforman el mundo en un espectáculo.

En este contexto, las ficciones cinematográficas multiplican los “efectos de lo real”. Las realidades se han vuelto a tal punto ficcionales que las ficciones ya no pueden dejar de incluir una buena dosis de “realidad”. El espectáculo se apodera entonces de lo que caracteriza esencialmente al documental: filmar personas reales, filmar en tiempo real. El espectáculo más vendido de hoy en día es el que más toma del documental (Comolli, 2002).

El cine documental no tiene otra elección que la de intentar desmontar las puestas en escena actantes en la sociedad para reconocer en el mundo transformado en espectáculo las trampas, los señuelos y las falsas virtudes (Comolli, 2002).

En los últimos años se han estrenado en la televisión argentina varios programas periodísticos con una fuerte impronta ficcional que abordan temas sociales usualmente marginados de la agenda de los medios gráficos y los telediaros.

Observamos que ese juego de borramientos entre la ficción y la realidad es fuerte en la televisión y consideramos que si bien los documentales toman elementos de la misma, estos cruces se dan de una manera diferente en uno y otro medio.

Uno de los ejemplos más claros es “Ser urbano”, el ciclo conducido por el actor Gastón Pauls, quien se presenta como una especie de mediador entre los actores sociales que entrevista y los espectadores.

De los documentales, “Ser urbano” toma algunos elementos como la voz en off e intenta que su cámara realice movimientos casi como si estuviera haciendo un ensayo etnográfico. Sin embargo, el relato está narrativizado de manera similar a una ficción, algo que luego termina de pulirse en el proceso de edición.

De todos modos, “Ser urbano”, como “Kaos” o “Punto.doc”, otros programas que mezclan rasgos de la ficción y el documental, pueden diferenciarse claramente de los largometrajes por varios motivos.

“Ser urbano”, por ejemplo, —que es un programa exitoso por mostrar de forma cruda la realidad— busca cumplir con cierta objetividad periodística en sus informes y es anunciado en los periódicos como tal, lo que predispone a los espectadores.

Además, en las notas que realiza en la calle, Gastón Pauls siempre cumple el rol de entrevistador, aunque los sujetos lo traten de manera diferente por su condición de actor.

Por otro lado, muchos realizadores consideran que el término documental está bastardeado, en parte porque de esa manera son nombrados muchos de los programas de televisión sobre temas sociales, retratos de artistas famosos o recreaciones históricas “periodísticamente objetivas”.

Como reacción a esto, hay quienes optan por utilizar el término “no ficción” aunque éste esté construido a partir de la noción de no ser alguna otra cosa, es decir, que implicaría que si es no ficción, es verdadero.

Jill Godmilow<sup>4</sup> sostiene que “uso este término por conveniencia, pero lo odio (...) Muchos de los mejores documentales caen en la misma ambigüedad; son claramente de no ficción pero ignoran los lineamientos clásicos del documental, y refutan las ortodoxias puristas que le dan entidad como verdaderos o históricos. Esta es una buena razón para deshacerse del término, pero es muy difícil hacerlo” (Godmilow, 1997).

Otro realizador que calificó de “torpe” la expresión de “documental” fue John Grierson, quien consideró que desde el primer cine sobre viajes de los franceses, esta manera de hacer cine ha evolucionado en forma e intención, siempre manteniendo la distinción vital de trabajar sobre el material natural (Grierson, 2004).

Una apreciación curiosa para tratar de entender la relación documental/ficción parte de Labarthe, quien opina que el cine nació documental, en la famosa primera película de la salida de la fábrica de los hermanos Lumière.

Sin embargo, al observar con detenimiento los primeros cuarenta y cinco segundos del primer film, se da cuenta que comienza cuando la puerta se abre y termina cuando los obreros y las obreras salen, sin que ésta quede del todo cerrada.

Esto sucede porque la cinta se acaba antes de que la puerta se haya cerrado totalmente, lo que lleva a los hermanos Lumière a filmar lo mismo unos meses más tarde. En efecto, en esta primera remake del cine cuando los obreros han salido, la puerta tiene tiempo de volver a cerrarse antes del final de la película, a los cuarenta y dos segundos (Labarthe, 2002).

Labarthe supone que los hermanos Lumière les explicaron a los obreros que tenían sólo cuarenta y dos segundos para salir de la fábrica, es decir, que dirigieron una figuración. Dirección de actores, dominio calculado del espacio y de tiempo: desde el primer film el cine necesitó de la ficción.

<sup>4</sup> Jill Godmilow es la directora del destacado documental “Far from Poland” (1984) y profesora de producción cinematográfica y estudios críticos en el Departamento de Comunicación y Teatro de la Universidad de Notre Dame desde 1992.

## Metodología

Planteamos una investigación cualitativa ya que realizaremos un análisis de las películas propuestas en el corpus y no una mera descripción de las mismas. El análisis será sincrónico puesto que los films fueron realizados en su mayoría en la década de los años noventa y no vamos a hacer comparaciones con etapas anteriores.

Realizaremos el trabajo a partir de ciertos encuadres analíticos, como los de la semiótica y el análisis discursivo, y abordaremos algunas problemáticas, como las de la enunciación fílmica, los géneros y estilos cinematográficos y la construcción de un verosímil, conceptos ya desarrollados en el marco teórico.

Elegimos el enfoque semiótico para el trabajo en tanto estudia los procesos de significación, lo que nos permite analizar las películas como objetos productores de sentido y constructores de realidades discursivas. Como el resto de los medios, el cine posee su propia gramática de los signos configurada por sistemas de significación múltiples.

Por otro lado, utilizamos la teoría del cine porque nos da herramientas concretas para interpretar el lenguaje cinematográfico, que difiere del de otros medios como la radio, la televisión y la prensa gráfica. También porque nos ayuda a entender al cine como un medio de comunicación y un arte, además de como una industria que mueve mucho dinero.

La idea es rastrear las marcas enunciativas en las películas para detectar dónde y de qué modo emerge el enunciador, cuál es su convocatoria al enunciatario y cuánto sabe el narrador en relación con los personajes (Tassara, 2001).

Hablaremos de una enunciación para entender cómo las películas de ficción toman recursos propios del documental para hacer más verosímil su relato, y, a la inversa, cómo los documentales adoptan formas de la ficción para hacerlos más persuasivos.

Una herramienta válida para encarar el análisis de los films son las cuatro “modalidades de representación” creadas por Nichols como patrones organizativos dominantes en torno a los que se estructuran la mayoría de los textos: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva.

En la modalidad “interactiva” existen estilos de entrevista y tácticas intervencionistas que permiten al director participar de un modo más activo. Este tipo de documental

hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal y en las imágenes de demostración. Predominan varias formas de monólogo y diálogo e introduce una sensación de parcialidad, de presencia situada y de conocimiento local que se deriva del encuentro real entre el realizador y el sujeto.

La lógica del texto no conduce tanto a un argumento acerca del mundo como a una declaración acerca de las propias interacciones y lo que revelan tanto sobre el realizador como sobre los actores sociales. Esta modalidad plantea diversas cuestiones éticas a los practicantes, vinculadas por ejemplo a hasta dónde puede llegar la participación o cuáles son los límites más allá de los que un realizador no puede establecer una negociación.

El texto interactivo lleva a los actores sociales hacia el encuentro directo con el realizador. Cuando se oye, la voz del realizador se dirige a los actores sociales que aparecen en pantalla en vez de al espectador. Las entrevistas suelen hacer las veces de prueba de una argumentación presentada como el producto de la interacción del realizador y sujeto.

En cambio, el texto “expositivo” se dirige al espectador directamente, con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico. Es la modalidad más cercana al ensayo o al informe expositivo clásico y ha seguido siendo el principal método para transmitir información.

Las noticias televisivas con su presentador constituyen un ejemplo. La retórica de la argumentación del comentarista desempeña la función de dominante textual, haciendo que el texto avance al servicio de su necesidad de persuasión.

Los textos expositivos toman forma en torno a un comentario dirigido hacia el espectador, las imágenes sirven como contrapunto y prevalece el sonido no sincrónico. Hace hincapié en la impresión de objetividad y de juicio bien establecido.

En tanto, los documentales de “observación” son lo que algunos consideran cine directo o *cinéma vérité*. Esta modalidad hace hincapié en la no intervención del realizador. Este tipo de películas ceden el “control”, más que cualquier otra, a los sucesos que se desarrollan frente a la cámara.

Se basan en el montaje para potenciar la impresión de temporalidad auténtica. En su variante más genuina, el comentario en voz en off, la música ajena a la escena observada, los intertítulos, las reconstrucciones e incluso las entrevistas quedan completamente descartados.

Este tipo de textos se caracterizan por el trato indirecto, por el discurso oído por casualidad más que escuchado, ya que los actores sociales se comunican entre ellos en vez de hablar a la cámara. Son comunes el sonido sincronizado y las tomas relativamente largas. En vez de una organización paradigmática centrada en torno a la solución de un problema, tienden a tomar forma en torno a la descripción exhaustiva de lo cotidiano.

La modalidad de observación ha sido utilizada con frecuencia como herramienta etnográfica, permitiendo a los realizadores observar las actividades de otros sin recurrir a técnicas de exposición que convierten los sonidos y las imágenes de otros en cómplices de una argumentación ajena.

Para el espectador, los documentales de observación establecen un marco de referencia muy afín al cine de ficción. La interpretación de los actores sociales es similar a la de los personajes de ficción en muchos aspectos. Los individuos presentan una psicología más o menos compleja y dirigimos nuestra atención hacia su desarrollo.

Por último, en la modalidad “reflexiva” en vez de oír al realizador implicarse únicamente de un modo interactivo (participativo, conversacional o interrogativo) con otros actores sociales, vemos u oímos que el realizador también aborda el metacomentario, hablándonos menos del mundo histórico en sí, que sobre el proceso de representación.

La modalidad reflexiva aborda la cuestión de cómo hablamos acerca del mundo histórico. El texto desplaza su foco de atención del ámbito de la referencia histórica a las propiedades del propio texto. Muchos textos reflexivos presentan al propio realizador —en la pantalla, dentro del encuadre— no como un participante-observador sino como un agente con autoridad, dejando esta función abierta para su estudio.

Los actores ayudan a evitar dificultades que podrían surgir con individuos que no fueran profesionales, ya que su trabajo gira en torno a la adopción voluntaria de una personalidad y la disposición a convertirse en un significante en el discurso de otro. En algunas películas, sólo nos enteramos después, gracias a los títulos de crédito, que los personajes son actores. Algunos se sienten engañados con esta revelación.

También analizaremos los géneros cinematográficos, que nos servirán para determinar qué elementos de la ficción toman los documentales y viceversa.

## Corpus

El corpus estará delimitado, primero, por una serie de directores que tienen en común el hecho de haber realizado la mayor parte de sus obras en la década de los años noventa y los primeros años de 2000. Todos los cineastas elegidos hicieron al menos un largometraje y la mayoría se inició en el corto.

Luego, consideramos que los directores elegidos han filmado lo suficiente como para que se los pueda llamar autores, dueños de un estilo personal, y que sus películas resultan interesantes para el tema de análisis de este trabajo.

Hemos seleccionado un corpus de películas de ficción y otro de documentales.

Las películas de ficción seleccionadas para integrar el corpus principal son: “La ciénaga”, de Lucrecia Martel; “Bolivia”, de Adrián Caetano; y “El bonaerense”, de Pablo Trapero.

Los films documentales que formarán parte del análisis central son: “Los rubios”, de Albertina Carri; “La televisión y yo”, de Andrés Di Tella; y “Yo no sé qué me han hecho tus ojos”, de Sergio Wolf y Lorena Muñoz<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Para enriquecer el análisis realizaremos algunas breves comparaciones con otros documentales y films de ficción contemporáneos más “tradicionales”, en el sentido de que no interfieren con el planteo del “borramiento” de los límites entre el cine de ficción y el documental, si bien este contrapunto no formará parte del desarrollo central del trabajo.

## Análisis

Partimos de la hipótesis de que a partir de los cruces entre la ficción y el documental los directores del llamado nuevo cine argentino establecen un nuevo verosímil. Vamos a ahondar en los elementos que hacen aportes a lo que consideramos una nueva manera de hacer cine para luego avanzar en las conclusiones.

Realizaremos un análisis comparativo de las seis películas para plantear los rasgos comunes y detectar las marcas de estilo propias de cada realizador.

El análisis individual de las películas puede encontrarse, ampliado, en un anexo de este trabajo, junto con la sinopsis y la ficha técnica de cada una de ellas. Para avanzar sobre la comparación entre los seis films, partiremos de lo obtenido en el análisis individual de los mismos, que fue realizado sobre una “grilla” de trabajo que elaboramos en base al marco teórico y a la metodología propuesta más arriba, lo que nos sirvió de filtro para analizar distintos aspectos.

Observamos que las seis películas abordan temáticas que están latentes en la sociedad y en el presente de los personajes. Aún en los documentales que evocan hechos del pasado, presentan enunciadores en primera persona que hablan desde la actualidad de las historias.

Pensamos que la elección de los temas es importante para entender la conformación de este nuevo verosímil porque en todos los casos los directores están haciendo una apuesta a un tipo de realismo que queda plasmado en los cruces entre la ficción y el documental.

Los temas abordados en las películas de ficción —racismo, corrupción policial, decadencia y estancamiento de una familia de clase media acomodada— aparecen anclados en el presente y son el reflejo de una sociedad en crisis.

En tanto, los documentales parten desde el presente hacia el pasado para rescatar los valores propios de una sociedad, cultura y la historia argentinas, que parecen olvidados, y reflexionar, desde la mirada de cada director, sobre la crisis del país.

Entre otros temas, los documentales hablan de los desaparecidos de la última dictadura militar; del cruel paso del tiempo a partir de la comparación del Buenos Aires de la década del 30, glamoroso, con el actual, devastado; y sobre la decadencia de un país que alguna vez tuvo industrias fuertes.

Para entender el por qué de la elección de ciertos temas vinculados con la realidad y no otros, nos parece importante tener en cuenta que el rasgo estilístico —presente en todos los textos— procede de las complejas orientaciones de hacer es emplazados en una época y en su región cultural.

Al hablar de un “estilo de época”, nos remitimos al momento histórico en el que las películas a analizar fueron filmadas, que correspondió con el final de una década de neoliberalismo feroz que dejó graves consecuencias sociales y económicas.

En todos los directores, tanto de ficción como de documentales, aparece la necesidad de entender un proceso de desarticulación social y empobrecimiento y de encontrar alguna respuesta posible.

En todas las películas, de una manera o de otra, está presente el concepto de que la sociedad está mediatizada por una ficción, la representación de la realidad en la televisión. Los films muestran mundos pequeños y el afuera, la realidad, se conoce por el universo televisivo. Nos parece interesante tener esto en cuenta para pensar que el realismo que construyen estas películas toma a la televisión para cuestionar la realidad que muestra, que a veces parece estar más ficcionalizada que sus propios relatos.

Vamos a analizar un poco más en detalle este punto, a partir de ejemplos concretos de cada una de las películas.

El análisis estará dividido de acuerdo a distintas problemáticas relacionadas con la elección de temas vinculados a lo social, los tipos de enunciación, los cruces entre la ficción y el documental, el estudio del género y el metadiscurso. Para ordenar el relato, dentro de cada uno de estos puntos serán analizados primero los documentales y luego los films de ficción.

## Temáticas ancladas en lo social

### Documental

Los tres documentales del corpus van del presente al pasado con el objetivo de echar algo de luz hacia el futuro.

Esto se diferencia del llamado cine piquetero, que plantea historias ancladas en el presente de los actores sociales y que retratan la urgencia de hechos que afectan en la actualidad a los desocupados, como las fábricas recuperadas por sus trabajadores, los cartoneros, las manifestaciones en las que exigen trabajo, alimentos y mayores planes sociales y las denuncias de casos de represión policial.

Si bien los documentales de Wolf y Muñoz, Di Tella y Carri tienen una dimensión política fuerte, no plantean una conexión directa entre lo que muestran y el conjunto de la sociedad, como pretenden hacer los representantes del cine piquetero.

**“La televisión y yo”** es una especie de relato autobiográfico, que empieza como un estudio sobre la historia de la televisión en el país, pero termina convirtiéndose en la evocación de dos familias que tuvieron imperios y los perdieron: la Di Tella (Torcuato, abuelo del director de la película, fue fundador de Siam-Di Tella, una de las mayores fábricas argentinas de automóviles y electrodomésticos) y la Yankelevich (Jaime trajo la televisión en 1951).

La película está centrada en las historias de Jaime Yankelevich, el empresario que trajo la televisión a Argentina, y de su propio abuelo, dueño de la mítica fábrica de heladeras, autos y televisores, Siam Di Tella.

Para rastrear esta historia, realiza entrevistas a distintos familiares y allegados a uno y otro personaje, pero él aparece en cámara como un protagonista más cuando interroga a su padre, el ex secretario de Cultura, Torcuato Di Tella, y cuando conversa con un bisnieto de Yankelevich, llamado Sebastián.

El director filmó este documental en 2002. Podríamos afirmar que esta película busca rescatar parte del pasado, el origen de la televisión, una historia a través de la cual da cuenta del proyecto de un país industrial de la década del 50 y de cómo éste fue desapareciendo.

“Ya no existen personajes como Yankelevich y mi abuelo. Tampoco existe el sueño de un país industrial que los hacía posibles. El secreto de Yankelevich tal vez fue que simplemente nunca pensó que su proyecto se acababa con la muerte. Tampoco lo pensó mi abuelo. En la familia, también se pensó que todo era para siempre. Como habrá pensado mi padre, hasta que no quedó nada”, reflexiona Di Tella en off hacia el final del film.

Por su parte, **“Yo no sé qué me han hecho tus ojos”** parte de un interrogante: por qué la cantante de tangos Ada Falcón, una diva en la cima de su popularidad, elige dejar los escenarios en 1942 por el resto de su vida y hacerse monja.

La película está centrada en el rastreo de la vida de Ada Falcón, quien fue muy famosa en los años treinta y de un día para otro se sumergió en el ostracismo. También propone una reflexión sobre el Buenos Aires de esa época, glamoroso, en relación con el actual, devastado.

Durante la investigación, Wolf se calza el piloto de detective y se dirige a los lugares en los que Ada Falcón había actuado en la búsqueda de pistas de sus años de esplendor. La transformación de estos teatros y estudios radiales en sucursales de cadenas de comidas rápidas, bancos y locales en alquiler, es decir, la metamorfosis urbana de los últimos años, lleva al narrador a realizar una reflexión que atraviesa toda la película.

Durante el documental, el “detective” busca films que ya no están, en una ciudad completamente diferente, de una diva que desapareció del mapa, hechos que le sirven para reflexionar sobre la historia de Buenos Aires.

Para demostrar el paso del tiempo utiliza imágenes de archivo en blanco y negro de los antiguos teatros, estudios de radio y avenidas transitadas por Ada Falcón, que rápidamente se transforman en las fachadas actuales de estos lugares en color.

“Qué nos dice esta Buenos Aires hoy, estos cabarets, estos teatros, estas calles, estos estudios de radio. Cómo no hablar de distancia, de lejanía (...) Sustitución de imaginarios. Buenos Aires es como Cronos, el dios del tiempo que se devoraba a sus hijos. Me vuelve la idea como el rebote de una pelota, lo que desaparece, lo que desaparece, lo que desaparece”, dice Wolf en off sobre las imágenes de archivo de estos emplazamientos.

Wolf y Muñoz cuentan la historia de Falcón a través de fotos y valiosas imágenes de archivo, en las que el espectador escucha su voz e imagina sus famosos ojos verdes, puesto que todo el material de la época está en blanco y negro.

También dan cuenta de su relación amorosa con el violinista, director y compositor Francisco Canaro, quien estaba casado cuando mantenía un romance con Ada Falcón. La película plantea a un desengaño amoroso sufrido con él como uno de los posibles motivos del alejamiento de la cantante de los escenarios.

Al final del film, el espectador termina conociendo un poco más la historia del Falcón, pero sólo descubre algunas de sus verdades.

Incluso, en una parte de la película en la que se aborda el tema de la relación de Falcón con Canaro, Wolf admite en off que debe basarse en versiones y de esta manera aclara que el documental no pretende ser objetivo.

“Las promesas rotas, las versiones esquivas y contradictorias. El universo de ficciones posibles. Las líneas se cruzan y se anulan. El amor que quema puede disolverse en el aire. Versiones”, dice Wolf en el film.

En diciembre de 2003, los directores estrenaron el documental, que pone el acento en el rescate de los valores propios de la sociedad y la cultura argentinas, mediante la mirada con lupa a una de las cancionistas más populares, enigmáticas y, tal vez, olvidadas del país.

La película deja traslucir una insatisfacción con el presente de Argentina y realiza una comparación con la realidad de los años 30, de la cual no existen muchos archivos audiovisuales, lo que dificulta el contrapunto.

En tanto, Albertina Carri en **“Los rubios”** conjuga el documental, la ficción y el “cine dentro del cine” para evocar a sus padres desaparecidos, en 1977, durante la última dictadura militar argentina (1976-1983).

Apelando al video, a la animación —que realiza con unos muñequitos Playmobil— entrevistas y fotos, la realizadora hace una indagación sobre la vida y desaparición de sus padres para contrastarla con la ficción construida por los diferentes estados de su propia memoria.

Carri aparece en el film, en el que está representada por la actriz Analía Couceyro, con quien interactúa permanentemente. El título de la película “Los rubios” hace referencia a cómo una vecina recordaba a su familia. Este retrato pasa por el prisma de cada persona que entrevista, cada foto que mira, cada paisaje que recorre junto a un reducido equipo de filmación, cuya aparición da cuenta de otra “película dentro de la película”.

Como otros documentales (“Botín de guerra” y “Figli/Hijos”<sup>6</sup>) que en los últimos años encararon el tema de los hijos de desaparecidos, un grupo generacional que hoy ronda los 30 años, la película de Carri apunta a la recuperación en bloque del pasado, tendiendo un puente con la generación de los padres.

Carri, desde su lugar de protagonista directa, habla desde el presente y desde su mirada busca rescatar parte de lo sucedido durante el sangriento régimen de facto, a partir de la historia personal de sus padres, que bien podría ser la de muchos otros intelectuales que fueron asesinados por los militares.

La directora filmó la película en 2002 y la estrenó un año más tarde. Durante el film, Carri relativiza de alguna manera las entrevistas que realiza porque durante toda la película parece afirmar que la memoria es ficcional. Entonces, todas las declaraciones que va recogiendo son importantes en tanto representan reconstrucciones individuales que terceros hacen de sus padres, las que la ayudan en el armado de su propia identidad.

Los entrevistados no son presentados con voz en off ni con un videograph y sólo nos enteramos en los títulos finales del film de sus nombres, que delatan que muchos de ellos eran familiares cercanos de los padres de Carri.

## Ficción

Los temas tratados en las películas de ficción comparten, entre otras cosas, el plantear historias que terminan de manera circular y el incluir una tragedia, en el sentido periodístico del término, del drama individual que podría pasarle a cualquier persona.

“**Bolivia**” narra la historia de un boliviano indocumentado que es víctima de la xenofobia y la violencia social en Argentina. Aborda el tema del enfrentamiento y la intolerancia entre gente de la misma clase social que, en un período corto de tiempo, se plantea como el emergente de algo más grande.

El protagonista de la película es Freddy, un boliviano sin documentos que consigue trabajo como parrillero en un bar de Buenos Aires frecuentado por taxistas, que traba una relación sentimental con Rosa, una paraguaya que atiende las mesas.

