

Valeria Re y Marina Moguillansky  
Universidad de Buenos Aires /  
Universidad Nacional de General San Martín (Argentina)  
mmoguillansky@gmail.com

“Si algo produjo el nuevo cine, desde el punto de vista de la crítica, es que en primer lugar dio algo de qué hablar”.

David Oubiña (1)

## Resumen

Este trabajo aborda el papel de la crítica de cine en el surgimiento y consolidación del Nuevo Cine Argentino entre 1995 y la actualidad. Desde la perspectiva de la teoría de los campos de Pierre Bourdieu, se analiza la intervención de la crítica en tanto discurso instituyente, prestando atención a las transformaciones culturales de la época que permiten comprender su rol en este proceso. A través de una breve historia del espacio de la crítica de cine y de un análisis discursivo de sus expresiones contemporáneas, se propone una interpretación de la trascendencia del Nuevo Cine Argentino y de su vínculo con la crítica a través de las figuras de la promesa y el pacto.

## Introducción

La emergencia del Nuevo Cine Argentino a mediados de la década de los 90 fue tanto el producto de transformaciones en el campo del cine nacional –entre ellas la introducción de la Ley de Cine, la aparición de escuelas con las consecuentes nuevas camadas de técnicos y directores, las innovaciones técnicas que permitieron un mayor acceso a la producción-, como el resultado de una nominación exitosa por parte de la crítica de cine local. Un grupo de críticos de distintos medios, pero principalmente liderados por la revista *El Amante* declaró que algo nuevo estaba ocurriendo en el cine argentino. Para la crítica, el momento de quiebre fue el estreno de la película *Pizza, Birra, Faso* de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro en el para entonces recientemente resucitado Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. A partir de allí, se detectarían antecedentes cercanos –el conjunto de cortometrajes de *Historias Breves*-, filiaciones ideales –el cine de la década del 60 en Argentina-, figuras célebres –los mismos Caetano y Stagnaro, pero también Lucrecia Martel, Pablo Trapero, Martín Rejtman-, y algunas pretensiones estéticas de difícil enumeración.

La mayoría de los críticos locales adhirió rápidamente al fenómeno del Nuevo Cine Argentino, firmando simultáneamente la carta de defunción del cine argentino de la generación previa, de autores como Eliseo Subiela y Adolfo Aristarain. No sería difícil derrumbar una cinematografía que se encontraba estancada, con escasa producción, un público desinteresado y poco entusiasta, y cuyos productos estaban siendo continuamente golpeados por la crítica. En estas condiciones, los críticos –muchos de los cuales a su vez formaban parte de una nueva generación dentro de la crítica- festejaron el nacimiento de lo que parecía ser un cine de calidad y con pretensiones artísticas.

Partiendo de las consideraciones precedentes, interrogamos el rol de la crítica cinematográfica en la construcción del fenómeno del Nuevo Cine Argentino, explorando los rasgos de una emergente formación discursiva que muestra las marcas de la posición de la crítica en el campo del cine nacional. Comenzamos repasando la historia del espacio de la crítica de cine en el país, para luego pasar a un análisis de las críticas y su capacidad nominativa centrándonos en la última década, finalizando con una propuesta de interpretación de la relación de los críticos y los nuevos directores en términos de un pacto escrito en el lenguaje de una promesa.

El trabajo toma en consideración el período que va desde 1995 a 2003. Construimos un corpus de críticas de cine argentino que fueron seleccionadas teniendo en cuenta tres tipos de publicaciones. Trabajamos con críticas de una revista especializada en cine como *El Amante*, pensada por aficionados del cine alejándose del periodismo y el academicismo; el suplemento de Espectáculos del diario *La Nación*, en representación de la crítica de estrenos del periodismo y tomando en consideración su carácter masivo; y en tercer lugar, críticas de la página *Otrocampo*, elegida por su carácter de publicación virtual y por su corte editorial académico y netamente teórico. Por otra parte, llevamos a cabo una serie de entrevistas a críticos de cine y otros agentes del campo: estudiantes de cine, egresados, realizadores y productores.