<sup>6</sup> “Botín de guerra” es una película dirigida por David Blaustein, que fue estrenada en abril de 2000. “Figli/Hijos” es un film del director italoargentino Marco Bechis, que fue estrenado en junio de 2003.

La película muestra las consecuencias que la explotación social, la exclusión y la pobreza traen aparejadas entre las personas de bajos recursos.

Filmada en un sobrio blanco y negro, “Bolivia” es una pintura de un país en emergencia. El racismo es uno de los principales temas que aborda la película de Caetano, aunque no el único porque también habla de la precariedad del trabajo y cuenta una historia de amor entre Freddy y Rosa.

En la elección de los temas, Caetano buscó representar una realidad social acuciante, puesto que la película fue rodada durante los últimos años del gobierno de Carlos Menem (1989-1999) y estrenada en 2001, en medio de una crisis política, económica y social.

En el film, la desesperación de todos sus protagonistas por sobrevivir los lleva a enfrentarse unos con otros, descubriendo su faceta más miserable.

El prejuicio y la discriminación racial aparecen en distintos momentos a lo largo de la película. Uno de ellos se da casi al comienzo, cuando uno de los parroquianos del bar, un vendedor ambulante homosexual cordobés, le dice al dueño que él estaba buscando trabajo y le pregunta por el nuevo parrillero.

“Yo pienso que se tiene que fijar en la gente de su país y no tomar gente de afuera”, dice el vendedor ambulante al jefe, que le contesta que él mira a los argentinos, mientras cuenta el dinero recaudado en el día, en una señal de que los 15 pesos que les paga a Rosa y Freddy son mucho menos de lo que le debería abonar a un empleado local.

La película también muestra cómo la policía detiene a Freddy por la calle, a la salida del restaurante, en su primer día de trabajo, y le pide los papeles de mala manera, a lo que él responde que está de paso en Buenos Aires, que viajó para visitar a un familiar. “Si te vuelvo a ver por acá, te llevo preso, ¿entendiste?”, le replica la policía.

El dueño del bar también engaña a Freddy, cuando lo manda a hablar por teléfono a una casa particular ubicada a la vuelta del lugar, donde lo estafan y le hacen gastar casi la totalidad del dinero que ganó ese día en una llamada a Bolivia de cinco minutos.

En medio de ese derroche de miserias, Caetano rescata la relación de solidaridad entre Freddy y Rosa, que almuerzan juntos todos los días, conversan sobre sus familias, comparten las propinas y hasta se ayudan a la hora de encontrar un hotel.

La película de Caetano termina de manera circular, cuando, después del asesinato de Freddy, el dueño del bar pega nuevamente en la ventana un cartel donde solicita cocinero-parrillero, tal como había comenzado.

Por su parte, **“El bonaerense”** aborda tres grandes temas: el de la inmigración desde el medio rural a la ciudad, en este caso desde el campo al Partido de La Matanza, en el Gran Buenos Aires; el del trabajo, puesto que el protagonista se ve obligado a aprender un nuevo oficio; y el de la corrupción de la policía bonaerense, una institución con normas propias.

Consideramos que en la elección de estos temas, Trapero buscó retratar una realidad que está latente en la sociedad. Está comprobado que entre las cosas que más preocupan a los argentinos figuran el desempleo y la corrupción.

A través de estos grandes temas, “El bonaerense” bucea en otros subtemas que están asociados, como la discriminación racial de los miembros de la policía hacia las personas que suelen detener en la calle, el gatillo fácil, la mediocridad existente dentro de la fuerza y la falta de lealtad entre los compañeros, entre otros.

Resulta interesante pensar que esta película fue estrenada en 2002, un año después de la crisis social que desembocó en la renuncia de De la Rúa, lo que generó un alto grado de descreimiento en las instituciones.

Según datos de distintos organismos humanitarios y hasta del propio gobierno, la policía bonaerense está plagada de denuncias de corrupción y casos de gatillo fácil, que en el año 2002 quedaron patentes en las muertes de los piqueteros Darío Santillán y Maximiliano Kosteki en Avellaneda.

Al igual que “Mundo grúa” (primera película de Trapero), “El bonaerense” toma a la realidad social como eje alrededor del cual los personajes de Rulo y Zapa son una muestra de la descomposición social que vivía la Argentina en ese momento.

Trapero parte del ambiente en el que se desenvuelve Zapa, que es un cerrajero de un pueblo chico que de pronto debe sobrevivir a la policía bonaerense, para hablar más íntimamente de él, de la misma manera que sucedía en “Mundo grúa”, con Rulo, quien debe aprender a manejar una grúa.

Como en “Mundo grúa”, Trapero cuenta en esta película una historia de personas desplazadas de sus núcleos familiares, perdidos en territorios ajenos, que no eligen su destino y añoran el regreso al hogar.

La corrupción policial queda planteada desde el primer momento de film, cuando, después de cometer un delito, aunque engañado por su jefe, el protagonista es aceptado a integrar la fuerza que supuestamente tiene que combatirlo, no por tener una cualidad especial para convertirse en agente (incluso está excedido de edad) sino por una carta de recomendación de un tío policía.

Este es el primer indicio de un tema que Trapero desarrolla ampliamente en todo el film, aunque tal vez podríamos afirmar que tiene uno de sus momentos más altos en el cobro de coimas que el comisario realiza, primero a través de otro agente y después mediante Zapa, a los travestis que trabajan en la calle, a los dueños de los desarmadores de autos, de restaurantes y prostíbulos.

El director sumerge al espectador en un mundo burocrático que funciona con reglas propias, donde quienes tienen que hacer cumplir la ley son quienes más la violan.

La policía casi siempre se enfrenta con delincuentes, pobres, morochos, mal vestidos, sin mucha educación. En esto se ve la discriminación de los agentes.

Por último, **“La ciénaga”** cuenta la historia de dos familias, vinculadas por una relación de parentesco y por su intento por sobrevivir al agobiante calor de febrero en Salta, que parece no terminar nunca y aplasta a los personajes. Una está encabezada por “la” Mecha (Graciela Borges), que vive en las afueras de Salta en la finca “La Mandrágora”, y la otra por su prima Tali (Mercedes Morán), que tiene su casa en el centro de la ciudad. Ambas tienen cuatro hijos, que parecen transitar la vida sin ningún rumbo.

El film de Lucrecia Martel aborda varios temas, aunque no de una manera tan clara tal vez como en “Bolivia” o en “El bonaerense”. El principal es la decadencia, el estancamiento de una familia de clase media acomodada, cuyos integrantes viven alcoholizados, se muestran disconformes pero parecen no poder cambiar nada.

En “La ciénaga” el tiempo parece detenido, es decir, no se sabe cuánto hace que estas familias están en la decadencia. Las historias transcurren sin que se hagan casi referencias al pasado y en un lapso corto de tiempo se condensan muchas cosas pequeñas, que parecen ser el emergente de algo más grande.

Un ejemplo de esto es el temor que acecha a Mecha de repetir la historia de su madre, que se pasó los últimos días de su vida tirada en la cama con depresión, o su continuo cuestionamiento a su marido Gregorio (Martín Adjemian), que es un pelele.

Pero también hay otros temas que aparecen a lo largo de la película, como la sexualidad, en la relación que mantiene José (Juan Cruz Bordeu), el hijo mayor de Mecha, con Mercedes (Silvia Baylé), una mujer que era su amiga pero que terminó acostándose con su marido.

También en el amontonamiento en el que viven los hermanos y primos, que comparten camas y duchas en una especie de promiscuidad familiar. Aunque no hay señales claras de relaciones sexuales (salvo de Isabel, la empleada doméstica que termina embarazada) existe una tensión que aporta mucho al clima de agobio que transmite la película.

Otro de los temas es el racismo, especialmente manifiesto en el trato discriminatorio que Mecha le da a su empleada doméstica, a quien llama “chinita carnavalera” y “colla de mierda” y a la que siempre acusa de robar sus toallas, aunque en realidad muchas veces una de las hijas de la dueña de casa, Momi, es quien “toma prestadas” cosas de Isabel, con quien tiene una relación casi íntima.

“Es que nunca atienden estos collas el teléfono”, se queja Mecha de sus empleadas. “China carnavalera, uno les da todo: familia, casa, comida y así te pagan. Desagradecida. Son todos iguales, después te dejan. Y además después uno tiene que cargar con la guagua”, agrega delante de Isabel y sus hijos luego de que la chica le anunció que renunciaba.

No hay nada dicho explícitamente en la película de Martel, todo aparece sugerido a través de la observación minuciosa de las pequeñas cosas que colman la vida de los personajes, muchos de los cuales hablan mucho sin decir nada (como Tali) y otros hablan poco pero dicen mucho (como Isabel).

La directora parece tomar instantáneas de la vida de ambas familias, un poco en la casa de una, otro poco en la de la otra, en el monte espeso al que van a cazar los hijos más pequeños y en la ciudad de Salta, donde los varones corren a las chicas con bombitas de agua y donde, por lo que muestra un programa de televisión, aparece la Virgen del Carmen.

La tragedia es uno de los motivos recurrentes de la película, que empieza con una y termina con otra. Las cicatrices también. Mecha pasará sus días en camión y bata con marcas en el pecho. José tendrá la nariz rota y un ojo en compota después de pelearse una noche en una bailanta. Joaquín, el hijo menor de Mecha, perdió un ojo en un accidente cazando en el monte. Su hermana mayor Verónica tiene una cicatriz en el mentón. A Gregorio le están empezando a salir manchas en el cuerpo. Al hijo menor de Tali lo tienen que coser en la rodilla y tiene un sobrediente para operarse.

La naturaleza también tiene un tratamiento especial en la película de Martel. Es violenta, agresiva. En el monte, donde los hermanos y primos más chicos van a cazar, una vaca queda estancada en una ciénaga de verdad, los chicos se lastiman (Joaquín ya perdió un ojo), el cielo está siempre cargado de truenos y rayos y cuando llueve parece que se viene el mundo abajo.

Podemos afirmar que la religión católica aparece como una marca de autor de la directora puesto que también aborda esta temática en su último film “La niña santa”.

En la película de Martel predomina lo narrativo por sobre lo argumentativo. La directora busca que el relato sea verosímil a través de establecer un lazo afectivo entre los personajes y el espectador.

Aunque la directora señaló en varias entrevistas que la película no es autobiográfica, Martel es salteña, se crió en una escuela religiosa y parece conocer muy bien la dinámica de una familia de clase media acomodada en decadencia.

## Tipos de enunciación

Tanto las películas de ficción como los documentales tienen en común una enunciación que construye un tipo de “sinceridad” particular frente a las historias que eligen y a la forma de contarlas, donde cobra mayor importancia la mirada de cada director.

En ese sentido, los films analizados en el corpus no intentan explicar “la verdad” sino que parecen afirmar que sólo pueden dar cuenta de “su” verdad a través de relatos pequeños, de temas que conocen y les resultan cercanos, algo que se diferencia respecto del cine anterior, que pretendía explicarle al espectador el mundo en el que vivimos.

### Documental

Una característica común a los tres documentales es un corrimiento del lugar del enunciador, donde no importa tanto el objeto mismo sino cómo se lo mira.

En todos los casos, aparece un enunciador homodiegético, que casi siempre coincide con el director de cada película, que está presente como un personaje más. Además, los tres documentales son en primera persona, algo que cada uno de los realizadores justificó en distintas entrevistas periodísticas.

En **“La televisión y yo”**, Andrés Di Tella aparece como un protagonista de la película, que busca archivo, realiza entrevistas y reflexiona sobre las dificultades que encuentra para investigar los orígenes de la televisión y su propia historia, además de conjeturar sobre si lo que va consiguiendo responde a su idea original del film.

La voz en off del director guía la película y muestra un constante devaneo interno de Di Tella sobre los datos que va descubriendo y sobre la importancia de realizar el film.

Pero la voz en off va intercalándose con la llamada voz yo de Di Tella, que aparece en los momentos en los que él se transforma en un personaje más de la película y, por ejemplo, conversa con su padre mientras miran fotografías familiares o caminan juntos por la ex fábrica Siam Di Tella, perteneciente a su abuelo.

El narrador de esta película no escamotea información sino que comparte sus dudas y reflexiones sobre el tema que está investigando.

La mirada a cámara, que es una marca enunciativa distintiva en los documentales, es utilizada por Di Tella casi exclusivamente en las entrevistas a los familiares y allegados a su abuelo y a Yankelevich, muchos de los cuales ni siquiera son presentados con un “videograph” ni con la voz en off del director. Es decir, que son personajes que sólo importan en función de la información que tienen para transmitir.

Cuando Di Tella conversa con su padre, su propio hijo —un niño de unos dos años que aparece jugando en la intimidad de su casa— y con Sebastián Yankelevich, el director aparece en la pantalla y es retratado por una cámara que registra los primeros planos de los entrevistados y de él mismo, y se mueve alrededor de los escenarios del film buscando destacar el dramatismo de la escena, en función de los dichos de los entrevistados.

En este caso, la mirada a cámara ayuda a hacer más persuasivo el relato porque los entrevistados son testigos de esa parte de la historia. Las entrevistas hacen las veces de prueba de argumentación, que resulta de la interacción entre el director y cada actor social.

Di Tella rescata valiosas imágenes de archivo de la llegada de la televisión al país, de la primera transmisión importante, cuando murió Evita, y hasta concluye que la mítica segunda esposa del ex presidente Juan Domingo Perón fue una invención de Yankelevich.

En un artículo publicado en una revista literaria en 2003, Di Tella reconocía que “se podría decir que los documentalistas hemos terminado por perder la timidez (...) Se podría pensar ahora que el documentalista también ha empezado a actuar” (*Revista Mil Palabras*).

Y justifica su posición al decir que “en la práctica, lo exhiba en la película o no, siempre hay un grado de actuación en el documentalista, que actúa para producir en los personajes del documental efectos que le permitan contar su historia. La actuación es parte esencial de la puesta en escena del documental. Basta pensar simplemente en la práctica habitual de la entrevista, donde el documentalista finge ignorar lo que ya sabe para permitir que se lo cuente el protagonista o testigo de un hecho 'por primera vez'”.

Incluso, Di Tella llega a decir que “la verdad del documental, en todo caso, no es otra cosa que el resultado de esas negociaciones (entre el documentalista y la realidad que debe filmar). La actuación se convierte así en una táctica que pone en duda las pretensiones del documental, la fantasía de la mosca en la pared, y ofrece a cambio una actitud más honesta, y a esta altura del partido, tal vez más creíble”.

En el caso de **“Yo no sé qué me han hecho tus ojos”** también aparecen rasgos propios del documental y la ficción con respecto al lugar del enunciador, que en este caso está encarnado en Sergio Wolf —codirector de la película junto a Lorena Muñoz—, quien se transforma en un personaje más del film.

Al igual que en la película de Di Tella, la voz en off de Wolf guía el relato, refleja todos los pensamientos del director acerca de lo que va encontrando y comparte sus reflexiones a medida que avanza en la investigación.

Incluso, cuando comienza la película, Wolf reflexiona sobre el motor que lo mueve para realizarla y hace una declaración de tono personal.

“En esa historia (la de Falcón) está todo para mí. Dejar todo por una convicción, eso es lo que me obsesiona, ir al revés de lo que dice la época, la cruzada espiritual, eso es lo que me une a la historia de Ada. Hay muchas películas posibles sobre las vidas de las cancionistas, pero la de Ada Falcón es la única que me invade, la única que me intriga, la única que me vuelve una vez, otra vez, otra vez”, dice Wolf en off casi al principio del film.

También aparece la llamada voz yo de Wolf cuando entrevista a los actores sociales, en un principio, músicos y teóricos del tango, y vecinos de la cantante y monjas, después, hasta encontrar a Falcón en un geriátrico de la provincia de Córdoba, donde están internadas hermanas de San Camilo.

La voz en off se utiliza sobre imágenes de archivo de Ada Falcón cantando o actuando en películas de la época, pero también acompaña la búsqueda de pistas a través de las casas y las ciudades donde la cantante vivió.

La voz yo suele aparecer en sincronía con la imagen de lo que está sucediendo. Es decir, cuando Wolf entrevista a alguien, en general la pantalla muestra a todos conversando.

“Es un documental en primera persona y a la vez un relato policial. Una persona que busca a una estrella perdida del pasado, la cantante de tangos Ada Falcón, que se retiró muy joven por una revelación mística y se hizo monja franciscana. Es una confrontación entre el Buenos Aires del glamour y el actual”, señaló Wolf al diario *Clarín* (Lerer, 2003).

El narrador de “Yo no sé qué me han hecho tus ojos” no escamotea información al espectador sino que, en un tono melancólico y sombrío, describe sus hallazgos, reflexiona sobre el motor de su búsqueda y hasta comparte sus dificultades para encontrar,

por ejemplo, las casas donde vivió Falcón o “El festín de los caranchos”, la primera película en la que apareció la cantante, de 1919.

También comparte su emoción cuando después de mucho trabajo (y cinco años de filmación) encuentra a Falcón en el geriátrico. Tanto, que en ese momento parece perder la distancia de la mirada frente al objeto, que había mantenido como narrador durante el proceso de rastreo, que ocupa gran parte del film.

Por su parte, “**Los rubios**” también presenta un enunciador homodiegético pero en este caso es un poco más complejo que en las películas anteriores porque aparece por momentos en la voz de la propia directora, Albertina Carri, y por otros en la figura de ella representada, a través de la actriz Analía Couceyro.

Albertina Carri aparece en todo momento cumpliendo el rol de realizadora de la película, que da instrucciones a Couceyro sobre cómo representarla y también comparte con el espectador, a través de conversaciones con el equipo de filmación, que también sale a cámara y se transforma en una especie de elenco, las dificultades para conseguir financiamiento o sus impresiones después de ciertas entrevistas, que a veces son realizadas por ella misma (casi siempre detrás de la cámara) y otras por la actriz.

Las reflexiones de Carri sobre su propia historia y la de sus padres también aparecen a través de textos leídos por Couceyro y de placas blancas con letras negras en movimiento que recorren todo el film (y que también son utilizadas para los títulos).

Además, utiliza una animación realizada con muñequitos Playmobil para retratar la propia construcción de su memoria de la época en que la familia estaba unida y vivía feliz, por un lado, y del secuestro y desaparición de sus padres, desde la mirada de la niña de tres años que era Carri cuando esto sucedió.

Al igual que en los documentales de Wolf y Di Tella, en “Los rubios” aparece un corrimiento del lugar del enunciador, donde no importa tanto el objeto mismo sino cómo se lo mira, en este caso, la mirada de Carri para evocar a sus padres desaparecidos.

Durante toda la película, Carri comparte con el espectador su recuerdo, evocación de terceros y la propia imaginación para armar la identidad de sus padres, pero encuentra que sólo es posible el diálogo con su propia identidad, con su propia historia.

Como en los otros dos documentales analizados, la directora apela a la primera persona, algo que justifica en una entrevista al diario *Página/12*.

“Era importante contar la memoria subjetiva y no presentar la memoria en letra mayúscula y objetiva, sino contar ese recuerdo de los rincones, de lo cotidiano, de la vi-

da. Al evocar estás investigando un poco y al mismo tiempo construyendo. Ese cambio tiene que ver con factores internos y externos que te van conformando a lo largo de la vida. Y la identidad como tal se configura a partir de tantas subjetividades... La película me representa. Opté por hablar desde el presente y en el presente y desde mi experiencia e incluirme en la memoria y el recuerdo. El evocar es algo subjetivo y propio, que cada uno repasa a su manera. Además referirse todo el tiempo al pasado y nada más es peligroso como mirada, por esto de cerrar algo que no cierra”, dijo Carri en una entrevista con el diario *Página/12* (Bianco, 2003).

La voz en off de la actriz guía gran parte de la película, siempre bajo la supervisión de Carri, que aparece intercalada con la llamada voz yo de ambas.

El narrador de este documental transmite toda la información que posee, es decir, que no se guarda datos sino que comparte con el espectador todo lo que va descubriendo. Al igual que en los otros dos films, la mirada a cámara, que es un recurso distintivo del documental, es utilizada mayormente para las entrevistas, incluyendo algunas de las que Carri le realiza a Couceyro, cuando ésta tiene “información” para transmitir.

A contramano de muchos films que abordaron el tema de los desaparecidos durante la última dictadura militar (1976-1983), Carri no utiliza imágenes de archivo de la época porque su intención es rearmar su propia memoria, sin la pretensión de realizar un aporte histórico, aunque efectivamente lo haga a través del relato de su propia reconstrucción.

El único testimonio de la época que aparece en el film son las fotos familiares, en las que aparece Carri con sus dos hermanas mayores, Paula y Andrea, y sus padres.

## Ficción

En las películas de ficción, en las que el enunciador es transparente y puede rastrearse a partir de ciertas marcas. En los tres films del corpus, cada uno con sus matices, los directores eligieron un nuevo realismo estético, expresado en los temas que abordaron, en el habla coloquial de los personajes, en la utilización de algunos actores profesionales y muchos amateurs, en la filmación en exteriores con luz natural y en el desacartonamiento de los recursos expresivos.

En el caso de “**El bonaerense**”, Pablo Trapero elige algunos actores profesionales y muchos amateurs, con lo que buscó potenciar el efecto de realidad para generar una

sensación de transparencia total con la historia narrada, lo que le imprime un alto grado de verosimilitud.

Incluso en la película, la mujer que actúa como la madre de Zapa es la abuela en la vida real de Trapero, que también había actuado en “Mundo grúa”. Además, aparece el propio director y sus padres.

Trapero toma la calle para filmar algunas de las escenas clave de la película. Por ejemplo, cuando el protagonista está en el puesto policial de la General Paz, en el límite con la Capital Federal, junto a dos compañeros, uno de los cuales termina asesinando por la espalda a dos jóvenes, morochos, la mañana de Navidad, simplemente por estar alcoholizados y contestarle mal. La escena sucede en la calle, con un naturalismo tal que parece un caso de gatillo fácil reportado en la sección de policiales de un noticiero de televisión.

En el mismo puesto, los dos compañeros de Zapa lo aleccionan sobre cómo lidiar con los “negros de mierda”, algo así como un curso de subsistencia para enfrentarse con la desconfianza que la sociedad tiene en la policía.

“Vos te tenés que cuidar. Lo peor que te puede pasar es hacer héroe a un negro de mierda. Te boletean por cualquier cosa. Hacen carrera para matar a la poli”, le advierte uno de los compañeros en un lenguaje coloquial.

En tanto, en “**Bolivia**”, Adrián Caetano eligió a un boliviano y una paraguaya para los papeles centrales de la película, que dan a la perfección el *phasic du rol* de dos inmigrantes trabajadores, que además hablan con la tonada típica de sus respectivos países.

Tal vez si hubieran sido actores de esos países también hubiera logrado el mismo efecto, pero nos parece que el hecho de que no sean profesionales les da una cierta frescura e inocencia frente a las cámaras, que aporta un grado más de realismo.

Caetano mantuvo los nombres de pila reales de todos los actores para los personajes y en el caso de los inmigrantes hasta utilizó su apellido verdadero. Así, Freddy Flores y Rosa Sánchez aparecen en la película con los nombres que figuran en su documento, lo que pareciera demostrar el interés del director en que ellos actuaran de sí mismos.

En el caso del único actor conocido, que es Enrique Liporace y representa el papel del dueño del restaurante, en la película aparece como Enrique, pero con otro apellido, como si él sí hubiera tenido que dejar parte de quien es en la vida real para representar un papel.

Al igual que Trapero en “El bonaerense”, Caetano también filma la calle en algunos momentos de la película, cuando Freddy y Rosa toman el colectivo que los llevará a la pensión y cuando realiza tomas de la parrilla desde la esquina de enfrente, por delante de la que pasan autos y personas, que no parecen ser extras del film, sino transeúntes ocasionales.

Pero la mayor parte de las acciones de “Bolivia” suceden dentro del restaurante entre los empleados, el dueño del lugar y los clientes, que son tomados por la cámara en planos cenitales, en planos medios y en primeros planos.

En el film de Caetano también reconocemos una mirada austera, en el habla de sus protagonistas y en el uso de los recursos expresivos.

Por ejemplo, después de una pelea entre el “Oso”, uno de los clientes taxistas del bar que tenía muchos problemas económicos, y Freddy, el primero dice como un presagio de la tragedia: “Qué hijo de puta, la concha de su madre. Me rompió la nariz. Lo voy a matar”. Minutos después, borracho como estaba, el Oso saca un revólver por la ventana del taxi y le pega un tiro en el pecho a Freddy, que lo mata inmediatamente. En ese momento, el sonido se detiene, se genera una sensación de vacío y la cámara toma a Freddy tocándose el pecho, sin poder creer lo que le está sucediendo, mientras cae lentamente.

La austeridad también aparece en las tomas donde Freddy pone la carne en la parrilla o repasa con el trapo la mesada del bar y en las que Rosa sirve las mesas, prepara el almuerzo para los dos o cuenta las monedas para repartir la propina.

A diferencia de “Bolivia” y “El bonaerense”, donde los protagonistas eran actores amateurs, en **“La ciénaga”** son profesionales. De todos modos, el coro de hijos (salvo Juan Cruz Bordeu) son desconocidos, lo que ayuda a dar una sensación de realismo, que está potenciada por el habla coloquial de todos.

Todos los actores hablan con la tonada típica de Salta, comiéndose alguna que otra ese, anteponiendo un artículo antes del nombre, que en casi todos los casos son sobrenombres y en ciertas expresiones como “meta, meta” o “chinita carnalera”.

En la película de Martel predomina lo narrativo por sobre lo argumentativo. La directora busca que el relato sea verosímil a través de establecer un lazo afectivo entre los personajes y el espectador. Plantea un enunciador transparente que comparte lo que sabe con el público, al que parece ir mostrando las acciones de los protagonistas a medida que van sucediendo, casi como si la cámara fuera un integrante más de esa familia.

Para esto, con la cámara en la mano, se mete en los cuartos de cada uno de los personajes y se ubica desde el lugar de un observador privilegiado, casi como si fuera uno más, como si no tuviera mucha distancia con la historia narrada.

Sin embargo, no tiene una mirada condescendiente con los personajes, que son exhibidos con una luz tan natural que resulta creíble que Momi hace días que no se baña y que Mecha está muy desmejorada, para citar algunos ejemplos.

La película de Martel es circular: empieza con una tragedia y termina con otra. La primera escena muestra a un grupo de hombres y mujeres arrastrando sus reposeras, con una copa de vino en la mano, hacia el borde de una pileta, que tiene el agua podrida, estancada. Se sientan en actitud de tomar sol, pero el cielo se presenta tormentoso y húmedo sobre los cerros salteños.

El presagio de tormenta sólo se concretará de a ratos, pero está siempre presente como parte de un concepto de iluminación y de una banda de sonido muy trabajada, que acechan durante toda la película y contribuyen al clima de agobio y tensa calma que acompaña las imágenes.

Mecha se levanta para juntar algunos vasos de vidrio, tropieza, cae y se lastima el pecho. Su marido y sus amigos están tan borrachos y son tan abúlicos que no atinan a levantarla del piso. Su hija Momi e Isabel, que a pesar de ser una adolescente parece ser la que resuelve más cosas en la casa, la llevan al hospital a ver “al gringo”.

Esta primera escena parece el presagio de cosas que van sucediendo en la película, que termina con la muerte de Luchi, el hijo menor de Tali, quien cae de la escalera del patio de su casa, adonde se subió para espiar al perro del vecino que lo tiene atemorizado, un posible perro rata desde la mirada del niño.

Para filmarla, Martel elige mostrar la caída del chico y, en el más absoluto silencio, las habitaciones vacías, frías, de la casa de Tali, donde se intuye su presencia desesperada ante la tragedia pero no se la muestra.

Esta escena recuerda el tramo final de “La niña santa”, la última película de la directora, en la que elige no mostrar la tragedia que está a punto de suceder, cuando la mujer del médico del congreso que acosó a la joven lo descubre, sino que la sugiere.

La última escena de “La ciénaga” sucede alrededor de la pileta de agua podrida de la casa de Mecha, donde Verónica toma sol con anteojos negros (aunque de nuevo el cielo es tormentoso) y llega Momi, arrastra su reposera, cuenta que fue al pueblo a ver la aparición de la Virgen del Carmen que anunciaban en la televisión, pero que no la vio.

El film termina con el cielo tormentoso, cerrado, con las dos jóvenes de la familia tiradas al lado de la pileta, en una especie de metáfora de que esto es todo lo que hay y lo que habrá, que las cosas no van a cambiar, a pesar de la tragedia, al menos en la finca “La Mandrágora”.

Como son vacaciones, en la película no se habla casi de trabajo ni de la escuela, los ajíes que vende la familia están tan ausentes como la Virgen del Carmen que se aparece en el tanque de agua de una vecina o la rata africana que captura la atención de los chicos a través del relato de Verónica. Aquí también lo no mostrado adquiere un peso dramático fundamental.

## Cruces entre la ficción y el documental

Vamos a comenzar a analizar más puntualmente de qué manera se produce el cruce entre la ficción y la realidad en los films del corpus. Para ello, tomaremos el concepto de control que ejerció el realizador durante la filmación, un elemento que ayuda a diferenciar la ficción del documental, la utilización del sonido, de escenarios naturales, el uso de la cámara y, en el caso de los documentales, las modalidades de representación propuestas por Nichols<sup>7</sup> y el relato en primera persona.

### Documental

Una parte de **"La televisión y yo"** está narrativizada, aunque se intercalan recursos argumentativos y persuasivos, propios del documental. El director controla toda la situación en muchos momentos y hasta actúa de sí mismo en busca de cierta información, que ya sabe que va a encontrar.

En esta película aparece un lugar mezclado en cuanto al control del realizador. Por momentos, cuando Di Tella conversa con los familiares y allegados a Yankelevich, el director se para fuera del cuadro y realiza la entrevista clásica del documental, con mirada a cámara de los entrevistados y menos control de la situación.

Ahora cuando él mismo actúa o genera situaciones puntuales con su padre o su hijo, está teniendo un mayor control del film, puesto que podríamos asegurar que él sabe exactamente qué quiere de sí mismo y también conoce las reacciones de sus familiares.

Según Nichols, mientras en la ficción el lazo con el espectador pasa más por lo afectivo, en el documental se establece a partir de un deseo de saber.

En "La televisión y yo", se da un lugar mixto, puesto que como se genera un deseo de saber la historia de Yankelevich e incluso de develar un "secreto" familiar, por ejemplo, también se plantea un lazo afectivo con el realizador de la película en tanto protagonista. El espectador comparte el devaneo interno de Di Tella, empatiza con un personaje que presenta contradicciones y expone gran parte de su intimidad.

<sup>7</sup> Las modalidades de representación de Bill Nichols están explicadas en la parte de Metodología de este trabajo.

Con respecto a las modalidades de representación propuestas por Nichols, podríamos afirmar que “La televisión y yo” se inscribe principalmente en la modalidad interactiva, aunque no exclusivamente.

Se adapta a la modalidad interactiva puesto que el director utiliza estilos de entrevista que le permiten participar de un modo más activo, predominan además varias formas de monólogo y diálogo e introduce una sensación de parcialidad.

No estamos ante la presencia de un documental que intente convencernos de algo sino que busca compartir una manera particular de mirar las cosas e incluso nos introduce en la propia historia personal del director, puesto que comienza la película diciendo que le interesa reconstruir los siete años de televisión que se perdió, siendo un niño, cuando con su familia se exilió a Europa.

“Ahora que estoy terminando pienso que a lo mejor me equivoqué de proyecto. En realidad tendría que haberme limitado a repasar los siete años de televisión que me perdí y de alguna manera tratar de reconstruir la infancia que no viví. Pero, bueno, a lo mejor era un proyecto demasiado personal que sólo me iba a interesar a mí”, dice Di Tella en off hacia el final de la película mientras mira historietas, que confiesa que son otra de sus pasiones.

Aunque en las últimas palabras del film, concluye que “también es verdad que cuando ahora me pongo a ver esos programas viejos no me dicen nada. Me los perdí en su momento y lo que se perdió, se perdió”.

También podríamos afirmar que el documental de Di Tella posee rasgos de la modalidad expositiva de Nichols, puesto que realiza una especie de ensayo.

En tanto, de la modalidad de observación, este documental sólo tomaría un marco de referencia que acerca al espectador al cine de ficción, al mostrar ciertas recreaciones personales, totalmente ficcionalizadas. Un ejemplo de esto es una escena en la que Di Tella camina junto a su mujer por la Plaza Dorrego del barrio de San Telmo, en cuyos puestos paran a revisar antigüedades, mientras en off cuenta que encontró “un viejo manual de televisión” y “planchas con acciones de la empresa Siam Di Tella, que era de mi abuelo”.

Según la modalidad reflexiva de Nichols, en “La televisión y yo” el director nos habla menos del mundo histórico en sí que sobre el proceso de representación. Este documental presenta al propio realizador en la pantalla, dentro del encuadre, como un agente con autoridad.

En tanto, gran parte de **“Yo no sé qué me han hecho tus ojos”** está narrativizada, aunque se intercalan recursos argumentativos y persuasivos, propios del documental. El director controla la situación casi todo el tiempo, salvo en las entrevistas a las fuentes o a la misma Ada Falcón, aunque aún cuando está con ella, uno de los momentos con mayor carga dramática del film, sigue teniendo bastante control de la situación porque elige hacerla escuchar sus canciones y ver las películas en las que actuó forzando, de alguna manera, la reacción de la mujer.

Sin embargo, Ada Falcón sólo dice de su retiro de los escenarios que “nunca más canté. Le prometí a Dios ser Terciaria Franciscana para toda la vida”, sin dar mayores detalles de cómo fue este llamado divino.

Incluso, cuando Wolf insiste en ahondar en la relación que mantenía con Canaro, Falcón asegura nunca haber estado enamorada de él y afirma, entre risas, que “lo apreciaba, pero cuando ya se puso loco yo no le hablaba más. Yo no sé ese hombre, pobre hombre. Era pasión, adoración que tenía”.

Podemos afirmar que si uno de los rasgos que distingue al documental de la ficción es el control del realizador, en esta película también aparece un lugar difuso.

De todos modos, es importante señalar que Wolf siempre aparece en la pantalla en todas las entrevistas, ocupando un espacio de autoridad, lo que da una sensación de mayor control.

Con respecto a la afirmación de Nichols que sostiene que en la ficción el lazo con el espectador pasa más por lo afectivo y en el documental se establece a partir de un deseo de saber, en esta película se dan ambas situaciones.

Es decir, se genera un deseo de saber, de develar el secreto de Ada Falcón, que se mantiene casi hasta el final de la película y, creemos, es su motor principal, pero al mismo tiempo se tiende un lazo afectivo con Wolf a partir de sus confesiones personales y de compartir sus avances y dificultades para realizar el film.

También según Nichols, la ficción busca que la historia sea verosímil, en tanto el documental se preocupa por que sea persuasivo. En esta película aparecen ambos aspectos. Consideramos que es verosímil puesto que el público no cuestiona la veracidad del material filmado en el documental, los actores sociales conservan su aspecto cotidiano y relatan hechos de los que fueron testigos o de los que tienen un conocimiento particular, todo esto ayudado por las confesiones personales de Wolf, que generan empatía con el espectador.

La falta de archivo lleva a los autores del film a realizar algunas reconstrucciones ficcionales. En un momento, mientras la voz en off de Wolf cuenta una anécdota de Falcón en la que dice que la cantante solía salir en su convertible a altas velocidades con el fin de secarse el pelo húmedo, la pantalla muestra a una actriz en un coche en movimiento secándose el cabello.

“Esta que vemos no es Ada Falcón, pero si hubiera imágenes documentales de ese momento, seguramente se parecería a ésta. ¿Qué veían? ¿A quién preguntarle? ¿Dónde hay un testigo de ese gran naufragio que es el paso del tiempo?”, reflexiona Wolf en un momento del documental, mientras aparece una imagen de archivo de otra cantante.

Pero existen tramos ficcionales que no están vinculados a la falta de archivo sino que están armados con una clara intención.

Uno de ellos se da al inicio del documental, cuando la cámara muestra a Wolf conversando sobre distintas cancionistas de tango con Aníbal Ford en el living de su casa, algo que el director valora como el puntapié de la película.

En esa escena, Ford pone discos de pasta de distintas cantantes y conversa “espontáneamente” con Wolf, algo que estuvo planeado de antemano y reconstruido para el filmación porque queda claro que no se trata de una entrevista formal.

“Vos me dijiste que no te gustaban las cantantes de tango porque no escuchaste a Ada Falcón. Ella era una diva, una mina que había ganado mucha guita”, le dice Ford a Wolf en on.

En pocos pasajes de la película está presente la mirada a cámara, un efecto impactante utilizado en la mayor parte de los documentales “clásicos”, pero los directores sí utilizan los primeros planos de los entrevistados para hacer más persuasivo el relato, puesto que son testigos o poseen información vital sobre una parte de la historia de Falcón.

Las entrevistas son la prueba de argumentación utilizada por Wolf, que resultan de la interacción entre el director y cada actor social.

Con respecto a las modalidades de representación elaboradas por Nichols, el film toma muchos elementos de la forma interactiva puesto que Wolf adopta estilos de entrevista y tácticas intervencionistas que le permiten participar de un modo activo.

Además, predomina en toda la película la sensación de parcialidad, de presencia situada, que deriva del encuentro real entre el director y el sujeto. Incluso, la lógica del texto conduce más hacia las propias interacciones del realizador que a un argumento. La voz de Wolf se dirige a los actores sociales que aparecen en pantalla en vez de al espectador.

El director no intenta convencernos de algo sino que comparte su recorrido interno con los espectadores, por ejemplo, cuando Wolf confiesa que lo une a la historia de Ada Falcón el dejar todo por una convicción e ir al revés de la época. Pero también toma elementos de la modalidad expositiva de Nichols, en tanto realiza una especie de ensayo.

De la modalidad de observación, el film establece un marco de referencia afín al cine de ficción, puesto que la interpretación de los actores sociales es similar a la de los personajes de ficción en muchos aspectos. Sobre todo, podríamos pensar esta modalidad en función del rol de investigador que despliega Wolf.

Por último, con respecto a la modalidad reflexiva, los directores adoptan la presencia del realizador dentro de la pantalla como un agente con autoridad.

Resulta llamativo que en los títulos finales llamen “personajes” a todos los actores sociales, incluida Ada Falcón, y que en esa lista no aparezca Wolf, puesto que es el que más cumple ese papel. O, en todo caso, es curioso que los demás sean considerados personajes, cuando en realidad son personas que no representaron ningún rol.

Por su parte, “**Los rubios**” se para en un lugar difuso con respecto a la diferenciación en el grado de control entre un documental y una película de ficción, aunque la realizadora controla gran parte de la filmación.

Es decir, Carri tiene el control de toda la actuación de Couceyro y las escenas del “backstage” de la película como en un film de ficción, pero ejerce menos control en las entrevistas que realiza, puesto que no puede prever qué le van a contestar los actores sociales, tal como sucede en la mayoría de los documentales.

“Los rubios” es una película que está casi toda narrativizada a través del relato representado por Couceyro, aunque se intercalen recursos argumentativos y persuasivos, propios del documental. Carri actúa de sí misma en muchos momentos del backstage, en los que reflexiona sobre lo que va encontrando, lo que hace que el relato sea persuasivo.

Como afirmamos anteriormente, según Nichols, mientras en la ficción el lazo con el espectador pasa más por lo afectivo, en el documental se establece a partir de un deseo de saber. En “Los rubios”, de nuevo, se da un lugar mixto porque, por un lado, se

plantea el deseo de conocer la historia de los padres de Carri y también su propia construcción de esa historia, pero, por el otro, aparece muy fuertemente un lazo afectivo con el realizador, en cuanto comparte con el espectador sus sentimientos, dudas, reflexiones y genera empatía al exhibir abiertamente gran parte de su intimidad.

Suponemos que el público de “Los rubios” no cuestiona la veracidad del material filmado en el documental porque la cámara da todo el tiempo una sensación de presencia situada, y acepta como verdadero lo que relatan los actores sociales, que son amigos, vecinos o familiares de los padres de Carri.

Nichols también sostiene que la ficción busca que la historia sea verosímil, en tanto el documental se preocupa por que sea persuasivo. En esta película, aparecen ambas búsquedas y estimamos que es verosímil porque se plantea en primera persona, mediante un relato de una historia muy privada.

Por último, aún en la parte más ficcional de la película, la realizadora está multiplicando los efectos de lo real al filmar en tiempo real y escenarios reales a personas reales.

Para diferenciar la parte de “ficción” de la documental, Carri juega con el color y el blanco y negro.

Cuando la directora y su equipo se traslada de un lugar a otro para realizar las entrevistas, cuando Carri le da instrucciones a Couceyro sobre cómo representar cada escena, cuando intercambian opiniones sobre, por ejemplo, una carta del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), que en ese momento se abstenía a entregarle un subsidio porque consideraba que le faltaban testimonios, el documental transcurre en blanco y negro.

Y en todas las escenas donde Couceyro actúa de Carri, realiza entrevistas, camina, reflexiona, mira fotos y anota datos, entre otras cosas, el film está en color. Sin embargo, esta marca de enunciación cambia al final de la película, cuando todos los integrantes del equipo de filmación se ponen una peluca rubia y caminan por el campo, como si fueran la familia sustituta de la directora y los verdaderos protagonistas del film.

Los cruces entre la ficción y el documental son tan claros en “Los rubios” que hasta la misma directora los pone en evidencia en un momento de la película. En una escena donde Couceyro expresa una de las líneas más personales del film, Carri la interrumpe, le da nuevas indicaciones sobre la forma en que debería decirlas y antes de empezar a grabar anuncia: “Toma 7, de ficción, vamos a grabar ficción”.

“Odio las vaquitas de San Antonio y pasar por debajo de los puentes y los panaderos y que se me caigan las pestañas y las bandadas de pájaros, pero sobre todo odio las velitas en los cumpleaños porque me pasé muchos años deseando lo mismo: que vuelva mamá, que vuelva papá y que vuelvan pronto. En realidad, el deseo siempre fue uno y lo estructuraba en tres partes para que tuviera más fuerza”, dice Couceyro en una toma que, mientras es corregida por Carri, aparece en blanco y negro hasta que después de varios ensayos finalmente sale en color.

Otra parte interesante para analizar, porque deja en evidencia la construcción del aspecto ficcional del film, es la escena en la que Couceyro relata la entrevista que tuvo con Paula L., la única sobreviviente del centro clandestino de detención macabramente denominado por los militares como “Sheraton”, que es la comisaría de Villa Insupearable donde estuvieron secuestrados sus padres. Carri interroga a Couceyro desde detrás de la cámara con avidez sobre lo que esta mujer le dijo, como si ella no hubiera participado de la entrevista.

En realidad, queda bastante claro que las entrevistas fueron realizadas por Carri, ya que Couceyro sólo las revisa a través de la imagen de los entrevistados que el espectador ve en una pantalla de televisión, que tiene en la isla de edición, donde también hay fotos, libros y cuadernos de notas. A excepción de las entrevistas realizadas a los vecinos del barrio donde vivía Carri con sus padres, que claramente son hechas por todos los integrantes del equipo de filmación.

Todo el relato resulta verosímil, tal vez porque sabemos que la directora es la principal protagonista en cuanto a que rastrea su propia historia y porque el documental, aunque sinuoso, está construido con transparencia hacia el espectador. Las entrevistas hacen las veces de prueba de argumentación, que resulta de la interacción de la directora y de la actriz que la representa (Couceyro) con cada actor social.

Tal vez el momento donde mejor se ve el cruce entre el documental y la ficción es en una escena cuando van a las oficinas del equipo de Antropología Forense, donde uno de sus integrantes le toma una muestra de sangre a Couceyro para confirmar si (Carri) es, efectivamente, la hija del sociólogo y periodista Roberto Carri y de la Licenciada en Letras Ana María Caruso, ambos miembros de la organización Montoneros.

Couceyro pone su dedo para que le saquen sangre, pero inmediatamente después Carri, en blanco y negro, y le dice al hombre: “¿Me pinchás a mí también?”, lo que muestra el paso de la ficción a la realidad y confirma que existe otra película dentro del documental.

En el film se utilizan dos cámaras, la que suele enfocar a Carri y la que utiliza la realizadora para filmar a Couceyro. En las escenas en blanco y negro, que dan cuenta de la producción de la película, la cámara suele dar una impresión de presencia situada, de intimidad, que ayuda a generar empatía con todo el equipo de producción, que parece expresar libremente sus opiniones sobre la marcha del documental.

Con respecto a las modalidades de representación de Nichols, el film de Albertina Carri se encuadra básicamente en la forma interactiva puesto que incluye estilos de entrevistas y tácticas intervencionistas que le permiten a la directora participar de un modo más activo, algo que sucede todo el tiempo.

Además, en la modalidad interactiva predominan varias formas de monólogo y diálogo, que introducen una sensación de parcialidad. En este sentido, la película de Carri es muy personal, con monólogos internos (en la voz en off de Couceyro) y diálogos con los entrevistados y con el resto del equipo de producción.

Esta modalidad conduce a una declaración acerca de las propias interacciones y no tanto a un argumento, un punto muy trabajado por Carri en su película, que hasta puede llegar a plantear un problema ético, por ejemplo, cuando la directora vuelve al barrio donde pasó su infancia y hace que la actriz converse con sus vecinos, cuando algunos de ellos creen reconocerla.

Con respecto a la modalidad de observación, la película de Carri por momentos parece ceder el control a los sucesos que se desarrollan frente a la cámara, por ejemplo, cuando Couceyro conversa con un grupo de niños en su barrio de la infancia o cuando el equipo de filmación está en la oficina de los Antropólogos Forenses y parece actuar libremente, sin un guión previo, como si la escena no estuviera siendo filmada.

Pero tal vez la modalidad de Nichols más utilizada en la película de Carri sea la reflexiva puesto que oímos a la realizadora abordar el metacomentario, más allá de su interacción con otros actores sociales. En la película, Carri se presenta con un agente de autoridad debido a que, primero, es la directora del film y, segundo, está contando su propia historia, algo que desplaza el foco de atención del ámbito de referencia histórica para situarlo en las propiedades del propio texto.

Ahora pasaremos a analizar las películas de ficción, en las que rastreamos los cruces entre la ficción y el documental a partir de la banda sonora, de la puesta en escena, del uso de escenarios naturales y de las escenas que los directores eligieron filmar aparentemente sin control, a la manera de un documental. También analizaremos cierta estética televisiva a la hora de contar algunas historias, como si esta manera de filmar creara una sensación de mayor verosimilitud.

En **“El Bonaerense”**, por ejemplo, cuando Zapa llega a La Matanza y se cruza con una manifestación de trabajadores, la forma de filmar de Trapero produce un efecto televisivo.

La manera de filmar la protesta social, con sus pancartas y cánticos, por momentos imita cualquier grabación de un noticiero de televisión, aunque por otros se para en el lugar de un transeúnte observador.

Zapa pasa mucho tiempo en la calle, ya sea en el puesto, que está ubicado debajo del puente de la General Paz por donde pasan infinidad de autos por día, en el barrio donde vive y en los lugares nocturnos en los que debe recolectar las coimas.