La disposición de la crítica en el campo cinematográfico

A partir de la década de los '90, el campo cultural comienza a ser crecientemente hegemonizado por ciertos estratos de las clases medias; se trata de sectores que poseen "bases en la educación media y alta, en las finanzas, en la publicidad, el comercio y los intercambios internacionales" (Scott Lash, 1997:40). El capitalismo multinacional, la explosión mediática y la masificación de Internet, serán elementos que determinarán y transformarán los mecanismos de diferenciación de estas capas sociales. Las estrategias de reproducción de las clases medias pasarán cada vez más por la producción de distinción en los carriles de la creación, circulación y acumulación de capital cultural. Estas capas medias se convirtieron así en las principales consumidoras de la profusa (in)formación que empezó a ser provista por una variada y cada vez más diversificada cantidad de instituciones educativas y medios de comunicación. Dentro de la renovada oferta de consumos culturales, el cine resultará ubicado en una posición estratégica, especialmente atractivo para los sectores medios altos.

En los medios gráficos de comunicación el consumo cultural cristaliza en la aparición de distintas revistas dedicadas al espectáculo en general o a sus diferentes manifestaciones artísticas (Kriger, 2003). Ahora bien, ¿cuáles fueron las condiciones objetivas para la emergencia de estas publicaciones cada vez más especializadas?, ¿qué efectos tuvo la aparición de estas publicaciones en los agentes, en sus estrategias y en la estructura del campo del cine nacional? ¿Qué relaciones mantuvieron con las producciones cinematográficas que surgieron en los noventa?

Conviene comenzar nuestro recorrido con una breve historia de la crítica de cine en la Argentina. Este relato nos permitirá examinar las diversas vertientes por las que trascurrió la crítica, en un proceso de creciente especialización y diversificación, delineando un camino plagado de avances y retrocesos. Esta historia de construcción de un espacio propio para la crítica se revelará secretamente ligada a los avatares de la constitución de un campo del cine nacional y, a la vez, a los procesos políticos y sociales del país.

En la historia de las revistas de crítica cinematográfica en Argentina pueden señalarse cuatro períodos distintos vinculados con transformaciones en la producción y circulación del cine (Kriger et al, 2003). El primero de ellos se inicia en 1914 y abarca una etapa en la cual las publicaciones daban cuenta de la aparición del cine como un nuevo fenómeno artístico, focalizadas en el cine extranjero ante la ausencia de producción nacional (*Film-Excelsior*, *Film*, *La Película*, *Imparcial Film*, *Cine Revista* y *Cinema Chat*, fueron los principales ejemplos).

En la década del 30 se abre un nuevo período con la llegada del sonido a las salas de cine y la emergencia de una incipiente industria local. Mientras se consolida la industrialización definitiva del cine, emerge un importante volumen de publicaciones preocupadas sobre todo por la difusión del star system y la construcción de la industria cinematográfica local. El espectro de publicaciones comienza a ampliarse y diversificarse; algunas de ellas, como *Radiolandia*, *Astros*, *Sintonía* y *Sideral*, estuvieron principalmente centradas en la vida de las estrellas, en una expresión de la formación del mencionado star system. Aparecieron otras con una mirada más política sobre el cine, algunas contestatarias y otras claramente vinculadas al peronismo como el periódico *Cine Productor*, o las revistas *Mundo Radial* y *Cine Argentino*.

Un tercer período, a partir de la década del 60, se caracteriza por la modernización del cine y la creciente especialización de los críticos de cine. Las publicaciones reflejan la emergencia en Argentina del cine de autor, y la diversificación del cine disponible, con la proliferación de espacios alternativos de difusión. Este momento de apertura y crecimiento de los espacios del cine local se cierra de manera traumática, con la dictadura de 1976-1983, que inició una política dual de cierre de espacios -censura a las publicaciones y a las películas- y liberalización hacia la filmografía extranjera.