Sin embargo, la cámara enfoca a los colectivos y a las vías del tren de frente, filma a gente rezando en una iglesia evangélica y durmiendo en plazas, tomas que normalmente no son utilizadas en los noticieros de televisión sino que dan más la impresión de estar filmadas desde la mirada de quien camina por las calles, con un realismo urbano que también genera un efecto documental, en el registro del movimiento de un barrio pobre del conurbano bonaerense. Este punto de vista funciona como un guiño de complicidad, como una referencia de algo propio, hacia el espectador.

Esas escenas en exteriores son el único lugar de la película donde podríamos dudar que Trapero ejerció todo el control sobre el rodaje. Claramente **“El bonaerense”** es una ficción donde está controlada toda la producción, pero, por ejemplo, en la toma de la manifestación de trabajadores o cuando Zapa espera el colectivo, pareciera que el director cedió un poco de ese control y simplemente registró la realidad a la manera de un documentalista.

La mezcla de la realidad y la ficción también se percibe dentro de la comisaría en la manera en que están registradas las acciones de sus integrantes, puesto que Trapero filma a cada uno de sus integrantes como si estuviera ahí y fuera uno más. La inoperancia, la burocracia, la falta de educación, la corrupción y el racismo demuestran el día a día de una forma tan creíble como real, sobre todo para los argentinos que estamos acostumbrados a escuchar todo tipo de historias sobre la policía bonaerense.

Por otra parte, Trapero utiliza la cámara como un instrumento de conocimiento, reconocimiento o descubrimiento, según los casos.

Siempre parece imponerse el relato por sobre la historia de cómo se siente o piensa Zapa, que interpreta un personaje contenido, que prácticamente no habla ni establece posición sobre lo que sucede a su alrededor.

Por momentos no queda claro si la realidad es más que el relato o si lo que existe en “El bonaerense” es el relato cinematográfico de la realidad.

Otra de las marcas que permiten avanzar sobre la premisa de que se produce un cruce entre ficción y documental es el tratamiento del sonido. Por un lado está muy producido, amplificado, con bastante posproducción, lo que lleva al espectador a la idea de que está inmerso en una ficción. Pero, por otro, muchas veces se utiliza el sonido ambiente en las escenas filmadas en la calle, o en las del campo al amanecer, lo que da una sensación de estar frente a un documental.

La música tiene una presencia importante, a pesar de que sólo se incluya en algunos momentos, como en la fiesta de Navidad dentro del destacamento policial, donde se escucha principalmente cumbia (Pablo Lescano, Damas Gratis).

También es utilizada para cerrar la historia circular del protagonista porque tanto al comienzo del film como al final, cuando Zapa regresa a su casa en el campo, se escucha el mismo tema folclórico.

Finalmente podríamos decir que la película es verosímil porque parece multiplicar “los efectos de lo real”. Es decir, la realidad se ha vuelto a tal punto ficcional que el largometraje no puede dejar de incluir una buena dosis de realidad (Comolli, 2002).

Esto se ve en la elección de los temas, en el habla coloquial de los actores, en la filmación en escenarios naturales y en el desacartonamiento de los recursos expresivos, todo lo que se traduce en una película con una buena dosis de realidad.

Además, en “El bonaerense” aparece por momentos una estética en la manera de filmar que el espectador asocia al proceso de captura de la realidad que hace la televisión, lo que potencia la idea de realismo del relato.

Por su parte, en “**Bolivia**” podemos afirmar que el director controló toda la película, sin dejar detalles librados al devenir de los acontecimientos, uno de los puntos que puede diferenciar una ficción de un documental.

“Para mí es una ficción pura. Inevitablemente, a la hora que uno escribe una historia no puede olvidar la realidad que lo rodea, ni la idea que tiene sobre ciertos personajes. ‘Bolivia’ nace a partir de un cuento, de una historia de amor entre dos personajes. Es el punto de partida, después lo empecé a ambientar porque me gustan ese tipo de películas, en la esquina de mi casa, con personajes que yo conozco, amigos, y le fui dando historia a cada uno de los personajes y así fue tomando forma”, señaló Caetano en una entrevista realizada por la *BBC* en Francia (Hauser, 2001).

El cuento al que hace referencia el realizador es el de Romina Lanfranchini, sobre el que se basó “Bolivia”.

En “Bolivia” no se observa un efecto televisivo en la manera de filmar las escenas, pero la televisión es un elemento que está presente todo el tiempo en el bar y funciona por momentos como un elemento de cohesión de los parroquianos (cuando transmiten un partido de fútbol o una pelea, por ejemplo) o de enfrentamiento por el uso del control remoto, cuando proyectan una película.

Caetano no pretende filmar “Bolivia” como si fuera una toma televisiva, sino casi como si fuera un documental etnográfico, donde la cámara se sumerge en el mundo de una parrilla de cualquier barrio de Buenos Aires, donde trabajan dos inmigrantes sudamericanos, y registra de manera sencilla las relaciones humanas entre quienes asisten al lugar.

Otra de las marcas que nos permiten avanzar sobre la premisa de los cruces entre la ficción y la realidad es el uso del sonido, que generalmente muestra lo que sucede en el bar, donde se mezcla el ruido de la calle con el sonido de fondo de la televisión prendida y las voces de los presentes.

Al igual que cuando Freddy y Rosa están en la calle esperando el colectivo, en donde se privilegia el sonido ambiente, como si Caetano hubiera salido con un micrófono a grabar los ruidos de Buenos Aires, lo que da una sensación de estar frente a un documental.

De todos modos, el espectador no duda que está inmerso en una ficción porque el sonido está muy producido, tanto dentro del restaurant como en las escenas filmadas en la calle, en el boliche adonde van a bailar Freddy y Rosa y en la pensión donde duermen.

La utilización de la música es importante en la película. Siempre es música del altiplano, principalmente del grupo Los Kjarkas, y aparece al principio en la presentación de los títulos, en el lugar adonde van a bailar y al final del film.

Las letras de las canciones son más que elocuentes. Por ejemplo, la que Caetano elige para musicalizar la escena del boliche dice: “Rodeado de penas, añorando mi tierra y todo el licor no basta para aliviar mi dolor”, mientras Freddy y Rosa bailan y toman una cerveza.

Por último, en **“La ciénaga”** podríamos afirmar que Martel controla todo o casi todo en su película.

Incluso las escenas en las que aparece una periodista de la televisión entrevistando a los vecinos que aseguran haber visto a la virgen son una reconstrucción realizada por la directora. El único momento en el podríamos dudar del control de Martel es en las tomas filmadas en el centro de la ciudad de Salta, por cuyas calles circulan autos, bicicletas y transeúntes aparentemente distraídos, siempre con sonido ambiente.

“La ciénaga” no deja detalle librado al azar, lo que refuerza la idea del control de Martel sobre todos los aspectos de su película, desde una puesta en escena impecable hasta el significado que la directora otorga a cada plano.

El tema de la virgen merece una mención especial por la manera en que Martel reproduce la narración utilizada en los noticieros de televisión.

Cualquier espectador distraído podría pensar que todo lo que muestra la pantalla, que está sintonizada en el mismo canal en todos los aparatos de televisión de las dos casas, es real al retomar el formato típico de un noticiero y al recrear ciertas creencias populares religiosas que mucha gente sigue.

En un momento de la película, una presentadora interroga a una vecina sobre cómo vio a la virgen, a lo que la mujer responde: “Yo estaba colgando la ropa y vi una luz y me puse a mirar y vi a la virgen (...) Es la única vez”.

Otra mujer también cuenta que la vio en el tanque de agua y dos hombres aseguran que pasaron muchas horas en el lugar pero que la virgen no apareció. Martel podría haber introducido esta historia a través de los dichos de los personajes, que por cierto se la pasan chusmeando de otras personas.

Pero consideramos que elige contarla a través del relato periodístico televisivo para darle más credibilidad, para que el espectador sospeche, como los personajes, que una virgen se apareció en el tanque de agua de una vecina de Salta. Esta historia ocupa un lugar importante en la película de Martel, porque por ejemplo después de la muerte de su primo, Momi asiste al lugar en la búsqueda de alguna respuesta espiritual y en

otro momento desata un extenso diálogo entre Mecha y Tali, quien relata la experiencia de una amiga que dijo haberla visto.

Además, los protagonistas parecen aceptar esa aparición como algo posible, más que como una nota de tono esotérico del canal de televisión, lo que da la pauta de que la religión ocupa algún lugar en la vida de los personajes.

Uno de los elementos que más acercan la película de Martel a un documental es su manera intimista de filmar, austera, donde utiliza casi todo el tiempo el sonido ambiente sumado a los potentes ruidos de la naturaleza que los rodea, con muchas escenas en escenarios naturales, lenguaje desacartonado y sobre todo una cámara inquieta que logra transmitir un clima de asfixia familiar y social que se mantiene durante todo el film.

Cuando los chicos van al monte, Martel los persigue con la cámara en la mano, lo que genera una sensación de “estar ahí”, del realismo de un documental que filma una temática vinculada con la naturaleza. Esto también queda reforzado por el sonido ambiente, con los ruidos de los grillos, perros, vientos y correteadas cerro abajo, que claramente está muy trabajado en posproducción por la intensidad de cada detalle.

La banda sonora se completa con los silencios, que ocupan un lugar clave, y la música de cumbia, que aparece principalmente en las escenas donde los personajes están en la ciudad, en la fiesta de carnaval del pueblo a la que van Isabel, su novio “El Perro” y José; cuando las hijas llevan a la madre accidentada en auto al médico; en uno de los pocos momentos en el que se los ve reírse a todos, cuando Mecha, Tali y sus hijos bailan en la habitación de la primera; y en los títulos finales.

## Una cuestión de género

Otro de los puntos analizados fue el género en todas las películas del corpus, que en general coincidió totalmente en las películas de ficción porque todas entran dentro de la categoría “drama”, pero hubo algunas diferencias mínimas en los documentales.

Sin embargo, observamos que los directores de las películas de ficción parecen eludir las certezas de las convenciones de un género determinado y rompen con ciertos moldes de carácter genérico más o menos clásicos de la cinematografía nacional que los precede.

En los filmes de ficción analizados se produce una especie de hibridación de géneros, que cada director trabaja de una manera particular, pero siempre diferente al cine anterior que estaba más atado a una determinada categoría genérica.

Consideramos que esta hibridación de géneros, que también es trabajada en los documentales, contribuye a la creación de un nuevo verosímil.

Según las categorías expresadas en el marco teórico del trabajo, **“La televisión y yo”** se ubica en un lugar que mezcla un abordaje biográfico e histórico.

En tanto, podemos situar a **“Yo no sé qué me han hecho tus ojos”** dentro de un género biográfico, histórico y musical. Pero también presenta cruces con ciertos aspectos generales del policial, dentro de la ficción, aunque si bien la película propone a un investigador que debe dilucidar un enigma, en ningún momento hay un crimen, elemento fundamental de este género ficcional.

Como las dos películas anteriores, podemos ubicar a **“Los rubios”** en un género documental que mezcla el abordaje histórico y biográfico.

Al respecto, Carri señaló en una entrevista al diario *Página/12* por qué su película combina la ficción, el documental y el “backstage” y por qué quiso romper con la idea tradicional de género.

“Tenía claro que no quería filmar un documental clásico sino justamente poner en duda el género. En ‘Los rubios’ el documental es un modo más de la ficción y además quería sacarle solemnidad al tema. Quería narrar la memoria, que tiene elementos documentales y ficcionales. Así surge la idea de los documentos con la ficción entrecruzada y por momentos enfrentada”, destacó Carri (Bianco, 2003).

## La importancia del metadiscurso

Todos los directores elegidos para nuestro análisis son representantes del llamado nuevo cine argentino y, por ello, la crítica especializada estuvo muy atenta a cada estreno, a través de sus crónicas en publicaciones de cine, diarios, revistas y radios.

Vamos a hacer un breve recorrido sobre algunos ejemplos de cómo recibieron los principales diarios del país a estos films, a los que llenaron de elogios.

Nos parece importante incluir el tema del metadiscurso en el análisis en tanto muestra que el llamado nuevo cine argentino es un fenómeno que tiene reconocimiento social.

En estas seis películas podemos confirmar lo que afirmábamos más arriba con respecto a las dificultades que deben afrontar los directores de documentales a la hora de conseguir salas para exhibir sus obras. Mientras los films de ficción fueron proyectados en salas del circuito comercial, los documentales sólo pudieron verse en pequeños cines de Buenos Aires.

### Documental

“**La televisión y yo**” fue exhibida en varios festivales internacionales, incluido el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires y fue estrenada en el Museo de Arte Latinoamericano (MALBA).

El film de Di Tella fue anunciado en los diarios y revistas especializadas a través de críticas y entrevistas al director, que se encargaron de remarcar que era un documental “personal y en primera persona”, lo que evidentemente predispuso a los espectadores a la hora de disfrutarla en el cine.

“Andrés Di Tella se decidió por el relato íntimo y personal que ensambla aspectos nostálgicos de la pantalla chica con recuerdos que tienen a Jaime Yankelevich, pionero de la radiofonía argentina e introductor de la televisión en nuestro país, y a Torcuato Di Tella, un empresario italiano que convirtió una pequeña fábrica de máquinas para panaderías en el gigantesco complejo industrial Siam Di Tella”, señaló la crítica de cine del matutino *La Nación* (Martínez, 2003).

En tanto, los directores de **“Yo no sé qué me han hecho tus ojos”** estrenaron el documental en el cine Cosmos y en el Complejo Tita Merello de Buenos Aires.

La película tuvo una importante difusión en los principales periódicos y revistas especializadas de Argentina, con entrevistas a sus directores y elogiosas críticas de expertos, que en casi todos los casos anunciaban que se trataba de un documental en primera persona, filmado al estilo de un policial negro.

“Siendo un documental, la voz de “Yo no sé qué me han hecho tus ojos” es la de Wolf, virtual protagonista del film, convertido en obstinado detective (con piloto y todo) que, cual personaje de Chandler, es ‘contratado’ para resolver un misterio y, en la búsqueda, descubre un mundo y encuentra a la vez algunas respuestas a sus obsesiones”, dijo la crítica del diario *Clarín* (Lerer, 2003).

Por su parte, **“Los rubios”** fue proyectada con éxito en algunos festivales internacionales, incluido el de Buenos Aires, donde ganó algunos premios, y se estrenó en la Capital Federal en los cines Gaumont, Cinemark y Village Recoleta en diciembre de 2003 y más tarde en el Complejo Tita Merello.

“Las fronteras entre el documental y la ficción se diluyen en la visión de la memoria que plantea Albertina Carri. Sin duda, ‘Los rubios’ es uno de los testimonios más creativos sobre la propia identidad, sobre la última dictadura militar y también sobre la producción cinematográfica. No sólo es un grito libertario, por dejar de lado el manual de cómo hablar de ciertos temas, sino también un universo tan innovador como estimulante”, señaló la crítica de la revista *El Amante* (Trerotola, 2003).

## Ficción

En el caso de **“El bonaerense”**, la crítica estuvo muy pendiente de su estreno por considerar a Trapero como un director clave del nuevo cine argentino. Los críticos de los grandes medios de comunicación anunciaron la película con bombos y platillos y dieron pautas claras que orientaron su consumo.

“Película de iniciación, ‘El bonaerense’ es y no es un relato sobre la policía. No tiene sentido buscar en ella los titulares de los diarios: Trapero apunta a otra cosa. Como aquella serie de TV ‘El precio del deber’, o la más reciente película ‘Día de entrenamiento’, su intención es describir la vida en el seno de la policía casi como un estado

de la mente, como un medio ambiente de viciada lógica interna que —de no mediar la voluntad necesaria para alterar el curso de las cosas— conduce sin escalas hacia lugares peligrosos”, señaló la crítica del diario *Clarín* (Lerer, 2002).

Algo similar sucedió con Caetano, quien, como codirector de “Pizza, birra, faso”, se convirtió en un referente del nuevo cine argentino. “**Bolivia**” fue muy esperada por la crítica, que la llenó de elogios y predispuso al espectador a la hora de verla en el cine.

“La multipremiada Bolivia atrae por su sobriedad, sus ideas sobre la realidad y el cine. La historia descarnada de un inmigrante boliviano encubre un mundo de afectos entre seres semimarginales (...) Es una tragedia, una de las más profundas y mejor contadas por el cine argentino en años (...) Filmada en un rabioso blanco y negro, Bolivia es una pintura cabal de una sociedad en crisis, de un país en emergencia, de un comportamiento que se dice humano pero que muestra lo más ruín de la humanidad”, señaló la crítica de *Clarín*, que la calificó de “excelente” (Scholz, 2002).

Por último, la crítica cinematográfica aplaudió el estreno de “**La ciénaga**” y la encumbró con las mejores calificaciones. La película había ganado el estadounidense Sundance y el Oso a la Mejor Opera Prima en el Festival de Cine de Berlín.

“Se diría que las palabras en el film de Martel están tan elaboradas como la magnífica banda de sonido, una composición en sí misma, donde el silencio también tiene un peso específico. Observaciones, reproches, comentarios banales van tejiendo una densa multiplicidad de sentidos. Nada está enunciado como tal y, sin embargo, a partir del uso del lenguaje, se hacen evidentes todas las fricciones familiares, sociales, raciales”, dijo la crítica de *Página/12* (Monteagudo, 2004).

## Conclusiones

A partir de la idea central de que se produce una crisis de los conceptos de verdad y representación vamos a describir de qué manera consideramos que se construye un nuevo verosímil en los cruces entre la ficción y el documental en el llamado nuevo cine argentino.

Observamos una crisis de los discursos socialmente instituidos en Argentina para dar cuenta de la realidad. Y que esto conlleva una crisis de representación, que queda plasmada en la búsqueda de los directores del nuevo cine argentino de dar cuenta una verdad pequeña, cercana. Es decir, se produce un descreimiento de la verdad con mayúsculas para mostrar que existe una verdad de alguien.

Frente a la caída de la palabra institucional que retransmiten los medios de comunicación masiva, a todas las mentiras recibidas en los últimos treinta años, desde la dictadura y la Guerra de las Malvinas, los directores buscan mostrar historias pequeñas, que conocen y de las que creen poder dar cuenta.

También se plantea la necesidad de hablar de temas anclados en lo social, tanto en las películas de ficción como en los documentales, para encontrarle una explicación a las cosas que pasaron en los últimos años en el país, que lo dejaron sumido en una crisis profunda, con un alto grado de desesperanza.

Para ello, los documentales buscaron utilizar elementos de la ficción para hacer más dinámico su relato y para afirmar que no existe una única verdad sino una verdad subjetiva. Cada uno con sus motivos particulares, Wolf y Muñoz, Di Tella y Carri se ampararon en la ficcionalización de las historias para poder contar sólo su visión y de alguna manera quedar eximidos de la responsabilidad de dar cuenta de la totalidad del problema.

Aunque se paren en un lugar que busca mostrar que sus documentales son más honestos porque exhiben abiertamente su descreimiento en la validez de la representación institucionalizada, en este caso del cine, e intenten blanquear el proceso de producción, se muestren en cámara, ficcionalicen el relato y afirmen que sólo pueden dar cuenta de la parte de la historia que ellos conocen, de alguna manera nos parece que todo esto les sirve para ampararse y excusarse de comprometerse más en el tratamiento de los temas que abordan.

Los documentalistas no buscan contar “la” verdad sino “su” verdad. Tampoco buscan hacer un aporte histórico sobre un tema, aunque lo hagan a través de sus relatos, en los que queda claro que no quieren hablar de toda la sociedad.

Por su parte, la ficción toma elementos del documental para que la historia sea más verosímil. En este sentido, coincidimos con Comolli cuando afirma que “las realidades se han vuelto a tal punto ficcionales que las ficciones ya no pueden dejar de incluir una buena dosis de realidad” (Comolli, 2002: 244).

Consideramos que las seis películas del corpus contribuyen a la creación de un nuevo verosímil en tanto logran liberarse, de alguna manera, de la forma previa de hacer cine. De todos modos, como dice Metz, nunca es directamente por la exploración de la vida real (en los documentales) ni por la exploración de la imaginación (en los films de ficción) que se decide, en el acto creador, el contenido de las obras, sino siempre sobre todo en relación a las obras anteriores del mismo arte (Metz, 1970).

En este sentido, las películas del nuevo cine argentino tomaron en cuenta el verosímil dominante en las décadas anteriores y, en función de éste, trataron de distanciarse y de construir uno diferente.

Asimismo, una manera de retratar temas sociales en el nuevo cine argentino, durante mucho tiempo excluida de lo verosímil cinematográfico, fue recibida con aplausos, sin que los que lo elogiaron hayan dejado de cruzarse un solo día con estos conflictos en la calle. Es decir, es en relación de los discursos sociales que se define el verosímil, que aparece así como un efecto de corpus: las leyes de un género se derivan de las obras anteriores de dicho género, es decir, de una serie de discursos. (Metz, 1970).

A partir de los cruces entre la ficción y el documental, estos cineastas abren nuevas perspectivas, buscando que la forma del contenido de sus películas sea más libre, más diversa y más adulta (Metz, 1970).

Por otro lado, consideramos que las seis películas tienen una enunciación marcada, que lleva a la construcción de un estilo de autor, de un espíritu particular que toda obra posee.

Advertimos que la crisis de las instituciones alcanza al cine documental y de ficción como medio capaz de representar distintas realidades, ya sean sociales o de ficción. Esto podemos comprobarlo desde distintos ángulos, uno de los cuales plantea que las películas del nuevo cine argentino realizan un quiebre con los géneros tradicionales.

Tanto los documentales como las películas de ficción descreen del género como forma de organización y proponen mezclas novedosas. De esta manera, Carri en su film “Los rubios” conjuga el documental, la ficción y el “cine dentro del cine” para evocar a sus padres desaparecidos o Caetano en “Bolivia” presenta una ficción contada con algunos elementos que parecen salidos de un documental etnográfico.

Los documentales quiebran los límites de los géneros mediante la ficcionalización de las historias y el relato en primera persona. No importa tanto el objeto tratado sino cómo se lo mira. Son documentales de autor, donde los directores se transforman en personajes, como parte esencial de una nueva puesta en escena.

Todas las películas parecen luchar contra la tradición cinematográfica argentina previa y contra la televisión actual, un tema que abordaremos más adelante.

Con respecto al primer punto, a partir de la apuesta a la construcción de un nuevo tipo de realismo estético, con nuevos actores y una puesta en escena más austera, los films de ficción buscan diferenciarse del cine anterior, sentencioso y altisonante, que, a través de películas de género, pretendía explicar conflictos sociales, tomando un estándar que a veces imita algo del cine norteamericano.

En las películas analizadas parece darse la antítesis al decir que no pueden hablar de todo sino sólo de lo que conocen y desde su visión, que está lejos de una verdad única. Uno de los ejemplos a los que se enfrentan es el de películas como las de Adolfo Aristarain.

En tanto, los documentales parecen ir en contra de tres tradiciones anteriores: el cine de Jorge Prelorán, el de Carmen Guarini y Marcelo Céspedes (de la productora “Cine-Ojo”) y el de Cine de Liberación, que tiene sus mayores exponentes en Octavio Gettino y Fernando “Pino” Solanas e intenta explicar todo.

El cine anterior estaba anclado en géneros fuertes, a través de los cuales se buscaba hablar más de la realidad que de lo que se veía de la realidad. El nuevo cine argentino realiza una hibridación de géneros, donde la realidad es más exhibida y los diálogos son alusivos al tema que tratan.

Si bien las películas de Wolf y Muñoz, Di Tella y Carri tienen una dimensión política fuerte, estos directores no plantean una conexión directa entre lo que muestran y el conjunto de la sociedad, como buscaban realizar sus antecesores.

Con respecto al segundo punto, al no adscribirse a una forma genérica fuerte sino más bien a hibridaciones, las películas de ficción no se plantean como un entretenimiento ni intentan ser gratas con el espectador, un aspecto que está en contraposición con la propuesta de la televisión. Es decir, la sensación de verdad se construye sobre la base de que no se planean como entretenimiento.

Todas las películas apelan a la televisión como fuente de legitimación, básicamente al reconocer su existencia como medio de transmisión de los discursos sociales y como forma de acceder al resto de la sociedad y el mundo. Sin embargo, los directores parecen poner en duda la legitimidad de la televisión, a la que presentan como una máquina de entretenimiento y manipulación.

En todos los films, de una manera u otra, está presente el concepto de que la sociedad está mediatizada por una ficción. La representación de la realidad se da a través de la televisión. Las películas muestran mundos pequeños y el afuera, la realidad, se conoce por el universo televisivo.

Por ejemplo, en “La ciénaga” la televisión sirve para mostrar cómo este medio construye una parodia de un acontecimiento que tal vez no tiene mayor relevancia, pero que al ingresar en los hogares de Salta pasa a formar parte de la vida de sus habitantes. En tanto, en “Bolivia”, la televisión se presenta como entretenimiento puro, en la transmisión de películas de ficción y de partidos de fútbol y boxeo.

Por su parte, en “Los rubios” las principales entrevistas que realiza Carri, que le sirven como prueba de argumentación del documental, son vistas por Couceyro (y el espectador) mediatizadas por la televisión. En este caso, la directora relativiza el valor de estas notas porque considera que representan la construcción de la memoria ficcional que los actores sociales tienen de la historia de sus padres desaparecidos.

Nos parece interesante tener esto en cuenta para pensar que el realismo que construyen estas películas toma a la televisión para cuestionar la realidad que muestra, que a veces parece estar más ficcionalizada que sus propios relatos. Al considerar este aspecto, podríamos concluir que se produce un descreimiento en la veracidad de lo que muestra la pantalla televisiva, lo que los lleva a cerrarse más en los pequeños mundos que describen en los films.

La televisión tuvo influencia tanto en las películas de ficción como en los documentales del corpus. En los últimos tiempos, los noticieros y programas periodísticos tienden a contar historias y a ficcionalizarlas. Y en los films de ficción esto queda patente en la necesidad de mostrar relatos verosímiles sobre temas de la realidad.

En tanto, en el documental la figura del director hace de mediador entre el espectador y la historia narrada, de la misma manera que en los noticieros y programas periodísticos de la televisión. Los realizadores ponen el cuerpo, a través del cual se encarnan en un personaje más del film, al estilo televisivo de programas como “Ser urbano”, donde se plantea la necesidad de un presentador que guíe el relato.

Consideramos que esto sucede porque los directores descreen del propio discurso documental y de esta manera limitan sus posibilidades, al igual que en la televisión.

Sin embargo, los documentalistas buscan quebrar la idea del periodista que aparece ante cámara cubriendo un asesinato, un acto político o una protesta social de una manera similar, como si no les importara demasiado lo que tienen que reportar. Wolf, Carri y Di Tella, en cambio, se paran en otro lugar, en el que intentan diferenciarse mediante la demostración de un gran compromiso con la historia narrada.

Los directores del nuevo cine argentino construyen un nuevo modo de actuación, que no es el de la televisión, donde también queda en evidencia una falla en la idea de representación. Es decir, los realizadores de los documentales se representan a sí mismos de la misma manera que los actores no profesionales de las películas de ficción sólo pueden representarse a sí mismos.

Pensamos que, por distintas razones, este recurso limita las posibilidades de expresión. El documentalista queda limitado con su propia intervención y los actores no profesionales resultan verosímiles, pero presentan limitaciones a la hora de representar un determinado papel. Por ejemplo, por más interesante y natural que resulte la actuación de un boliviano y una paraguaya en “Bolivia”, por momentos el espectador termina prestando más atención a la falla de la actuación que al personaje que buscan representar.

De todos modos, el caso del boliviano y la paraguaya en “Bolivia” sería el más extremo en ese sentido porque otros actores no profesionales de la misma película y muchos otros que trabajan en “La ciénaga” y “El bonaerense” consiguen imprimirle un alto grado de realismo.

Al descreer de los discursos institucionalizados del propio cine, el uso de un actor no profesional podría leerse como una rebelión al cuerpo del actor profesional como institución.

Con respecto a la crisis de representatividad también observamos que las películas fomentan una manera de ver realidades pequeñas de una manera que pretende ser más

realista que la propuesta por las instituciones. Sin embargo, consideramos que en el fondo tampoco logran dar cuenta de esas realidades, de la misma forma que no lo consiguen los discursos que critican.

Por todo lo dicho anteriormente podemos afirmar que en estos cruces entre la ficción y el documental los directores construyeron un nuevo verosímil, a partir del abordaje de temas anclados en lo social, del relato de historias pequeñas y marginadas de los discursos institucionalizados, de la presentación de nuevos actores, del establecimiento de un nuevo realismo estético, de la incorporación de música considerada popular (como la cumbia y el cuarteto), de la implementación de una mezcla de géneros nueva y puestas en escena austeras, entre otros recursos descritos durante el trabajo.

Sin embargo, teniendo en cuenta que esta manera de hacer cine permanece en el presente, queremos dejar abierta una pregunta, considerando que estos directores lograron romper con la tradición cinematográfica argentina que los precede.

¿El nuevo cine argentino habrá creado ya sus propios lugares comunes y habrá construido un nuevo establishment? Pensamos que esa pregunta podremos contestarla ampliamente a partir de las respuestas que encuentren los cineastas que intenten superarla en el futuro.

## Bibliografía

- Aumont, Jacques; Marie, Michel (1990) *Análisis del film*, Barcelona: Paidós.
- Batlle, Diego (2002) “De la virtual extinción a la nueva ley: el resurgimiento”, en Bernades, H.; Lerer, D.; Wolf, S., *Nuevo cine argentino: temas, autores y estilos de una renovación*, Buenos Aires: Tatanka.
- Beceyro, Raúl (2004), “Sobre cine documental”, disponible en <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/archivos/Te2tex.html>
- Bordwell, David; Thompson, Kristin (1995) *El arte cinematográfico: una introducción*, Buenos Aires: Paidós.
- Comolli, Jean-Louis (2002) *Filmar para ver*, Buenos Aires: Ediciones Simurg.
- Godmilow, Jill (1997) *How real is the reality in documentary film?*, Paris: University of Notre Dame.
- Grierson, John (2004), “Postulados del documental”, disponible en <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/archivos/Te2tex.html>.
- Labarthe, André (2002), “El lugar del espectador”, en Comolli, Jean-Louis, *Filmar para ver*, Buenos Aires: Ediciones Simurg.
- Manrupe, Raúl; Portela, María Alejandra (2004) *Un diccionario de films argentinos (1996-2002)*, Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Metz, Christian (1991) “Cuatro pasos en las nubes, vuelo teórico”, en *La enunciación impersonal o la visión del film*, París: Meridiens Klincksieck.
- Metz, Christian (1970) “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?”, *Lo verosímil*, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Nichols, Bill (1997) *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós.
- Peña, Fernando Martín (2003), *Generación 60/90*, Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini.
- Quintín (2002) “De una generación a otra: ¿hay una línea divisoria?”, en Bernades, H.; Lerer, D.; Wolf, S., *Nuevo cine argentino: temas, autores y estilos de una renovación*, Buenos Aires: Tatanka.
- Sarlo, Beatriz (2003) “Plano, repetición: sobreviviendo en la ciudad nueva”, en Birgin, A.; Trímboli, J., *Imágenes de los noventa*, Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Sorlin, Pierre (1985) *Sociología del cine*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Steimberg, Oscar (1993) *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires: Atuel.
- Tassara, Mabel (2001) *El Castillo de Bergonio*, Buenos Aires: Atuel.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1997) *Historia y comunicación social*, Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- Verón, Eliseo (1987) *La semiosis social*, Buenos Aires: Gedisa.
- Wolf, Sergio (2002) “Las estéticas del nuevo cine argentino: el mapa es el territorio”, en Bernades, H.; Lerer, D.; Wolf, S., *Nuevo cine argentino: temas, autores y estilos de una renovación*, Buenos Aires: Tatanka.

## Artículos periodísticos

- Bianco, Ana (2003) "Lo importante era contar la memoria subjetiva", *Página/12*, sección Espectáculos, Buenos Aires, 25 de octubre.
- Carnevale, Jorge (2004) "Pizza, birra, faso", Revista *Noticias*, Buenos Aires, 30 de noviembre.
- Ciaffone, Victoria y Paéz, Marcelo (2004) "Dónde están mis amigos, entrevista a Humberto Ríos", disponible en [http://www.otrocampo.com/6/humberto\\_rios.html](http://www.otrocampo.com/6/humberto_rios.html).
- Hauser, Karim (2004) "Un boliviano de Argentina a Cannes", *BBC*, disponible en [http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid\\_1340000/1340075.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_1340000/1340075.stm).
- Lerer, Diego (2002) "La ley de la frontera", *Clarín*, sección Espectáculos, Buenos Aires, 19 de septiembre.
- Lerer, Diego (2003) "¡Qué recuerdos!", *Clarín*, sección Espectáculos, Buenos Aires, 4 de diciembre.
- Martínez, Adolfo (2003) "Se estrena La televisión y yo", *La Nación*, sección Espectáculos, Buenos Aires, 11 de septiembre.
- Monteagudo, Luciano (2004) "La ciénaga, notable debut de Lucrecia Martel. Juegos a la hora de la siesta", *Página/12*, sección Espectáculos, Buenos Aires, 12 de abril.
- Noriega, Gustavo (2004) "El retorno de lo real", disponible en <http://www.elamante.com/nota/1/1742.shtml>
- Scholz, Pablo (2002) "Historia de un país en emergencia", *Clarín*, sección Espectáculos, Buenos Aires, 11 de abril.
- s/f (2003) "Últimas noticias del nuevo cine argentino", *Clarín*, sección Espectáculos, Buenos Aires, mayo.
- Trerotola, Diego (2003) "Los rubios", *El Amante*, Buenos Aires, 28 de octubre.
- Yáñez, Manuel (2004) "Sobre el derrumbe de la frontera entre documental y ficción", disponible en [http://www.miradas.net/articulos/2004/0404\\_realidadficcio1.html](http://www.miradas.net/articulos/2004/0404_realidadficcio1.html).

## Anexo 1

### Análisis individual y sinópsis de las películas



#### La televisión y yo

2002

---

#### Sinópsis

El film de Andrés Di Tella es una especie de ensayo autobiográfico, que empieza como un estudio sobre la historia de la televisión en el país, pero que termina convirtiéndose en una evocación de dos familias que tuvieron imperios y los perdieron: la Di Tella (Torcuato, abuelo de Andrés, fue fundador de Siam-Di Tella, una de las mayores fábricas argentinas de automóviles y electrodomésticos) y la Yankelevich (Jaime trajo la televisión en 1951).

En la película, Di Tella es el protagonista principal y se lo ve enfrentando problemas concretos para avanzar en la realización. También muestra momentos íntimos, como su casamiento, y aparece en varias charlas sobre su abuelo con su padre, Torcuato Di Tella, actual Secretario de Cultura de la Nación.

La televisión es el hilo conductor de la historia que le permite reflexionar al director sobre su pasado, el de su familia y el país, mezclado con imágenes de archivo sobre la llegada de la “caja boba” a Argentina y de la fábrica de su abuelo, cuando era un imperio.

---

#### Análisis

En la película de Di Tella “La televisión y yo” se plantea un problema con respecto al lugar del enunciador, donde aparecen mezclados rasgos de la ficción y el documental.

El narrador del film es homodiegético, puesto que está presente como un personaje. En este caso, Andrés Di Tella aparece como un protagonista de la película, que busca ar-

chivo, realiza entrevistas y reflexiona sobre las dificultades que encuentra para investigar los orígenes de la televisión y su propia historia, además de conjeturar sobre si lo que va consiguiendo responde a su idea original del film.

La voz en off del director guía la película y muestra un constante devaneo interno de Di Tella sobre los datos que va descubriendo y sobre la importancia de realizar el film.

Pero la voz en off va intercalándose con la llamada “voz yo” de Di Tella, que aparece en los momentos en los que él se transforma en un personaje más de la película y, por ejemplo, conversa con su padre mientras miran fotografías familiares o caminan juntos por la ex fábrica Siam Di Tella, perteneciente a su abuelo.

La película está centrada en las historias de Jaime Yankelevich, el empresario que trajo la televisión a Argentina, y de su propio abuelo, dueño de la mítica fábrica de heladeras, autos y televisores, Siam Di Tella.

Para rastrear esta historia, realiza entrevistas a distintos familiares y allegados a uno y otro personaje, pero él aparece en cámara como un protagonista de la historia cuando interroga a su padre, el ex secretario de Cultura, Torcuato Di Tella, y cuando conversa con un bisnieto de Yankelevich, llamado Sebastián.

El narrador de esta película no escamotea información sino que comparte sus dudas y reflexiones sobre el tema que está investigando.

La mirada a cámara, que es una marca enunciativa distintiva en los documentales, es utilizada por Di Tella casi exclusivamente en las entrevistas a los familiares y allegados a su abuelo y a Yankelevich, muchos de los cuales ni siquiera son presentados con un videograph ni con la voz en off del director. Es decir, que son personajes que sólo importan en función de la información que tienen para transmitir.

Cuando Di Tella conversa con su padre, su propio hijo —un niño de unos dos años que aparece jugando en la intimidad de su casa— y con Sebastián Yankelevich, el director aparece en la pantalla y es retratado por una cámara que registra los primeros planos de los entrevistados y de él mismo, y se mueve alrededor de los escenarios del film buscando destacar el dramatismo de la escena, en función de los dichos de los entrevistados.

En este caso, la mirada a cámara ayuda a hacer más persuasivo el relato porque los entrevistados son testigos de esa parte de la historia. Las entrevistas hacen las veces de una prueba de argumentación, que resulta de la interacción entre el director y cada actor social.

Di Tella rescata valiosas imágenes de archivo de la llegada de la televisión al país, de la primera transmisión importante, cuando murió Evita, y hasta concluye que la mítica segunda esposa del ex presidente Juan Domingo Perón fue una invención de Yankelevich.

El director filmó este documental en 2002, en el periodo posterior a los gobiernos de Carlos Menem y de Fernando de la Rúa, que dejaron al país en la ruina. Podríamos afirmar que esta película busca rescatar parte del pasado, el origen de la televisión, una historia a través de la cual da cuenta del proyecto de país industrial de la década del 50 y de cómo éste fue desapareciendo.

“Ya no existen personajes como Yankelevich y mi abuelo. Tampoco existe el sueño de un país industrial que los hacía posibles. El secreto de Yankelevich tal vez fue que simplemente nunca pensó que su proyecto se acababa con la muerte. Tampoco lo pensó mi abuelo. En la familia, también se pensó que todo era para siempre. Como habrá pensado mi padre, hasta que no quedó nada”, reflexiona Di Tella en off hacia el final del film.

La película fue exhibida en varios festivales internacionales, incluido el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires y fue estrenada en el Museo de Arte Latinoamericano (MALBA).

“La televisión y yo” fue anunciada en los diarios y revistas especializadas a través de críticas y entrevistas al director, quien se encargó de remarcar que era un documental “personal y en primera persona”, lo que evidentemente predispuso a los espectadores a la hora de disfrutarla en el cine.

“Andrés Di Tella se decidió por el relato íntimo y personal que ensambla aspectos nostálgicos de la pantalla chica con recuerdos que tienen a Jaime Yankelevich, pionero de la radiofonía argentina e introductor de la televisión en nuestro país, y a Torcuato Di Tella, un empresario italiano que convirtió una pequeña fábrica de máquinas para panaderías en el gigantesco complejo industrial Siam Di Tella”, señaló el crítico de cine Adolfo Martínez, en el matutino *La Nación*.

Con respecto a las modalidades de representación propuestas por Nichols, podríamos afirmar que “La televisión y yo” se inscribe principalmente en la modalidad interactiva, aunque no exclusivamente.

Se adapta a la modalidad interactiva puesto que el director utiliza estilos de entrevista que le permiten participar de un modo más activo, predominan varias formas de monólogo y diálogo e introduce una sensación de parcialidad.

No estamos ante la presencia de un documental que intente convencernos de algo sino que busca compartir una manera particular de mirar las cosas e incluso nos introduce

en la propia historia personal del director, puesto que comienza la película diciendo que le interesa reconstruir los siete años de televisión que se perdió, siendo un niño, cuando su familia se exilió en Europa.

"Ahora que estoy terminando pienso que a lo mejor me equivoqué de proyecto. En realidad tendría que haberme limitado a repasar los siete años de televisión que me perdí y de alguna manera tratar de reconstruir la infancia que no viví. Pero, bueno, a lo mejor era un proyecto demasiado personal que sólo me iba a interesar a mí", dice Di Tella en off hacia el final de la película mientras mira historietas, otra de sus pasiones, según confiesa.

Aunque en las últimas palabras del film, concluye que "también es verdad que cuando ahora me pongo a ver esos programas viejos no me dicen nada. Me los perdí en su momento y lo que se perdió, se perdió".

También podríamos afirmar que el documental de Di Tella posee rasgos de la modalidad expositiva de Nichols, puesto que realiza una especie de ensayo.

En tanto, de la modalidad de observación, este documental sólo tomaría un marco de referencia que acerca al espectador al cine de ficción, al mostrar ciertas recreaciones personales, totalmente ficcionalizadas.

Un ejemplo de esto es una escena en la que Di Tella camina junto a su mujer por la Plaza Dorrego de San Telmo, en cuyos puestos paran a revisar antigüedades, mientras en off cuenta que encontró "un viejo manual de televisión" y "planchas con acciones de la empresa Siam Di Tella, que era de mi abuelo".

Según la modalidad reflexiva de Nichols, en "La televisión y yo" el autor nos habla menos del mundo histórico en sí que sobre el proceso de representación. Este documental presenta al propio realizador en la pantalla, dentro del encuadre como un agente con autoridad.

A la hora de ubicar la película de Di Tella dentro de algún género documental podemos situarlo en un lugar que mezcla un abordaje biográfico e histórico.

Por otro lado, podemos afirmar que en esta película aparece un corrimiento del lugar del enunciador, donde ya no importa tanto el objeto mismo sino cómo se mira este objeto.

Una parte de "La televisión y yo" está narrativizada, aunque se intercalan recursos argumentativos y persuasivos, propios del documental. El director controla toda la situación en muchos momentos y hasta actúa de sí mismo en busca de cierta información, que ya sabe que va a encontrar.

Se podría decir también que si uno de los rasgos que distingue al documental de la ficción es el control del realizador, en esta película aparece un lugar mezclado. Por mo-

mentos, cuando Di Tella conversa con los familiares y allegados a Yankelevich, el director se para fuera del cuadro y realiza la entrevista clásica del documental, con mirada a cámara de los entrevistados y menos control de la situación.

Ahora cuando él mismo actúa o genera situaciones puntuales con su padre o su hijo, está teniendo un mayor control del film, puesto que podríamos asegurar que él sabe exactamente qué quiere de sí mismo y también conoce las reacciones de sus familiares.

En un artículo publicado en una revista literaria en 2003, Di Tella reconocía que "se podría decir que los documentalistas hemos terminado por perder la timidez (...) Se podría pensar ahora que el documentalista también ha empezado a actuar" (*Revista Mil Palabras*).

Y justifica su posición al decir que "en la práctica, lo exhiba en la película o no, siempre hay un grado de actuación en el documentalista, que actúa para producir en los personajes del documental efectos que le permitan contar su historia. La actuación es parte esencial de la puesta en escena del documental. Basta pensar simplemente en la práctica habitual de la entrevista, donde el documentalista finge ignorar lo que ya sabe para permitir que se lo cuente el protagonista o testigo de un hecho 'por primera vez'".

Incluso, Di Tella llega a decir que "la verdad del documental, en todo caso, no es otra cosa que el resultado de esas negociaciones (entre el documentalista y la realidad que debe filmar). La actuación se convierte así en una táctica que pone en duda las pretensiones del documental, la fantasía de la mosca en la pared, y ofrece a cambio una actitud más honesta, y a esta altura del partido, tal vez más creíble".

Pero estas son las palabras del director. Volvamos ahora al análisis del film. Según Nichols, mientras en la ficción el lazo con espectador pasa más por lo afectivo, en el documental se establece a partir de un deseo de saber.

En "La televisión y yo", se da un lugar mixto, puesto que como se genera un deseo de saber la historia de Yankelevich e incluso de develar un "secreto" familiar, por ejemplo, también se plantea un lazo afectivo con el realizador de la película en tanto protagonista. El espectador comparte el devaneo interno de Di Tella, empatiza con un personaje que presenta contradicciones y expone gran parte de su intimidad.

También según Nichols, la ficción busca que la historia sea verosímil, en tanto el documental se preocupa por ser persuasivo. En esta película, aparecen ambas búsquedas y consideramos que la película es verosímil en función de que se plantea en primera persona y va de lo público a lo muy privado en un abrir y cerrar de ojos.



## Yo no sé qué me han hecho tus ojos 2003

---

### Sinópsis

El documental cuenta la historia de la enigmática cancionista de tangos Ada Falcón, quien se retira muy prematuramente de los escenarios porteños, en 1942, convirtiéndose en una monja franciscana y haciendo un juramento de no volver a dar entrevistas, dejarse fotografiar o cantar.

Sergio Wolf es el protagonista de esta obra en la que guía al espectador, casi como un detective, en la búsqueda de la cantante, mientras apela a imágenes de archivo de sus épocas de gloria. El realizador finalmente la encuentra en un convento de Córdoba, donde la entrevista, la filma y ella vuelve a cantar, al tiempo que hace un ejercicio de memoria que la lleva a conclusiones inesperadas de su juventud.

---

### Análisis

La película de Sergio Wolf y Lorena Muñoz “Yo no sé qué me han hecho tus ojos” parte de un interrogante: por qué la cantante de tangos Ada Falcón, una diva en la cima de su popularidad, elige dejar los escenarios por el resto de su vida y hacerse monja.

Para develar el misterio, Wolf se calza el piloto de detective y se transforma en un personaje más de este documental, que comparte con el espectador sus dudas, dificultades y hallazgos.

Como en “La televisión y yo”, aquí también aparece una cuestión a analizar con respecto al lugar del enunciador, puesto que en él aparecen rasgos propios del documental y de la ficción.

El narrador de la película es homodiegético debido a que está presente todo el tiempo como un personaje. Incluso, cuando comienza la película, Wolf reflexiona sobre el motor que lo mueve para realizarla y hace una declaración de tono personal.

“En esa historia (la de Falcón) está todo para mí. Dejar todo por una convicción, eso es lo que me obsesiona, ir al revés de lo que dice la época, la cruzada espiritual, eso es lo que me une a la historia de Ada. Hay muchas películas posibles sobre las vidas de las cancionistas, pero la de Ada Falcón es la única que me invade, la única que me intriga, la única que me vuelve una vez, otra vez, otra vez”, dice Wolf en off casi al principio del film.

La voz en off de Wolf guía la película, refleja todos los pensamientos del director acerca de lo que va encontrando y comparte sus reflexiones a medida que avanza en la investigación.

También aparece la llamada voz yo de Wolf cuando entrevista a los actores sociales, en un principio, músicos y teóricos del tango, y vecinos de la cantante y monjas, después, hasta encontrar a Falcón en un geriátrico de la provincia de Córdoba, donde están internadas hermanas de San Camilo.