Finalmente, se abre un cuarto período que se inicia con el regreso a la democracia en 1983 hasta la actualidad. En este marco surge la nueva crítica de cine, correlativamente al movimiento del Nuevo Cine Argentino. La década del 90 será una etapa definida por una explosión de los espacios disponibles para la crítica, con el surgimiento y la expansión de Internet, que permitió la aparición de cientos de páginas de diversa envergadura, dedicadas al cine (2). Asimismo, los últimos años darán a luz a nuevas publicaciones que abordan el fenómeno cinematográfico desde una perspectiva académica, investigativa, en la que aparece la preocupación por la producción nacional en su calidad de patrimonio cultural, obra artística y herramienta comunicacional (Kriger, 2003). El espacio de la crítica se diversificó y enriqueció notablemente, aunque luego de un breve auge de las publicaciones electrónicas y de los web site para cinéfilos, se estabilizó una cantidad moderada de sitios dedicados al cine.

Correlativamente al significativo aumento en el número de las publicaciones especializadas, en este último período surgen numerosas escuelas de cine, y se nota un crecimiento en la matrícula de carreras vinculadas con esta materia o con la comunicación en general. Este fenómeno contribuye a la formación de un público especializado, potencial consumidor de publicaciones referidas a la temática del cine.

Así en la década del noventa se contabiliza una importante cantidad de nuevas publicaciones especializadas que abordan desde

distintos puntos de vista la crítica de cine. Entre ellas *El Amante* (1991), *Film* (1993), *Haciendo Cine* (1995), *El cinéfilo* (1997), *La mirada cautiva* (1998), *Km 111* (2000). Un terreno enteramente nuevo se abre a la crítica de cine con la aparición y masificación de Internet; allí podemos mencionar a *Cineismo* (1999) y *Otrocampo* (1999), las primeras publicaciones electrónicas dedicadas al cine (3). A ello deben agregarse los espacios destinados al cine en los diarios nacionales. Estas nuevas publicaciones se convirtieron en testigos tanto de la decadencia en la que había sido sumergido el campo cinematográfico argentino a principios de los noventa, como de la emergencia y consolidación de la renovación a partir de 1995, luego de la reactivación de la industria con la nueva ley de cine de 1994.

La recuperación de la producción local fue acompañada por el resurgimiento del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en 1997, y el nacimiento del Festival Independiente de Buenos Aires (BAFICI) en 1999, dos importantes plataformas para la exhibición y divulgación del cine nacional y espacios de encuentro e intercambio para la crítica. Dos instancias que al comienzo mantuvieron una suerte de disputa consagradoria, sosteniendo un vínculo de recíproca indiferencia y consecuente diferenciación. Así es como el BAFICI crece lejos del Festival de Mar del Plata, como referente de un sector más bien marginal de la producción cinematográfica, un grupo que estaba pujando por construir su posición en el campo cinematográfico nacional. Hasta ese momento, el Festival de Mar del Plata debía lidiar con una fuerte oposición y desentendimiento de la crítica –y de algunos directores locales-, basados en el desacuerdo con su estilo de conducción-dirección, oposición que comenzó a ceder en sus últimas ediciones. El BAFICI, en tanto espacio para una filmografía experimental e independiente, abre caminos y funciona como escenario de presentación de muchas de las películas más exitosas del Nuevo Cine Argentino (*Mundo Grúa*, *Silvia Prieto*, *Esperando al Mesías* y *76-89-03*), siendo objeto de gran entusiasmo por parte de la crítica local (4).

Por otro lado, la disminución de salas de exhibición que se venía dando desde los años '70s, fue compensado por la llegada de las principales cadenas multinacionales (Hoyts, Village, Cinemark, Showcase). Sin embargo, estas cadenas no resuelven el endémico problema de exhibición del cine argentino, ya que los complejos multicine poseen acuerdos comerciales con las grandes distribuidoras y productoras norteamericanas por los cuales dan preferencia a sus películas. Además, estos complejos cambiaron los criterios de permanencia en sala, abandonando la regla de cantidad mínima de público, lo cual en varias ocasiones perjudicó a películas argentinas.

Finalmente, en el terreno de la nueva crítica, se conforma en 1998 la rama argentina de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (FIPRESCI), agrupando a críticos como Luciano Monteagudo –actual Presidente de la entidad-, Horacio Bernades y Martín Pérez (*Página12*), Diego Lerer y Pablo Scholz (*Clarín*), Eduardo Antín –creador y director durante años de *El Amante*, director del BAFICI entre el año 2000 y el 2004-, Gustavo Noriega y Leonardo D'Espósito (*El Amante*), Diego Batlle (*La Nación*), Paula Félix-Didier y Leonardo Listorti (*FilmOnline*), Pablo Suárez (*Buenos Aires Herald*), y Sergio Wolf y Eduardo Russo (*Km111*). Este organismo representa la posición de la renovación en la crítica cinematográfica local, y fue el responsable de la edición del primer libro destinado al análisis –y sólo ligeramente velada promoción- del fenómeno del Nuevo Cine Argentino (5).

### Una nominación exitosa

En el campo de la producción artística juega un rol sustancial el poder de hacer existir a los objetos y a los sujetos a través del otorgamiento de un nombre. La acción nominativa, desde una posición legitimada en los términos del propio campo –es decir, una posición con el suficiente capital simbólico-, posee la capacidad de transmutar la insignificancia en notoriedad y reconocimiento. Así, la crítica cinematográfica –como en otros campos la crítica literaria o la crítica musical – tiene cierto capital propio que debe invertir con cuidadoso resguardo. Si la crítica tiene la capacidad de crear capital simbólico, de invertir a determinados agentes con un halo de divinidad, no es sino invirtiendo –y arriesgando entonces- su propio capital acumulado. Una nominación exitosa producirá un retorno del capital invertido, mejorando la propia posición de la crítica dentro del campo.

En muchas oportunidades, entonces, el artista consagrado no preexiste a la crítica. No obstante, la elección del objeto o sujeto a crear-nominar no es azarosa. Dicha elección se encuentra sobredeterminada por la historia del campo, la posición de los agentes, la tradición cultural y las representaciones hegemónicas. Así, estos múltiples factores en interacción pueden tornar compleja la identificación de las líneas de fuerza que presiden a los movimientos de la crítica.

Desde esta perspectiva es que exploraremos la mirada de la crítica cinematográfica local, focalizando en sus estrategias discursivas ligadas tanto a su propia legitimación como a la del Nuevo Cine Argentino. Esta lectura, a su vez, estará guiada por el afán de rastrear en el discurso las huellas de la posición de la crítica en el campo del cine.

### Una mirada sobre la crítica

La revista *El Amante* publicó una sintomática tapa en su número 40 del año 1995 inaugurando un dispositivo discursivo que aparecería reiteradas veces en la crítica local. El título de la tapa rezaba “Lo malo, lo nuevo”, mostrando a un lado una imagen de

*No te mueras sin decirme a dónde vas*, film de Eliseo Subiela, y del otro lado una foto de una de las *Historias Breves*. Esta dicotomía, que implícitamente asociaba lo nuevo con lo bueno, sería un esquema organizador de la visión de muchos medios sobre el cine argentino en los siguientes años. A la cruzada se sumarían rápidamente algunos críticos de diversos medios, algunos con más y otros con menos fervor. Otros críticos no sólo apoyaron a los nuevos directores a través de sus escritos, sino que intervinieron activamente a favor de la inclusión de sus películas en los festivales.