La voz en off se utiliza sobre imágenes de archivo de Ada Falcón cantando o actuando en películas de la época, pero también acompaña la búsqueda de pistas a través de las casas y las ciudades donde la cantante vivió.

La voz yo suele aparecer en sincronía con la imagen de lo que está sucediendo. Es decir, cuando Wolf entrevista a alguien, en general la pantalla muestra a todos conversando.

La película está centrada en el rastreo de la vida de Ada Falcón, quien fue una diva en los años treinta y de un día para otro se sumergió en el ostracismo. También propone una reflexión sobre el Buenos Aires de esa época, glamoroso, en relación con el actual, devastado.

“Es un documental en primera persona y a la vez un relato policial. Una persona que busca a una estrella perdida del pasado, la cantante de tangos Ada Falcón, que se retiró muy joven por una revelación mística y se hizo monja franciscana. Es una confrontación entre el Buenos Aires del glamour y el actual”, señaló Wolf al diario *Clarín*.

El narrador de “Yo no sé qué me han hecho tus ojos” no escamotea información al espectador sino que, en un tono melancólico y sombrío, describe sus hallazgos, reflexiona sobre el motor de su búsqueda y hasta comparte sus dificultades para encontrar, por ejemplo, las casas donde vivió Falcón o “El festín de los caranchos”, la primera película en la que apareció la cantante, de 1919.

También comparte su emoción cuando después de mucho trabajo (y cinco años de filmación) encuentra a Falcón en el geriátrico. Tanto, que en ese momento parece perder la distancia de la mirada frente al objeto, que había mantenido como narrador durante el proceso de rastreo, que ocupa gran parte del film.

Asimismo, durante la investigación, Wolf en su papel de detective se dirige a los lugares en los que Ada Falcón había actuado en la búsqueda de pistas de sus años de esplendor. La transformación de estos teatros y estudios radiales en sucursales de cadenas de comidas rápidas, bancos y locales en alquiler, es decir, la metamorfosis urbana de los últimos años, lleva al narrador a realizar una reflexión que atraviesa toda la película.

Durante el documental, el detective busca films que ya no están, en una ciudad completamente diferente, de una diva que desapareció del mapa, hechos que le sirven para reflexionar sobre la historia de Buenos Aires.

Para demostrar el paso del tiempo utiliza imágenes de archivo en blanco y negro de los antiguos teatros, estudios de radio y avenidas transitadas por Ada Falcón, que rápidamente se transforman en las fachadas actuales de estos lugares en color.

“Qué nos dice esta Buenos Aires hoy, estos cabarets, estos teatros, estas calles, estos estudios de radio. Cómo no hablar de distancia, de lejanía (...) Sustitución de imaginarios. Buenos Aires es como Cronos, el dios del tiempo que se devoraba a sus hijos. Me vuelve la idea como el rebote de una pelota, lo que desaparece, lo que desaparece, lo que desaparece”, dice Wolf en off sobre las imágenes de archivo de estos emplazamientos.

Wolf y Muñoz cuentan la historia de Falcón a través de fotos y valiosas imágenes de archivo, en las que el espectador escucha su voz e imagina sus famosos ojos verdes, puesto que todo el material de la época está en blanco y negro.

También dan cuenta de su relación amorosa con el violinista, director y compositor Francisco Canaro, quien estaba casado cuando salía con Ada Falcón. La película plantea que un desengaño amoroso sufrido con él fue uno de los posibles motivos del alejamiento de la cantante de los escenarios.

Al final del film, el espectador termina conociendo un poco más la historia del Falcón, pero sólo descubre algunas de sus verdades.

Incluso, en una parte de la película en la que se aborda el tema de la relación de Falcón con Canaro, Wolf admite en off que debe basarse en versiones y de esta manera aclara que su documental no pretende ser objetivo.

“Las promesas rotas, las versiones esquivas y contradictorias. El universo de ficciones posibles. Las líneas se cruzan y se anulan. El amor que quema puede disolverse en el aire. Versiones”, sostiene.

Los directores estrenaron este documental en el cine Cosmos y en el Complejo Tita Merello de Buenos Aires en diciembre de 2003, después de la década de los años noventa gobernada por Carlos Menem, de la revuelta popular de diciembre de 2001 y en plena recesión económica.

El film pone el acento en el rescate de los valores propios de la sociedad y la cultura argentinas, mediante la mirada con lupa a una de las cancionistas más populares, enigmáticas y, tal vez, olvidadas del país.

La película deja traslucir una insatisfacción con el presente de Argentina y realiza una comparación con la realidad de los años 30, de la cual no existen muchos archivos audiovisuales, lo que dificulta el contrapunto.

“Esta que vemos no es Ada Falcón, pero si hubiera imágenes documentales de ese momento, seguramente se parecería a ésta. ¿Qué veían? ¿A quién preguntarle? ¿Dónde hay un testigo de ese gran naufragio que es el paso del tiempo?”, reflexiona Wolf en un momento del documental, mientras aparece una imagen de archivo de otra cantante.

La falta de archivo lleva a los autores del film a realizar algunas reconstrucciones ficcionales. En un momento, mientras la voz en off de Wolf cuenta una anécdota de Falcón en la que dice que la cantante solía salir en su convertible a altas velocidades con el fin de secarse el pelo húmedo, la pantalla muestra a una actriz en un coche en movimiento secándose el cabello.

Pero existen tramos ficcionales que no están vinculados a la falta de archivo sino que están armados con una clara intención.

Uno de ellos se da al inicio del documental, cuando la cámara muestra a Wolf conversando sobre distintas cancionistas de tango con Aníbal Ford en el living de su casa, algo que el director valora como el puntapié de la película.

En esa escena, Ford pone discos de pasta de distintas cantantes y conversa “espontáneamente” con Wolf, algo que estuvo planeado de antemano y reconstruido para el filmación porque queda claro que no se trata de una entrevista formal.

“Vos me dijiste que no te gustaban las cantantes de tango porque no escuchaste a Ada Falcón. Ella era una diva, una mina que había ganado mucha guita”, le dice Ford a Wolf en on.

En pocos pasajes de la película está presente la mirada a cámara, un efecto impactante utilizado en la mayor parte de los documentales “clásicos”, pero los directores sí utili-

zan los primeros planos de los entrevistados para hacer más persuasivo el relato, puesto que ellos son testigos o poseen información vital sobre una parte de la historia de Falcón.

Las entrevistas son la prueba de argumentación utilizada por Wolf, que resultan de la interacción entre el director y cada actor social.

“Yo no sé qué me han hecho tus ojos” tuvo una importante difusión en las “colas” del cine y en los principales periódicos y revistas especializadas de Argentina, con entrevistas a sus directores y elogiosas críticas de expertos, que en casi todos los casos anunciaban que se trataba de un documental en primera persona, filmado al estilo de un policial negro.

“Siendo un documental, la voz de “Yo no sé qué me han hecho tus ojos” es la de Wolf, virtual protagonista del film, convertido en obstinado detective (con piloto y todo) que, cual personaje de Chandler, es ‘contratado’ para resolver un misterio y, en la búsqueda, descubre un mundo y encuentra a la vez algunas respuestas a sus obsesiones”, dijo Diego Lerer, crítico del diario *Clarín* (2003).

Con respecto a las modalidades de representación elaboradas por Nichols, el film toma muchos elementos de la forma interactiva puesto que Wolf adopta estilos de entrevista y tácticas intervencionistas que le permiten participar de un modo activo.

Además, predomina en toda la película la sensación de parcialidad, de presencia situada, que deriva del encuentro real entre el director y el sujeto. Incluso, la lógica del texto conduce más hacia las propias interacciones del realizador que a un argumento. La voz de Wolf se dirige a los actores sociales que aparecen en pantalla en vez de al espectador.

El director no intenta convencernos de algo sino que comparte su recorrido interno con los espectadores, por ejemplo, cuando Wolf confiesa que lo une a la historia de Ada Falcón el dejar todo por una convicción e ir al revés de la época. Pero también toma elementos de la modalidad expositiva de Nichols, en tanto realiza una especie de ensayo.

De la modalidad de observación, el film establece un marco de referencia afín al cine de ficción, puesto que la interpretación de los actores sociales es similar a la de los personajes de ficción en muchos aspectos. Sobre todo, podríamos pensar esta modalidad en función del rol de investigador que despliega Wolf.

Por último, con respecto a la modalidad reflexiva, los directores adoptan la presencia del realizador dentro de la pantalla como un agente con autoridad.

Resulta llamativo que en los títulos finales llamen “personajes” a todos los actores sociales, incluida Ada Falcón, y que en esa lista no aparezca Wolf, puesto que es el que más cumple ese papel. O, en todo caso, es curioso que los demás sean considerados personajes, cuando en realidad son personas que no representaron ningún rol.

Si tuviéramos que ubicar a “Yo no sé qué me han hecho tus ojos” dentro de un género documental sería biográfico, histórico y musical. Pero también presenta cruces con ciertos aspectos generales del policial, dentro de la ficción, aunque si bien la película propone a un investigador que debe dilucidar un enigma, en ningún momento hay un crimen, elemento fundamental de este género ficcional.

Al igual que en “La televisión y yo”, en este documental aparece un corrimiento del lugar del enunciador, donde no importa tanto el objeto mismo sino cómo se mira ese objeto.

Gran parte de la película de Wolf y Muñoz está narrativizada, aunque se intercalan recursos argumentativos y persuasivos, propios del documental. El director controla la situación casi todo el tiempo, salvo en las entrevistas a las fuentes o a la misma Ada Falcón, aunque aún cuando está con ella, uno de los momentos con mayor carga dramática del film, sigue teniendo bastante control de la situación porque elige hacerla escuchar sus canciones y ver las películas en las que actuó forzando, de alguna manera, la reacción de la mujer.

Sin embargo, Ada Falcón sólo dice de su retiro de los escenarios que “nunca más canté. Le prometí a Dios ser Terciaria Franciscana para toda la vida”, sin dar mayores detalles de cómo fue este llamado divino.

Incluso, cuando Wolf insiste en ahondar en la relación que mantenía con Canaro, Falcón asegura nunca haber estado enamorada de él y afirma, entre risas, que “lo apreciaba, pero cuando ya se puso loco yo no le hablaba más. Yo no sé ese hombre, pobre hombre. Era pasión, adoración que tenía”.

Podemos afirmar que si uno de los rasgos que distingue al documental de la ficción es el control del realizador, en esta película también aparece un lugar difuso.

De todos modos, es importante señalar que Wolf siempre aparece en la pantalla en todas las entrevistas, ocupando un espacio de autoridad, lo que da una sensación de mayor control.

Con respecto a la afirmación de Nichols que sostiene que en la ficción el lazo con el espectador pasa más por lo afectivo y en el documental se establece a partir de un deseo de saber, en esta película se dan ambas situaciones.

Es decir, se genera un deseo de saber, de develar el secreto de Ada Falcón, que se mantiene casi hasta el final de la película y, creemos, es su motor principal, pero al mismo tiempo se tiende un lazo afectivo con Wolf a partir de sus confesiones personales y de compartir sus avances y dificultades para realizar el film.

También según Nichols, la ficción busca que la historia sea verosímil, en tanto el documental se preocupa por que sea persuasivo. En esta película aparecen ambos aspectos.

Consideramos que es verosímil puesto que el público no cuestiona la veracidad del material filmado en el documental, los actores sociales conservan su aspecto cotidiano y relatan hechos de los que fueron testigos o de los que tienen un conocimiento particular, todo esto ayudado por las confesiones personales de Wolf, que generan empatía con el espectador.



## Los rubios 2003

---

### Sinopsis

La película de Albertina Carri conjuga el documental y la ficción para evocar a sus padres desaparecidos, en 1977, durante la última dictadura militar.

Apelando al video, a la animación –que realiza con unos muñequitos Playmobil– entrevistas y fotos, la realizadora hace una indagación sobre la vida y desaparición de sus padres para contrastarla con la ficción construida por los diferentes estados de su propia memoria.

Carri aparece en el film, en el que está representada por la actriz Analía Couceyro, con quien interactúa permanentemente. El título de la película “Los rubios” hace referencia a cómo una vecina recordaba a su familia. Este retrato pasa por el prisma de cada persona que entrevista, cada foto que mira, cada paisaje que recorre junto a un reducido equipo de filmación, cuya aparición da cuenta de otra “película dentro de la película”.

---

### Análisis

“Los rubios” tal vez sea el mejor ejemplo de todos los analizados hasta el momento en nuestro tema porque da un giro interesante sobre la temática de los desaparecidos, mezclando el documental, la ficción y el “cine dentro del cine”.

La película plantea un enunciador complejo, que aparece por momentos en la voz de la propia directora, Albertina Carri, y por otros en la figura de ella representada, a través de la actriz Analía Couceyro.

Si bien entendemos que el lugar del enunciador es producto del texto en su conjunto, podemos afirmar que el narrador del film es homodiegético, puesto que está presente como un personaje, que participa de la historia narrada.

Albertina Carri aparece en todo momento cumpliendo el rol de realizadora de la película, que da instrucciones a Couceyro sobre cómo representarla y también comparte con el espectador, a través de conversaciones con el equipo de filmación, que también sale a cámara y se transforma en una especie de elenco, las dificultades para conseguir financiamiento o sus impresiones después de ciertas entrevistas, que a veces son realizadas por ella misma (casi siempre detrás de la cámara) y otras por la actriz.

Las reflexiones de Carri sobre su propia historia y la de sus padres también aparecen a través de textos leídos por Couceyro y de placas blancas con letras negras en movimiento que recorren todo el film (y que también son utilizadas para los títulos).

Además, utiliza una animación realizada con muñequitos Playmobil para reflejar la propia construcción de su memoria de la época en que la familia estaba unida y vivía feliz, por un lado, y del secuestro y desaparición de sus padres, desde la mirada de la niña de tres años que era Carri cuando esto sucedió.

Durante toda la película, Carri comparte con el espectador su recuerdo, evocación de terceros y la propia imaginación para armar la identidad de sus padres, pero encuentra que sólo es posible el diálogo con su propia identidad, con su propia historia. Para diferenciar la parte de "ficción" de la documental, Carri juega con el color y el blanco y negro.

Cuando la directora y su equipo se traslada de un lugar a otro para realizar las entrevistas, cuando Carri le da instrucciones a Couceyro sobre cómo representar cada escena, cuando intercambian opiniones sobre, por ejemplo, una carta del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), que en ese momento se abstenía a entregarle un subsidio porque consideraba que le faltaban testimonios, el documental transcurre en blanco y negro.

Y en todas las escenas donde Couceyro actúa de Carri, realiza entrevistas, camina, reflexiona, mira fotos y anota datos, entre otras cosas, el film está en color. Sin embargo, esta marca de enunciación cambia al final de la película, cuando todos los integrantes del equipo de filmación se ponen una peluca rubia y caminan por el campo, como si fueran la familia sustituta de la directora y los verdaderos protagonistas del film.

Los cruces entre la ficción y el documental son tan claros en "Los rubios" que hasta la misma directora los pone en evidencia en un momento de la película. En una escena donde Couceyro expresa una de las líneas más personales del film, Carri la interrumpe, le da nuevas indicaciones sobre la forma en que debería decir las y antes de empezar a grabar anuncia: "Toma 7, de ficción, vamos a grabar ficción".

“Odio las vaquitas de San Antonio y pasar por debajo de los puentes y los panaderos y que se me caigan las pestañas y las bandadas de pájaros, pero sobre todo odio las velitas en los cumpleaños porque me pasé muchos años deseando lo mismo: que vuelva mamá, que vuelva papá y que vuelvan pronto. En realidad, el deseo siempre fue uno y lo estructuraba en tres partes para que tuviera más fuerza”, dice Couceyro en una toma que, mientras es corregida por Carri, aparece en blanco y negro hasta que después de varios ensayos finalmente sale en color.

Otra parte interesante para analizar, porque deja en evidencia la construcción del aspecto ficcional del film, es la escena en la que Couceyro relata la entrevista que tuvo con Paula L., la única sobreviviente del centro clandestino de detención macabramente denominado por los militares como “Sheraton”, que es la comisaría de Villa Insuperable donde estuvieron secuestrados sus padres. Carri interroga a Couceyro desde detrás de la cámara con avidez sobre lo que esta mujer le dijo, como si ella no hubiera participado de la entrevista.

En realidad, queda bastante claro que las entrevistas fueron realizadas por Carri, ya que Couceyro sólo las revisa a través de la imagen de los entrevistados que el espectador ve en una pantalla de televisión, que tiene en la isla de edición, donde también hay fotos, libros y cuadernos de notas. A excepción de las entrevistas realizadas a los vecinos del barrio donde vivía Carri con sus padres, que claramente son hechas por todos los integrantes del equipo de filmación.

Los entrevistados no son presentados con voz en off ni con un videograph y sólo nos enteramos en los títulos finales del film de sus nombres, que delatan que muchos de ellos eran familiares cercanos de los padres de Carri.

La directora relativiza de alguna manera las entrevistas que realiza porque durante toda la película parece afirmar que la memoria es ficcional. Entonces, todas las declaraciones que va recogiendo son importantes en tanto representan reconstrucciones individuales que terceros hacen de sus padres, las que la ayudan en el armado de su propia identidad.

Todo el relato resulta verosímil, tal vez porque sabemos que la directora es la principal protagonista en cuanto a que rastrea su propia historia y porque el documental, aunque sinuoso, está construido con transparencia hacia el espectador. Las entrevistas hacen las veces de prueba de argumentación, que resulta de la interacción de la directora y de la actriz que la representa (Couceyro) con cada actor social.

Tal vez el momento donde mejor se ve el cruce entre el documental y la ficción es en una escena donde van a las oficinas del equipo de Antropología Forense, que le toma

una muestra de sangre a Couceyro para confirmar si (Carri) es, efectivamente, la hija del sociólogo y periodista Roberto Carri y de la Licenciada en Letras, Ana María Caruso, ambos integrantes de la organización Montoneros.

Couceyro pone su dedo para que le saquen sangre, pero inmediatamente después Carri, en blanco y negro, y le dice al hombre: “¿Me pinchás a mí también?”, lo que muestra el paso de la ficción a la realidad y confirma que existe otra película dentro del documental.

La voz en off de la actriz guía gran parte de la película, siempre bajo la supervisión de Carri, que aparece intercalada con la llamada voz yo de ambas.

El narrador de este documental transmite toda la información que posee, es decir, que no se guarda datos sino que comparte con el espectador todo lo que va descubriendo. Al igual que en los otros dos films, la mirada a cámara, que es un recurso distintivo del documental, es utilizada mayormente para las entrevistas, incluyendo algunas de las que Carri le realiza a Couceyro, cuando ésta tiene “información” para transmitir.

En el film se utilizan dos cámaras, la que suele enfocar a Carri y la que utiliza la realizadora para filmar a Couceyro. En las escenas en blanco y negro, que dan cuenta de la producción de la película, la cámara suele dar una impresión de presencia situada, de intimidad, que ayuda a generar empatía con todo el equipo de producción, que parece expresar libremente sus opiniones sobre la marcha del documental.

A contramano de muchos films que abordaron el tema de los desaparecidos durante la última dictadura militar (1976-1983), Carri no utiliza imágenes de archivo de la época porque su intención es reconstruir su propia memoria, sin la pretensión de realizar un aporte histórico, aunque efectivamente lo haga a través del relato de su propia reconstrucción.

El único testimonio de la época que aparece en el film son las fotos familiares, en las que aparece Carri con sus dos hermanas mayores, Paula y Andrea, y sus padres.

La directora filmó la película en 2002 y la estrenó un año más tarde, después de la revuelta social de finales de 2001 y en medio de una recesión económica de cuatro años en el país.

Como otros documentales (“Botín de guerra” y “Figli/Hijos”, entre otros) que en los últimos años encararon el tema de los hijos de desaparecidos, un grupo generacional que hoy ronda los 30 años, la película de Carri apunta a la recuperación en bloque del pasado, tendiendo un puente con la generación de los padres.

Carri, desde su lugar de protagonista directa, habla desde el presente y, desde su mirada, busca rescatar parte de lo sucedido durante el sangriento régimen de facto, a partir de la historia personal de sus padres, que bien podría ser la de muchos otros intelectuales que fueron asesinados por los militares.

“Los rubios” fue anunciada en los periódicos y revistas especializadas a través de elogiosas críticas y entrevistas a la directora, que se encargó de destacar que se trataba de un documental en el que buscó “contar la memoria subjetiva”, es decir, que su película no pretendía ser objetiva, lo que aportó valiosa información al espectador.

El film ya había sido proyectado con éxito en algunos festivales internacionales, incluido el de Buenos Aires, donde ganó algunos premios, y se estrenó en la Capital Federal en los cines Cinemark, Gaumont, Village Recoleta en diciembre de 2003 y más tarde en el Complejo Tita Merello.

“Era importante contar la memoria subjetiva y no presentar la memoria en letra mayúscula y objetiva, sino contar ese recuerdo de los rincones, de lo cotidiano, de la vida. Al evocar estás investigando un poco y al mismo tiempo construyendo. Ese cambio tiene que ver con factores internos y externos que te van conformando a lo largo de la vida. Y la identidad como tal se configura a partir de tantas subjetividades... La película me representa. Opté por hablar desde el presente y en el presente y desde mi experiencia e incluirme en la memoria y el recuerdo. El evocar es algo subjetivo y propio, que cada uno repasa a su manera. Además referirse todo el tiempo al pasado y nada más es peligroso como mirada, por esto de cerrar algo que no cierra”, dijo Carri en una entrevista publicada en el diario *Página/12* (Bianco, 2003).

En esa misma entrevista, Carri cuenta por qué su película combina la ficción con el documental y el “backstage”.

“Tenía claro que no quería filmar un documental clásico sino justamente poner en duda el género. En ‘Los rubios’ el documental es un modo más de la ficción y además quería sacarle solemnidad al tema. Quería narrar la memoria, que tiene elementos documentales y ficcionales. Así surge la idea de los documentos con la ficción entrecruzada y por momentos enfrentada” (Bianco, 2003).

Como en el film “La televisión y yo”, podemos situar a “Los rubios” en un género documental que mezcla un abordaje histórico y biográfico.

Con respecto a las modalidades de representación de Nichols, el film de Albertina Carri se encuadra básicamente en la forma interactiva puesto que incluye estilos de entrevis-

tas y tácticas intervencionistas que le permiten a la directora participar de un modo más activo, algo que sucede todo el tiempo.

Además, en la modalidad interactiva predominan varias formas de monólogo y diálogo, que introducen una sensación de parcialidad. En este sentido, la película de Carri es muy personal, con monólogos internos (en la voz en off de Couceyro) y diálogos con los entrevistados y con el resto del equipo de producción.

Esta modalidad conduce a una declaración acerca de las propias interacciones y no tanto a un argumento, un punto muy trabajado por Carri en su película, que hasta puede llegar a plantear un problema ético, por ejemplo, cuando la directora vuelve al barrio donde pasó su infancia y hace que la actriz converse con sus vecinos, cuando algunos de ellos creen reconocerla.

Con respecto a la modalidad de observación, la película de Carri por momentos parece ceder el control a los sucesos que se desarrollan frente a la cámara, por ejemplo, cuando Couceyro conversa con un grupo de niños en su barrio de la infancia o cuando el equipo de filmación está en la oficina de los Antropólogos Forenses y parece actuar libremente, sin un guión previo, como si no estuviera siendo filmado.