*La ruptura: fabulación de lo nuevo*. El esquema dicotómico –lo malo, lo nuevo- propuesto por la crítica para la lectura del campo del cine argentino presuponía la demarcación de dos espacios contrapuestos, el del cine de los años 80 y de los inicios de la década del 90 por un lado, y el de los nuevos cineastas de 1995 en adelante. La operación de delimitación implicaría establecer un punto de ruptura, señalar las diferencias y contrastes, y construir como un acontecimiento la emergencia del Nuevo Cine Argentino. A esta altura, resulta indispensable recordar que la crítica argentina ya había saludado anteriormente el surgimiento de un nuevo cine: en la década del '60 había germinado un nuevo cine argentino a través de un movimiento heterónimo, constituido por la generación Fernando Birri, Rodolfo Kuhn, Simón Feldman. Se trataba de un cine imbuido en el movimiento del cine de autor, con una propuesta estética, política e ideológica novedosa con respecto al cine industrial que se venía produciendo en la Argentina de los residuos del star system. Aquel movimiento compuesto por un grupo de realizadores independientes que ocupaba un lugar marginal en la cinematografía local, se consolidó y legitimó a través del apoyo brindado por la crítica cinematográfica desde publicaciones como la revista *Tiempo de Cine*, encontrando a su vez nuevos espacios para la exhibición en el recientemente construido espacio de los cineclubes.

Si en los '60, *Tiempos de Cine* insistía sobre la necesidad de un cambio generacional para hacer frente a la decadencia del cine oficial y comercial, cuestionado por su superficialidad, esas palabras resuenan nuevamente en la década del noventa, cuando el cine argentino pareciera necesitar –otra vez- ser rescatado de un estancamiento improductivo y de una generación considerada artísticamente estéril. La definición de los rasgos del Nuevo Cine Argentino -de los '90, es necesario agregar-, desde la mirada de la crítica estará articulada más en la negación de las características del cine anterior que en la existencia de una estética propia o de un verdadero movimiento. Una cantidad de películas y directores heterogéneos serían agrupados e identificados por la crítica bajo la nómina de Nuevo Cine Argentino, bajo criterios encabezados por la distancia que este cine joven establecía con el cine de los ochenta e inicios de los noventa.

En este sentido, la estrategia de presentación de las óperas primas de una serie de jóvenes realizadores se jugó en términos de ruptura y oposición con el cine anterior. Fue el caso de Martín Rejtman después del estreno de su ópera prima *Rapado*: “No pasa por el drama ni por la comedia. Simplemente cuenta una trama simple y pienso que se aparta del habitual contexto de nuestro cine” (*La Nación*, 1/08/96), y de Juan Villegas, director de la película *Sábado*: “Respondemos a la generación anterior con oposición, quizá por ello nuestras películas son tan parcas y nuestros personajes no pecan por ser obvios y explícitos” (*La Nación*, 2/8/2002).

Hacer reconocer esa diferencia en relación con los otros directores, y sobre todo, con relación a los consagrados, en términos de Bourdieu, implica la posibilidad de imponer una marca, de dar existencia a una nueva posición. Esto es lo que sucedió desde la posición de la crítica con el cine de los '90. Introducir, privilegiar y resaltar la diferencia, en cualquiera de sus formas contiene un movimiento temporal que produce las condiciones para la aparición de un grupo capaz de hacer época imponiendo una posición de avanzada. Ello se traduce en una transposición de los lugares temporalmente jerarquizados que se oponen en un campo dado, y que empiezan a vertebrarse en función del futuro, en la condición de una promesa. Decía *El Amante*: “Vivimos ahora otros tiempos, a los diez nombres que conformaban esa estimulante camada de miradas cinematográficamente diversas los unía una apuesta por lo diferente, de ahí el entusiasmo y la esperanza de entonces” (30/11/2001).

La definición del Nuevo Cine Argentino sobre el trasfondo del cine establecido confunde los elogios a los nuevos directores con el rechazo al cine previo. La ruptura se sostiene por momentos en la simple omisión de errores técnicos, la calidad profesional y académica, y el evitar los lugares comunes de sus antecedentes más cercanos. Para *El Amante*, el primer largometraje de Martín Rejtman, *Rapado*, “es una de las primeras reacciones visibles contra un cine argentino que, hacía rato, olía a viejo. Las historias sin estridencias ni declamaciones de Rejtman abrieron un resquicio de luz para los que estábamos abrumados de tanta pretensión barata y mal gusto” (10/07/96). Sobre *Mundo Grúa*, continúa en el mismo tono: “debería servir de ejemplo frente a un cine anquilosado que se manifiesta a través de sus clisés declamatorios y de sus emociones subrayadas, culmina con la derrota de una forma pueril y avejentada de hacer (y pensar) el cine en nuestro país” (10/07/99). Nótese que en esta última cita, aparece también una crítica, ligeramente velada, a la crítica establecida, aquella que piensa el cine, también de forma avejentada. La disputa por las posiciones en el campo no aqueja solamente a los directores; la crítica libra su propia lucha, en parte encubierta a través de la estrategia del apoyo al nuevo cine.