Pero tal vez la modalidad de Nichols más utilizada en la película de Carri sea la reflexiva puesto que oímos a la realizadora abordar el metacomentario, más allá de su interacción con otros actores sociales. En la película, Carri se presenta como un agente de autoridad debido a que, primero, es la directora del film y, segundo, está contando su propia historia, algo que desplaza el foco de atención del ámbito de referencia histórica para situarlo en las propiedades del propio texto.

Con respecto a la diferenciación en el grado de control entre un documental y una película de ficción, el film de Carri se para en un lugar difuso, aunque la realizadora controla gran parte de la filmación.

Es decir, Carri tiene el control de toda la actuación de Couceyro y las escenas del "backstage" de la película como en un film de ficción, pero ejerce menos control en las entrevistas que realiza, puesto que no puede prever qué le van a contestar los actores sociales, tal como sucede en la mayoría de los documentales.

Al igual que en los films de Di Tella y Wolf y Muñoz, en "Los rubios" aparece un corrimiento del lugar del enunciador, donde no importa tanto el objeto mismo sino cómo se lo mira, es decir, la mirada subjetiva de Carri para evocar a sus padres desaparecidos.

Casi toda la película está narrativizada a través del relato representado por Couceyro, aunque se intercalen recursos argumentativos y persuasivos, propios del documental. Carri actúa de sí misma en muchos momentos del backstage, en los que reflexiona sobre lo que va encontrando, lo que hace que el relato sea persuasivo.

Según Nichols, mientras en la ficción el lazo con el espectador pasa más por lo afectivo, en el documental se establece a partir de un deseo de saber.

En “Los rubios”, de nuevo, se da un lugar mixto porque, por un lado, se plantea el deseo de conocer la historia de los padres de Carri y también su propia construcción de esa historia, pero, por el otro, aparece muy fuertemente un lazo afectivo con el realizador, en cuanto comparte con el espectador sus sentimientos, dudas, reflexiones y genera empatía al exhibir abiertamente gran parte de su intimidad.

El público de “Los rubios” no cuestiona la veracidad del material filmado en el documental porque la cámara da todo el tiempo una sensación de presencia situada, y acepta como verdadero lo que relatan los actores sociales, que son amigos, vecinos o familiares de los padres de Carri.

Nichols también sostiene que la ficción busca que la historia sea verosímil, en tanto el documental se preocupa por que sea persuasivo. En esta película, aparecen ambas búsquedas y estimamos que es verosímil porque se plantea en primera persona, mediante un relato de una historia muy privada.

Por último, aún en la parte más ficcional de la película, la realizadora está multiplicando los efectos de lo real al filmar en tiempo real y escenarios reales a personas reales.



## El bonaerense 2002

---

### Sinópsis

La película de Trapero cuenta la historia de Zapa, un cerrajero de un pueblo pequeño y tranquilo de la provincia de Buenos Aires. El Polaco, el dueño del local, lo envía a abrir una caja fuerte en una oficina. Al día siguiente cae preso como responsable del robo al lugar.

Su tío Ismael, policía bonaerense retirado, lo saca de la comisaría y lo envía al Gran Buenos Aires con una carta de recomendación. Zapa se convierte en un joven aspirante a agente de la policía bonaerense y es testigo de casos de corrupción, de gatillo fácil y de inoperancia.

La película narra la inmigración desde el medio rural al Gran Buenos Aires de un personaje cuya vida se transforma en una extraña ficción con la que debe convivir en el futuro.

---

### Análisis

El film de Pablo Trapero aborda tres grandes temas: el de la inmigración desde el medio rural a la ciudad, en este caso el Partido de La Matanza, en el Gran Buenos Aires; el del trabajo, puesto que el protagonista se ve obligado a aprender un nuevo "oficio"; y el de la corrupción de la policía bonaerense, una institución con normas propias.

Consideramos que en la elección de estos temas, Trapero buscó reflejar una realidad que está latente en la sociedad. Está comprobado que entre las cosas que más preocupan a los argentinos figuran el desempleo y la corrupción.

A través de estos grandes temas, "El bonaerense" bucea en otros subtemas que están asociados, como la discriminación racial de los miembros de la policía hacia las personas que suelen detener en la calle, el gatillo fácil, la mediocridad existente dentro de la fuerza, la falta de lealtad entre los compañeros, entre otros.

Resulta interesante pensar que esta película fue estrenada en 2002, un año después de la revuelta social que forzó la renuncia del ex presidente Fernando de la Rúa, lo que generó un alto grado de descreimiento en las instituciones.

Según datos de distintos organismos humanitarios y hasta del propio gobierno, la policía bonaerense está plagada de denuncias de corrupción y casos de gatillo fácil, que en el año 2002 quedaron patentes en las muertes de los piqueteros Darío Santillán y Maximiliano Kosteki en Avellaneda.

Al igual en “Mundo grúa”, “El bonaerense” toma a la realidad social como eje alrededor del cual los personajes de Rulo y Zapa son una muestra de la descomposición social que vivía Argentina en ese momento.

Para retratar estas situaciones, el director eligió un nuevo realismo estético, expresado en los temas que abordó, en el habla coloquial de los personajes, en la utilización de algunos actores profesionales y muchos amateurs, en la filmación en exteriores con luz natural y en el desacartonamiento de los recursos expresivos.

Esto se puede ubicar dentro de un estilo de época, puesto que el rasgo estilístico procede de las orientaciones de haceres emplazados en un momento y en su región cultural. Al hablar de estilo de época nos referimos al momento histórico en que “El bonaerense” fue filmado.

Trapero parte del ambiente en el que se desenvuelve Zapa, que es un cerrajero de un pueblo chico que de pronto debe sobrevivir a la policía bonaerense, para hablar más íntimamente de él, de la misma manera que sucedía en “Mundo grúa”, con Rulo, quien debe aprender a manejar una grúa.

Al igual que en “Mundo grúa”, Trapero cuenta en esta película una historia de personas desplazadas de sus núcleos familiares, perdidos en territorios ajenos, que no eligen su destino y añoran el regreso al hogar.

Vamos a analizar primero la elección de los temas. La corrupción policial queda planteada desde el primer momento de la película, cuando, después de cometer un delito, aunque engañado por su jefe, el protagonista es aceptado a integrar la fuerza que supuestamente tiene que combatirlo, no por tener una cualidad especial para convertirse en agente (incluso está excedido de edad) sino por una carta de recomendación de un tío policía.

Este es el primer indicio de un tema que Trapero desarrolla ampliamente en todo el film, aunque tal vez podríamos afirmar que tiene uno de sus momentos más altos en el

cobro de coimas que el comisario realiza, primero a través de otro agente y después mediante Zapa, a los travestis que trabajan en la calle, a los dueños de los desarmaderos de autos, de restaurantes y prostíbulos, entre otros.

El director sumerge al espectador en un mundo burocrático que funciona con reglas propias, donde quienes tienen que hacer cumplir la ley son quienes más la violan.

En otra escena de la película, el protagonista está en el puesto policial de la General Paz, en el límite con la Capital Federal, junto a dos compañeros, uno de los cuales termina asesinando por la espalda a dos jóvenes, morochos, la mañana de Navidad, simplemente por estar alcoholizados y contestarle mal. La escena sucede en la calle, con un naturalismo tal que parece un caso de gatillo fácil reportado en la sección de policiales de un noticiero de televisión.

En el mismo puesto, los dos compañeros de Zapa lo aleccionan sobre cómo lidiar con los “negros de mierda”, algo así como un curso de subsistencia para enfrentarse con la desconfianza que la sociedad tiene en la policía.

“Vos te tenés que cuidar. Lo peor que te puede pasar es hacer héroe a un negro de mierda. Te boletean por cualquier cosa. Hacen carrera para matar a la poli”, le dice uno de los compañeros en un lenguaje coloquial.

Esto se ve en todos los personajes de la película. En otro momento, cuando los aspirantes están realizando el curso de instrucción, uno de los profesores los maltrata con un discurso que no parece exagerado sino salido de la realidad.

“Son una larva, me tienen que besar los pies (...) Vamos, manga de bichos”, les dice el instructor mientras los jóvenes gatean hasta sus pies como forma de entrenamiento.

La policía casi siempre se enfrenta con delincuentes, pobres, morochos, mal vestidos, sin mucha educación. En esto se ve la discriminación de los agentes.

Sin embargo, cuando el subcomisario es ascendido al puesto de comisario, da un discurso en el que habla de la ética y la buena policía.

“Los problemas no se deben resolver ni con debilidad ni con gatillo fácil. Esta es una nueva etapa, donde debe mandar una moral y una ética (...) Pido sacrificio de todos ustedes y voy a dar el ejemplo”, dijo en el discurso de bienvenida el comisario, que luego demuestra ser el primero en violar todo lo que predicó.

Hay infinidad de ejemplos que ilustran cómo en la elección de los temas, el director está haciendo una apuesta a un tipo de realismo, que muchas veces se confunde con el documental.

Pero nos parece interesante poner ahora la mirada sobre la elección de los actores, que en su mayoría no son profesionales. Incluso, la que protagoniza a la madre de Zapa es la abuela en la vida real de Trapero, quien también había actuado en "Mundo Grúa".

Además de su abuela, en el film también aparecen el propio Trapero y sus padres.

Consideramos que al elegir actores no profesionales, el director busca potenciar el efecto de realidad, para generar una sensación de transparencia total con la historia narrada, lo que imprime un alto grado de verosimilitud, que es ampliado por la filmación en exteriores.

Trapero toma la calle en muchas escenas de la película para filmar ciertos problemas sociales con un tono realista, casi como si estuviera filmando un documental en vez de una película de ficción.

Esto puede verse claramente cuando Zapa llega a La Matanza y se cruza, por ejemplo, con una manifestación de trabajadores, que Trapero parece haber tomado de la realidad para ilustrar el clima de convulsión social existente en ese momento.

De nuevo, se produce un efecto televisivo, puesto que la manera de filmar la protesta de los trabajadores, con sus pancartas y cánticos, por momentos imita cualquier grabación de un noticiero televisivo, aunque por otros se para en el lugar de un transeúnte observador.

Zapa pasa mucho tiempo en la calle, ya sea en el puesto, que está ubicado debajo del puente de la General Paz por donde pasan infinidad de autos por día, en el barrio donde vive y en los lugares nocturnos en los que debe recolectar las coimas.

Sin embargo, la cámara enfoca a los colectivos y a las vías del tren de frente, filma a gente rezando en una iglesia evangélica y durmiendo en plazas, tomas que normalmente no son utilizadas en los noticieros de televisión sino que dan más la impresión de estar filmadas desde la mirada de quien camina por las calles, con un realismo urbano que también genera un efecto documental, en el registro del movimiento de un barrio pobre del conurbano bonaerense. Este punto de vista funciona como un guiño de complicidad, como una referencia de algo propio, hacia el espectador.

Esas escenas en exteriores son el único lugar de la película donde podríamos dudar que Trapero ejerció todo el control sobre el rodaje. Claramente “El bonaerense” es una ficción donde está controlada toda la producción, pero, por ejemplo, en la toma de la manifestación de trabajadores o cuando Zapa espera el colectivo, pareciera que el director cedió un poco de ese control y simplemente registró la realidad a la manera de un documentalista.

La mezcla de la realidad y la ficción también se percibe dentro de la comisaría en la manera en que están registradas las acciones de sus integrantes, puesto que Trapero filma a cada uno de ellos como si estuviera ahí y fuera uno más. La inoperancia, la burocracia, la falta de educación, la corrupción y el racismo demuestran el día a día de una forma tan creíble como real, sobre todo para los argentinos que están acostumbrados a escuchar todo tipo de historias sobre la policía bonaerense.

Si tuviéramos que ubicar la película dentro de un género sería un drama.

Para desentrañar la enunciación del film, vamos a intentar detectar las marcas en el modo de contar de este director a través de las que imprime una impronta personal.

Trapero utiliza la cámara como un instrumento de conocimiento, reconocimiento o descubrimiento, según los casos.

Siempre parece imponerse el relato por sobre la historia de cómo se siente o piensa Zapa, que interpreta un personaje contenido, que prácticamente no habla ni establece posición sobre lo que sucede a su alrededor.

Por momentos no queda claro si la realidad es más que el relato o si lo que existe en “El bonaerense” es el relato cinematográfico de la realidad.

Por otro lado, reconocemos una mirada austera en el film de Trapero, por ejemplo, en el habla de sus protagonistas y en el uso de los recursos expresivos.

La austeridad también aparece en los “tiempos muertos”, cuando Zapa acomoda con minuciosidad los instrumentos de cerrajero en su banco de trabajo, cuando está con sus amigos tomando algo en el pueblo, al comienzo de la película, y cuando los policías prueban un catálogo de armas de fuego.

Otra de las marcas que permiten avanzar sobre la premisa de que se produce un cruce entre ficción y documental es el tratamiento del sonido. Por un lado está muy “producido”, amplificado, con bastante posproducción, lo que lleva al espectador a la idea de

que está inmerso en una ficción. Pero, por otro, muchas veces se utiliza el sonido ambiente en las escenas filmadas en la calle, o en las del campo al amanecer, lo que da una sensación de estar frente a un documental.

La música tiene una presencia importante, a pesar de que sólo se incluya en algunos momentos, como en la fiesta de Navidad dentro del destacamento policial, donde se escucha principalmente cumbia (Pablo Lescano, Damas Gratis).

También es utilizada para cerrar la historia circular del protagonista porque tanto al comienzo del film en el campo como al final, cuando Zapa regresa a su casa, se escucha el mismo tema folclórico.

Trapero es considerado un director clave en el llamado nuevo cine argentino, por lo que “El bonaerense”, al igual que “Mundo grúa”, fue anunciada por la crítica especializada desde los grandes medios de comunicación, que dieron pautas claras que orientaron el consumo de la película.

“Película de iniciación, ‘El bonaerense’ es y no es un relato sobre la policía. No tiene sentido buscar en ella los titulares de los diarios: Trapero apunta a otra cosa. Como aquella serie de TV ‘El precio del deber’, o la más reciente película ‘Día de entrenamiento’, su intención es describir la vida en el seno de la policía casi como un estado de la mente, como un medio ambiente de viciada lógica interna que —de no mediar la voluntad necesaria para alterar el curso de las cosas— conduce sin escalas hacia lugares peligrosos”, señaló la crítica del diario *Clarín* (Lerer, 2002).

Finalmente podríamos decir que la película es verosímil porque parece multiplicar “los efectos de lo real”. Es decir, la realidad se ha vuelto a tal punto ficcional que el largometraje ya no puede dejar de incluir una buena dosis de realidad.

Esto se ve en la elección de los temas, en el habla coloquial de los actores, en la filmación en escenarios naturales y en el desacartonamiento de los recursos expresivos, todo lo que se traduce en una película con una buena dosis de realidad.

Además, en “El bonaerense” aparece por momentos una estética en la manera de filmar que el espectador asocia al proceso de captura de la realidad que hace la televisión, lo que potencia la idea de realismo del relato.



## **Bolivia**

**2001**

---

### **Sinópsis**

El film de Caetano narra la historia de un boliviano indocumentado que es víctima de la xenofobia y la violencia social en Argentina. Aborda el tema del enfrentamiento y la intolerancia entre gente de la misma clase social.

El protagonista de la película es Freddy, un boliviano sin documentos que consigue trabajo como parrillero en un bar de Buenos Aires frecuentado por taxistas, que traba una relación sentimental con Rosa, una paraguaya que atiende las mesas.

El filme ganó el premio de la Crítica del Festival de Cannes de 2001, el premio Fipresci del Festival de Londres, el premio a la Mejor Película Latinoamericana del Festival de San Sebastián, el de la Crítica del Festival de Rotterdam y una mención del jurado del Festival de Huelva.

La película muestra las consecuencias que la explotación social, la exclusión y la pobreza traen aparejadas entre las personas de bajos recursos.

---

### **Análisis**

Filmada en un sobrio blanco y negro, "Bolivia" es una pintura de un país en emergencia. El racismo es uno de los principales temas que aborda la película de Caetano, aunque no el único porque también habla de la precariedad del trabajo y cuenta una historia de amor entre el protagonista, el boliviano Freddy, y la mesera paraguaya, Rosa.

En la elección de los temas, Caetano buscó reflejar una realidad social acuciante, puesto que la película fue rodada durante los últimos años del gobierno de Carlos Menem (1989-1999) y estrenada en 2001, cuando una revuelta social forzó la renuncia del ex presidente Fernando de la Rúa.

En el film, la desesperación de todos sus protagonistas por sobrevivir los lleva a enfrentarse unos con otros, descubriendo su faceta más miserable.

Todo sucede en un bar, lo que le da a la película un tono claustrofóbico, una sensación de no escape del propio destino. Allí, Freddy, que viajó a Buenos Aires en busca de un futuro mejor para su familia, se relaciona con otros marginales: una mesera paraguaya, taxistas endeudados y drogadictos, un provinciano homosexual y unos cuantos borrachos que cada dos por tres tiene que echar del lugar.

“Bolivia” empieza con el diálogo entre el futuro empleador —interpretado por Enrique Liporace, que es el único actor profesional de la película— y el empleado (Freddy), mientras la cámara va recorriendo con planos breves el restaurante a través de detalles de los muebles, del cartel en la puerta donde se solicita un cocinero-parrillero, de un televisor encendido, de los instrumentos de trabajo, de un cuadro con la foto de Diego Maradona, todo lo que va metiendo al espectador en el clima del lugar.

En ese primer diálogo, antes incluso de que la cámara muestre los rostros de quienes hablan, surge el tema de la situación ilegal del boliviano, quien confiesa tener los papeles de residencia “en trámite” y debe aclarar que no es peruano, como insiste el dueño del bar, sino boliviano.

La cámara toma el bar en un plano general desde la esquina de enfrente y vuelve adentro para la presentación de los títulos de la película, que aparecen intercalados con las imágenes del televisor del restaurante, que proyecta un partido entre Bolivia y Argentina, en el que el último gana por goleada.

El prejuicio y la discriminación racial aparecen en distintos momentos a lo largo de la película. Uno de ellos se da casi al comienzo, cuando uno de los parroquianos del bar, vendedor ambulante homosexual cordobés, le dice al dueño que él estaba buscando trabajo y le pregunta por el nuevo parrillero.

“Yo pienso que se tiene que fijar en la gente de su país y no tomar gente de afuera”, dice el vendedor ambulante al jefe, que le contesta que él mira a los argentinos, mientras cuenta el dinero recaudado en el día, en una señal de que los 15 pesos que les paga a Rosa y Freddy son mucho menos de lo que le debería pagar a un empleado local.

La película también muestra cómo la policía detiene a Freddy por la calle, a la salida de su primer día de trabajo, y le pide los papeles de mala manera, a lo que él responde que está de paso en Buenos Aires, que viajó para visitar a un familiar. “Si te vuelvo a ver por acá, te llevo preso, ¿entendiste?”, le replica la policía.

En otro momento, la televisión, que está constantemente prendida en el bar, muestra una película de ficción norteamericana, que es comentada por dos taxistas que paran allí: el Oso, que es muy problemático, y su amigo Marcelo.

“Viste que son unos hijos de puta. Siempre los malos son latinos, latinoamericanos, negros, hasta haitianos. Cualquiera, hermano, son de terror”, le dice Marcelo al Oso, que le responde: “Sí, hasta podrías ir vos. Si los tipos que se van para allá (Estados Unidos) están cagados de hambre. Acá viene cualquier poligrillo hijo de puta y en un día se llena de plata. ¿A vos te pasa? A mí no me pasa. Y uno que se la pasa laburando todo el día como un hijo de puta, boludo, no saca ni para los chicles”.

Aunque no es una referencia directa a Freddy o Rosa, el diálogo devela el pensamiento de los clientes del bar, que va creando un clima de tensión en aumento, un ambiente cada vez más irrespirable.

El dueño de la parrilla también engaña a Freddy, cuando lo manda a hablar por teléfono a una casa particular ubicada a la vuelta del bar, donde lo estafan y le hacen gastar casi la totalidad del dinero que ganó ese día en una llamada a Bolivia de cinco minutos.

En medio de ese derroche de miserias, Caetano rescata la relación de solidaridad entre Freddy y Rosa, que almuerzan juntos todos los días, conversan sobre sus familias, comparten las propinas y hasta se ayudan a la hora de encontrar un hotel.

Para retratar estas situaciones, el director eligió un nuevo realismo estético, expresado en los temas que abordó, en el habla coloquial de los personajes, en la utilización de algunos actores profesionales y muchos amateurs y en la sobriedad de la puesta en escena y de los recursos expresivos.

Esto se puede ubicar dentro de un estilo de época, puesto que el rasgo estilístico procede de las orientaciones de haceres emplazados en un momento y en su región cultural. Caetano es uruguayo, pero vive en el Buenos Aires de fines de la década del 90 y retrata la situación de los inmigrantes sudamericanos en un momento en el que el país parece caerse a pedazos.

Al igual que en “Pizza, birra, faso” —film que codirigió junto a Bruno Stagnaro— en “Bolivia” hay muchos ejemplos de cómo en la elección de los temas el director hace una apuesta a un tipo de realismo, que muchas veces puede confundirse con el documental.

Otro de los elementos que ayudan a crear este realismo es la utilización de actores no profesionales, un recurso muy utilizado en todas las películas del nuevo cine argentino para imprimirle un alto grado de verosimilitud.

Consideramos que en el caso de “Bolivia”, por ejemplo, la elección de un boliviano y de una paraguaya para los papeles centrales dan a la perfección el *phasic du role* de dos inmigrantes trabajadores, que además hablan con la tonada típica de sus respectivos países.

Tal vez si hubieran sido actores de esos países también hubiera logrado el mismo efecto, pero nos parece que el hecho de que no sean profesionales les da una cierta frescura e inocencia frente a las cámaras, que aporta un grado más de realismo.

Caetano mantuvo los nombres de pila de todos los actores para los personajes y en el caso de los inmigrantes hasta utilizó su apellido verdadero. Así, Freddy Flores y Rosa Sánchez aparecen en la película con sus nombres reales, lo que pareciera reflejar que el director les pidió que actuaran de sí mismos.

En el caso del único actor conocido, que es Enrique Liporace y representa el papel del dueño del restaurante, en la película aparece como Enrique, pero con otro apellido, como si en su caso sí hubiera tenido que dejar parte de quien es en la vida real para representar un papel.

Al igual que Trapero en “El bonaerense”, Caetano también toma la calle en algunos momentos de la película, cuando Freddy y Rosa toman el colectivo que los llevará a la pensión y cuando realiza tomas del restaurante desde la esquina de enfrente, por delante de la que pasan autos y personas, que no parecen ser extras del film, sino transeúntes ocasionales.

Pero la mayor parte de las acciones de “Bolivia” suceden dentro del bar entre los empleados, el dueño del lugar y los clientes, que son tomados por la cámara en planos cenitales, en planos medios y en primeros planos.

Para avanzar sobre la enunciación de la película, vamos a rastrear las marcas en el modo de contar de este director, que le imprimen una estética y una forma de mirar propia.

Caetano utiliza la cámara como un instrumento de reconocimiento y de seguimiento de las acciones de los personajes, donde el enunciador no parece saber más de la historia que cualquier espectador de la película.

En “Bolivia” no se observa un efecto televisivo en la manera de filmar las escenas, pero la televisión es un elemento que está presente todo el tiempo en el bar y funciona por momentos como un elemento de cohesión de los parroquianos (cuando transmiten un partido de fútbol o una pelea, por ejemplo) o de disputa por el uso del control remoto, cuando transmiten una película.

Caetano no pretende filmar "Bolivia" como si fuera una toma televisiva, sino casi como si fuera un documental etnográfico, donde la cámara se sumerge en el mundo de un restaurante de cualquier barrio de Buenos Aires, donde trabajan dos inmigrantes sudamericanos, y registra de manera sencilla las relaciones humanas entre quienes asisten al lugar.

Al mismo tiempo, podemos afirmar que el director controló toda la película, sin dejar detalles librados al devenir de los acontecimientos, uno de los puntos que puede diferenciar una ficción de un documental.

"Para mí es una ficción pura. Inevitablemente, a la hora que uno escribe una historia no puede olvidar la realidad que lo rodea, ni la idea que tiene sobre ciertos personajes. 'Bolivia' nace a partir de un cuento, de una historia de amor entre dos personajes. Es el punto de partida, después lo empecé a ambientar porque me gustan ese tipo de películas, en la esquina de mi casa, con personajes que yo conozco, amigos, y le fui dando historia a cada uno de los personajes y así fue tomando forma", señaló Caetano en una entrevista realizada por la *BBC* en Francia (Hauser, 2001).

El cuento al que hace referencia el realizador es el de Romina Lanfranchini, sobre el que se él basó "Bolivia".

Por otro lado, reconocemos una mirada austera en el film de Caetano, en el habla de sus protagonistas y en el uso de los recursos expresivos.

Después de una pelea entre el "Oso", uno de los clientes taxistas del bar que tenía muchos problemas económicos, y Freddy, el primero dice como un presagio de la tragedia: "Qué hijo de puta, la concha de su madre. Me rompió la nariz. Lo voy a matar".

Minutos después, borracho como estaba, el Oso saca un revólver por la ventana del taxi y le pega un tiro en el pecho a Freddy, que lo mata inmediatamente. En ese momento, el sonido se detiene, se genera una sensación de vacío y la cámara toma a Freddy tocándose el pecho, sin poder creer lo que le está sucediendo, mientras cae lentamente.

La película de Caetano termina de manera circular, cuando el dueño del bar pega nuevamente en la ventana un cartel donde solicita cocinero-parrillero, tal como había comenzado.

La austeridad también aparece en las tomas donde Freddy pone la carne en la parrilla o repasa con el trapo la mesada del bar y en las que Rosa sirve las mesas, prepara el almuerzo para los dos o cuenta las monedas para repartir la propina.

Otra de las marcas que nos permiten avanzar sobre la premisa de los cruces entre la ficción y la realidad es el uso del sonido, que generalmente retrata lo que sucede en el bar, donde se mezcla el ruido de la calle con el sonido de fondo de la televisión prendida y las voces de los presentes.

Al igual que cuando Freddy y Rosa están en la calle esperando el colectivo, en donde se privilegia el sonido ambiente, como si Caetano hubiera salido con un micrófono a grabar los ruidos de la calle de Buenos Aires, lo que da una sensación de estar frente a un documental.

De todos modos, el espectador no duda que está inmerso en una ficción porque el sonido está muy producido, tanto dentro del restaurante como en las escenas filmadas en la calle, en el boliche adonde van a bailar Freddy y Rosa como en la pensión donde duermen.

La utilización de la música es importante en la película. Siempre es música del altiplano, principalmente del grupo Los Kjarkas, y aparece al principio en la presentación de los títulos, en el lugar adonde van a bailar y al final del film.

Las letras de las canciones son más que elocuentes. Por ejemplo, la que Caetano elige para musicalizar la escena del boliche dice: "Rodeado de penas, añorando mi tierra y todo el licor no basta para aliviar mi dolor", mientras Freddy y Rosa bailan y toman una cerveza.

Si tuviéramos que enmarcar a "Bolivia" dentro de un género cinematográfico, el film es sin dudas un drama. Como co-director de "Pizza, birra, faso", Caetano se convirtió en un referente indiscutido del nuevo cine argentino y "Bolivia" fue muy esperada por la crítica, que la llenó de elogios y predispuso al espectador a la hora de verla en el cine.

"La multipremiada Bolivia atrae por su sobriedad, sus ideas sobre la realidad y el cine. La historia descarnada de un inmigrante boliviano encubre un mundo de afectos entre seres semimarginales (...) Es una tragedia, una de las más profundas y mejor contadas por el cine argentino en años (...) Filmada en un rabioso blanco y negro, Bolivia es una pintura cabal de una sociedad en crisis, de un país en emergencia, de un comportamiento que se dice humano pero que muestra lo más ruín de la humanidad", señaló Pablo Scholz en su crítica de *Clarín*, que la calificó de "excelente" (Scholz, 2002).

La película parece multiplicar los efectos de lo real en la elección de los temas, en el habla coloquial de los actores y en el desacartonamiento de los recursos expresivos.



## La ciénaga 2000

---

### Sinópsis

El film de Lucrecia Martel cuenta la historia de una familia en decadencia económica, con unos adultos desganados, abocados al alcohol y unos menores obligados a salir adelante por su cuenta.

Además, muestra los ambiguos vínculos afectivos entre los parientes, su relación con la selvática naturaleza del lugar y con fenómenos locales, como la aparición de una virgen en el tanque de agua de la casa de una vecina.

La película sumerge al espectador en una atmósfera asfixiante, donde se percibe la inmediatez de una tragedia, a pesar de que aparentemente apenas hay trama argumental.

Martel optó por renunciar a una narración tradicional y enfrentar al espectador a una serie de viñetas sobre la vida de la familia que muchas veces parece no tener mayor conexión entre sí, lo que hace que los mismos espectadores se sientan desconcertados.

---

### Análisis

“La Ciénaga” cuenta la historia de dos familias, vinculadas por una relación de parentesco y por la lucha por sobrevivir al agobiante calor de febrero en Salta, que parece no terminar nunca y aplasta a los personajes. Una está encabezada por “la Mecha” (Graciela Borges), que vive en las afueras de Salta en la finca “La Mandrágora” y la otra por su prima “Tali” (Mercedes Morán), que tiene su casa en el centro de la ciudad. Ambas tienen cuatro hijos, que parecen transitar la vida sin ningún rumbo.

El film de Lucrecia Martel aborda varios temas, aunque no de una manera tan clara tal vez como en “Bolivia” o en “El bonaerense”. El principal es la decadencia, el estancamiento de una familia de clase media acomodada, cuyos integrantes viven alcoholizados, se muestran disconformes pero parecen no poder cambiar nada.

Un ejemplo de esto es el temor que acecha a Mecha de repetir la historia de su madre, que se pasó los últimos de su vida tirada en la cama con depresión, o su continuo cuestionamiento a su marido Gregorio (Martín Adjemian), que es un pelele.

Pero también hay otros temas que aparecen a lo largo de la película, como la sexualidad, en la relación que mantiene José (Juan Cruz Bordeu), el hijo mayor de Mecha, con Mercedes (Silvia Baylé), una mujer que era su amiga pero que terminó acostándose con su marido. También en el amontonamiento en el que viven los hermanos y primos, que comparten camas y duchas en una especie de promiscuidad familiar. Aunque no hay señales claras de relaciones sexuales (salvo de Isabel, la empleada doméstica que termina embarazada) existe una tensión que aporta al clima de agobio que transmite la película.

Otro de los temas es el racismo, especialmente manifiesto en el trato discriminatorio que Mecha le da a su empleada doméstica, a quien llama “chinita carnavalera” y “colla de mierda” y a la que siempre acusa de robar sus toallas, aunque en realidad muchas veces una de las hijas de la dueña de casa, Momi, es quien “toma prestadas” cosas de Isabel, con quien tiene una relación casi íntima.

“Es que nunca atienden estos collas el teléfono”, se queja Mecha de sus empleadas. “China carnavalera, uno les da todo: familia, casa, comida y así te pagan. Desagradecida. Son todos iguales, después te dejan. Y además después uno tiene que cargar con la guagua”, agrega delante de Isabel y sus hijos luego de que la chica le anunció que renunciaba.

No hay nada dicho explícitamente en la película de Martel, todo aparece sugerido a través de la observación minuciosa de las pequeñas cosas que colman la vida de los personajes, muchos de los cuales hablan mucho sin decir nada (como Tali) y otros hablan poco pero dicen mucho (como Isabel).

La directora parece tomar instantáneas de la vida de ambas familias, un poco en la casa de una, otro poco en la de la otra, en el monte espeso al que van a cazar los hijos más pequeños y en la ciudad de Salta, donde los varones corren a las chicas con bombitas de agua y donde, por lo que muestra un programa de televisión, aparece la Virgen del Carmen.

Para esto, con la cámara en la mano, se mete en los cuartos de cada uno de los integrantes de la familia y se ubica desde el lugar de un observador privilegiado, casi como si fuera uno más, como si no tuviera mucha distancia con la historia narrada.

Sin embargo, no tiene una mirada condescendiente con los personajes, que son exhibidos con una luz tan natural que resulta creíble que Momi hace días que no se baña y que Mecha está muy desmejorada, para citar algunos ejemplos.

Este es uno de los aspectos que más acercan a la película de Martel a un documental por su manera intimista de filmar, austera, donde utiliza casi todo el tiempo el sonido ambiente sumado a los potentes ruidos de la naturaleza que los rodea, con muchas escenas en escenarios naturales, lenguaje desacartonado y sobre todo una cámara inquieta que logra transmitir un clima de asfixia familiar y social que se mantiene durante todo el film.

La tragedia es uno de los motivos recurrentes de la película, que empieza con una y termina con otra. La primera escena muestra a un grupo de hombres y mujeres arrasando sus reposeras, con una copa de vino en la mano, hacia el borde de una pileta, que tiene el agua podrida, estacada. Se sientan en actitud de tomar sol, pero el cielo se presenta tormentoso y húmedo sobre los cerros salteños.

El presagio de tormenta sólo se concretará de a ratos, pero está siempre presente como parte de un concepto de iluminación y de una banda de sonido muy trabajada, que acecha durante toda la película y contribuyen al clima de agobio y tensa calma que acompaña las imágenes.

Mecha se levanta para juntar algunos vasos de vidrio, tropieza, cae y se lastima el pecho. Su marido y sus amigos están tan borrachos y son tan abúlicos que no atinan a levantarla del piso. Su hija Momi e Isabel, que a pesar de ser una adolescente parece ser la que resuelve más cosas en la casa, la llevan al hospital a ver "al gringo".

Esta primera escena parece el presagio de cosas que van sucediendo en la película, que termina con la muerte de Luchi, el hijo menor de Tali, quien cae de la escalera del patio de su casa, adonde se subió para espiar al perro del vecino que lo tiene atemorizado, un posible perro rata desde la mirada del niño.

Para filmarla, Martel elige mostrar la caída del chico y, en el más absoluto silencio, las habitaciones vacías, frías, de la casa de Tali, donde se intuye su presencia desesperada ante la tragedia pero no se la muestra.

Esta escena recuerda la última parte de la última película de la directora "La niña santa", en la que elige no mostrar la tragedia que está a punto de suceder, cuando la mujer del médico del congreso que acosó a la joven lo descubre, sino que la sugiere.

La última escena de “La ciénaga” sucede alrededor de la pileta de agua podrida de la casa de Mecha, donde Verónica toma sol con anteojos negros (aunque de nuevo el cielo es tormentoso) y llega Momi, arrastra su reposera, cuenta que fue al pueblo a ver la aparición de la Virgen del Carmen que anunciaban en la televisión, pero no la ve.

El film termina con el cielo tormentoso, cerrado, con las dos jóvenes de la familia tiradas al lado de la pileta, en una especie de metáfora de que esto es todo lo que hay y lo que habrá, que las cosas no van a cambiar, a pesar de la tragedia, al menos en la finca La Mandrágora.

Como son vacaciones, en la película no se habla casi de trabajo ni de la escuela, los ajíes que vende la familia están tan ausentes como la Virgen del Carmen que se aparece en el tanque de agua de una vecina o la rata africana que captura la atención de los chicos a través del relato de Verónica. Aquí también lo no mostrado adquiere un peso dramático fundamental.

Las cicatrices son otra de las marcas que atraviesan el film. Mecha pasará sus días en camisón y bata con marcas en el pecho. José tendrá la nariz rota y un ojo en compota después de pelearse una noche en una bailanta. Joaquín, el hijo menor de Mecha, perdió un ojo en un accidente cazando en el monte. Su hermana mayor Verónica tiene una cicatriz en el mentón. A Gregorio le están empezando a salir manchas en el cuerpo. Al hijo menor de Tali lo tienen que coser en la rodilla y tiene un sobrediente para operarse.

La naturaleza también tiene un tratamiento especial en la película de Martel. Es violenta, agresiva. En el monte, donde los hermanos y primos más chicos van a cazar, una vaca queda estancada en una ciénaga de verdad, los chicos se lastiman (Joaquín ya perdió un ojo), el cielo está siempre cargado de truenos y rayos y cuando llueve parece que se viene el mundo abajo.

Cuando los chicos van al monte, Martel los persigue con la cámara en la mano, lo que genera una sensación de “estar ahí”, del realismo de un documental que filma una temática vinculada con la naturaleza. Esto también queda reforzado por el sonido ambiente, con los ruidos de los grillos, perros, vientos y correteadas cerro abajo, que claramente está muy trabajado en posproducción por la intensidad de cada detalle.

La banda sonora se completa con los silencios, que ocupan un lugar clave, y la música de cumbia, que aparece principalmente en las escenas donde los personajes están en la ciudad, en la fiesta de carnaval del pueblo a la que van Isabel, su novio “El Perro” y José, cuando las hijas llevan a la accidentada en auto al médico y en uno de los pocos momentos en el que se los ve reírse a todos, cuando Mecha, Tali y sus hijos bailan en la habitación de la primera y en los títulos finales.

A diferencia de “Bolivia” y “El bonaerense”, donde los protagonistas eran actores amateurs, en “La ciénaga” son profesionales. De todos modos, el coro de hijos (salvo Juan Cruz Bordeu) son desconocidos, lo que ayuda a dar una sensación de realismo, que está potenciada por el habla coloquial de todos, los profesionales y los otros.

Todos los actores hablan con la tonada típica de Salta, comiéndose alguna que otra ese, anteponiendo un artículo antes del nombre, que en casi todos los casos son sobrenombres y en ciertas expresiones como “meta, meta” o “chinita carnavalera”.

Si uno de los elementos que pueden distinguir una película de ficción de un documental es el grado de control del realizador, podríamos afirmar que Lucrecia Martel controla todo o casi todo en “La ciénaga”.

Incluso las escenas en las que aparece una periodista de la televisión entrevistando a los vecinos que aseguran haber visto a la virgen son una reconstrucción realizada por la directora. El único momento en el que podríamos dudar del control de Martel es en las escenas filmadas en el centro de la ciudad de Salta, por cuyas calles circulan autos, bicicletas y transeúntes aparentemente distraídos, siempre con sonido ambiente.

“La ciénaga” no deja detalle librado al azar, lo que refuerza la idea del control de Martel sobre todos los aspectos de su película, desde una puesta en escena impecable hasta el significado que la directora otorga a cada plano.

El tema de la virgen merece una mención especial por la manera en que Martel reproduce la narración utilizada en los noticieros de televisión.

Cualquier espectador distraído podría pensar que todo lo que muestra la pantalla, que está sintonizada en el mismo canal en todos los aparatos de televisión de las dos casas, es real al retomar el formato típico de un noticiero y al recrear ciertas creencias populares religiosas que mucha gente sigue.

En un momento de la película, una presentadora interroga a una vecina sobre cómo vio a la virgen, a lo que la mujer responde: “Yo estaba colgando la ropa y vi una luz y me puse a mirar y vi a la virgen (...) Es la única vez”.

Otra mujer también cuenta que la vio en el tanque de agua y dos hombres aseguran que pasaron muchas horas en el lugar pero que la virgen no apareció. Martel podría haber introducido esta historia a través de los dichos de los personajes, que por cierto se la pasan chusmeando de otras personas.

Pero consideramos que elige contarla a través del relato periodístico televisivo para darle más credibilidad, para que el espectador sospeche, como los personajes, que una virgen se apareció en el tanque de agua de una vecina de Salta. Esta historia ocupa un lugar importante en la película de Martel, por ejemplo porque después de la muerte de su primito, Momi asiste al lugar en la búsqueda de alguna respuesta espiritual y desata un extenso diálogo entre Mecha y Tali, quien relata la experiencia de una amiga que dijo haberla visto.

Además, los protagonistas parecen aceptar esa aparición como algo posible, más que como una nota de tono esotérico del canal de televisión, lo que da la pauta de que la religión tiene alguna cabida en la vida de los personajes.

Podemos afirmar que la religión católica aparece como una marca de autor de la directora puesto que también aborda esta temática en “La niña santa”.

En la película de Martel predomina lo narrativo por sobre lo argumentativo. La directora busca que el relato sea verosímil a través de establecer un lazo afectivo entre los personajes y el espectador. Plantea un enunciador transparente que comparte lo que sabe con el espectador, al que parece ir mostrando las acciones de los protagonistas a medida que van sucediendo, casi como si la cámara fuera un integrante más de esa familia.

Aunque la directora señaló en varias entrevistas que la película no es autobiográfica, Martel es salteña, se crió en una escuela religiosa y parece conocer muy bien la dinámica de una familia de clase media acomodada en decadencia.

“La ciénaga” fue filmada durante los últimos años del gobierno menemista, que estuvieron plagados de denuncias de corrupción y dejaron al país en la pobreza.

La crítica cinematográfica aplaudió el estreno de “La ciénaga”, ubicada dentro del género drama, y la encumbró con los mejores elogios y calificaciones. La película venía de ganar Sundance y el Oso a la mejor ópera prima en el Festival de Cine de Berlín, todo lo que contribuyó a darle la bienvenida con bombos y platillos.

“Se diría que las palabras en el film de Martel están tan elaboradas como la magnífica banda de sonido, una composición en sí misma, donde el silencio también tiene un peso específico. Observaciones, reproches, comentarios banales van tejiendo una densa multiplicidad de sentidos. Nada está enunciado como tal y, sin embargo, a partir del uso del lenguaje, se hacen evidentes todas las fricciones familiares, sociales, raciales”, dijo Luciano Monteagudo, en la crítica de *Página/12* (Monteagudo, 2004).

## Anexo 2

### Ficha técnica de las películas

#### Bolivia

Argentina, 2001

Director: Israel Adrián Caetano.

Guión: Israel Adrián Caetano, sobre un cuento de Romina Lafranchini

Actores: Freddy Flores (cocinero), Oscar "Oso" Berteza (taxista), Marcelo Videla (taxista II), Rosa Sánchez (mesera), Enrique Liporace (el Jefe), Héctor Anglada (vendedor), Alberto Mercado (taxista III).

Productor: Matías Mosteirín.

Productor asociado: Lita Stantic.

Coproductor: Roberto Ferro.

Director de fotografía: Julián Apezteguía.

Director de arte: María Eva Duarte.

Sonido: Martín García Blaya, Roberto Espinoza y Juan Pablo Mellibosvsky.

Asistente de dirección: María Eva Zanada.

Asistente de producción: Gabriela Tagliabue.

Duración: 75 minutos.

#### La ciénaga

Argentina / España, 2000.

Castellano, color, 102m.

Dirección: Lucrecia Martel.

Intérpretes: Martín Adjemian (Gregorio), Diego Baenas (Joaquín), Leonora Balcarce (Verónica), Silvia Bayle (Mercedes), Sofía Bertolotto (Momi), Juan Cruz Bordeu (José), Graciela Borges (Mecha), Noelia Bravo Herrera (Agustina), María Nicol Ellero (Mariana), Andrea López (Isabel), Sebastián Montagna (Luciano), Mercedes Morán (Tali), Daniel Valenzuela (Rafael), Franco Veneranda (Martín), Fabio Villafañe (Perro).

Guión: Lucrecia Martel.

Sonido: Herve Guyader, Emmanuel Croset, Guido Beremblun, Adrián de Michele.

Fotografía y cámara: Hugo Colace.

Montaje: Santiago Ricci.

Dirección artística: Graciela Oderigo.

Ambientación: Cristina Nigro.

Producción: Lita Stantic.

Co-Producido por: Diego Guebel, Ana Aizemberg y Mario Pergolini.  
Co-productor en España: José María Morales.  
Distribución en Argentina: Líder Films.  
Estreno en Buenos Aires: 12 de abril de 2001.  
Fotos gentileza de Líder Films.

## El bonaerense

Argentina, 2002  
Castellano, color, 98 m.  
Dirección: Pablo Trapero  
Guión: Pablo Trapero  
Intérpretes: Jorge Román (Zapa), Mimi Arduh (Mabel), Darío Levy (Gallo), Víctor Hugo Carrizo (Molinari), Hugo Anganuzzi (Polaco), Graciana Chironi (madre de Zapa), Luis Vicat (Pellegrino), Roberto Posse (Ismael), Aníbal Baren go (Caneva).  
Sonido: Catriel Vildosola  
Fotografía y cámara: Guillermo Nieto  
Montaje: Nicolás Goldbart  
Escenografía: Sebastián Roses  
Música: Pablo Lescano, Damas Gratis  
Vestuario: Marisa Urruti  
Producción Ejecutiva: Pablo Trapero  
Asistente de dirección: Gabriel Medina  
Jefe de producción: Micaela Buye  
Coordinación General: Hugo Castro Fau, Martina Gusman  
Compañías productoras: Matanza Cine, Pol-ka Producciones  
Estreno en Buenos Aires: 19 de septiembre de 2002

## La televisión y yo

Argentina, 2002  
Castellano, color, 72 min  
Dirección: Andrés Di Tella  
Guión: Andrés Di Tella  
Montaje: Andrés Di Tella  
Producción Ejecutiva: Marcelo Céspedes/Carmen Guarini  
Producción: CINE OJO/Andrés Di Tella  
Fotografía y Cámara: Esteban Sapir  
Música: Axel Krygier  
Sonido: Gaspar Scheuer  
Edición: Alejandra Almirón

Colaboración artística: Cecilia Szperling  
Producido con apoyo de las fundaciones Antorchas, Rockefeller, MacArthur y gracias a una beca de la J.S. Guggenheim Memorial Foundation

## Los rubios

Argentina, 2003.  
Dirección: Albertina Carri.  
Castellano, color, 89m.  
Intérprete: Analía Couycero, Albertina Carri, Jéscica Suárez, Marcelo Zanelli, Santiago Giralt.  
Guión: Albertina Carri.  
Montaje: Alejandra Almirón.  
Sonido: Jéscica Suarez.  
Fotografía: Catalina Fernández.  
Jefe de producción: Paola Pelzmajer.  
Música: Ryuchi Sakamoto, Charly García  
Producción: Marcelo Céspedes y Carmen Guarini.  
Exhibida en el 5° Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, abril de 2003. Sección Oficial competitiva-Largometrajes  
Estreno en Buenos Aires: Octubre de 2003  
Distribuidora: Primer Plano Films

## Yo no sé qué me han hecho tus ojos

Argentina, 2003.  
Castellano, color/b/n, 64 min.  
Dirección: Sergio Wolf y Lorena Muñoz.  
Participan Ada Falcón, Aníbal Ford, Rolando Goyaud, José A. Martínez Suárez, Miguel Ciacci, Sergio Wolf.  
Guión: Sergio Wolf y Lorena Muñoz.  
Montaje: Alejandra Almirón.  
Asistente de cámara: Juan Pablo Melibovsky.  
Fotografía: Segundo Cerrato, Federico Ransenberg, Marcelo Levintman.  
Sonido: Alejandro Alonso, Cote Álvarez, Gaspar Scheuer, Diego Bernaud.  
Producción ejecutiva: Marcelo Céspedes y Carmen Guarini.  
Asistente de producción: Diego Martorell, Ramiro Sánchez.  
Exhibida en el 5° Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, abril de 2003. Sección Cine Argentino — Lo Nuevo de lo Nuevo.  
Estreno en Buenos Aires: 4 de diciembre de 2003.