*Independencia: una épica de la carencia.* La ruptura que supone el Nuevo Cine de los 90 es también leída por la crítica en el lenguaje de los modos de producción. En este sentido, cabe recordar la disputa en torno a los nombres propuestos para este fenómeno. ¿Podía hablarse de cine independiente en un país en el que no existía un verdadero sistema industrial de producción de films? Sin entrar de lleno en esta discusión, vale la pena retener la elaboración de la crítica sobre la forma de producción de los nuevos directores, y la función discursiva y legitimante que cumple la escasez de recursos con los que filman los directores del Nuevo Cine. Veamos qué dice *El Amante* al respecto: “*Rapado* enseña que sí se pueden hacer películas argentinas con unos pocos pesos y producción cero. Por mucho que cacareen lo contrario los fabricantes de películas caras y malas, que nadie va a ver y sólo enriquecen a sus directores” (10/07/96). En la misma línea puede inscribirse el comentario de *La Nación*: “*Mundo Grúa* fue rodada en blanco y negro (...) marca el derrotero habitual de los numerosos estudiantes de cinematografía que se han largado a producir su película inicial, como pueden, con riesgo económico personal y con gran vocación creativa” (4/09/1998) y continúa en una nota publicada un tiempo después “En la Argentina, y particularmente en la película *Mundo Grúa*, una de esas maquinarias retrata, en realidad, el esfuerzo por construir algo en circunstancias muy alejadas del más alto nivel de desarrollo” (13/04/99). Otra gramática de la ruptura como independencia aparece en una disputa entre directores opuestos por sus posiciones en el campo del cine. La posición antagónica de los nuevos directores frente a la generación anterior permite iluminar una discusión mantenida por Héctor Olivera –director consagrado de los '80- y el crítico Eduardo Antín (Quintín), voz cantante de *El Amante*. Dice Héctor Olivera: “se está creando un clima antagónico entre los jóvenes y los veteranos, entre los que hacen el cine artesano y los que lo hacemos -o pretendemos hacerlo- en un nivel industrial. Lo que no debemos aceptar es que se profundice ese antagonismo” (*El Amante*, 8/03). El ascenso de un sector marginal del campo abrió paso a nuevas disputas que, tras los mecanismos de diferenciación y distinción, empezaron a jugarse en el terreno de las formas de producción.

*Filiaciones, o la historia del campo interrumpida.* Si, para la crítica, el nuevo cine es ruptura con la doxa del campo, con lo silenciosamente establecido, resultará problemática la definición –tan propia de su retórica- de filiaciones al interior de la tradición local. De allí el curioso señalamiento de un cine huérfano (6), demarcando una distancia absoluta con el cine anterior. Buceando en la historia del cine nacional, directores y críticos coinciden en remitirse únicamente al cine de Leonardo Favio o Leopoldo Torre Nilson, ampliando la referencia sólo por momentos al conjunto de la generación del '60. Son precisamente aquellos breves trazos del cine de autor, el único espejo local en el que los nuevos cineastas aceptan reflejarse.

Sin embargo, la cuestión de la filiación del nuevo cine argentino resulta más compleja. Los nuevos directores han pasado, en su mayoría, por las también nuevas escuelas de cine; han visto mucho cine del mundo de manera sistemática y académica, conocen la producción de diversas vanguardias que hicieron a la historia del cine. Y la crítica, tras varias décadas de especialización (mediante un pasaje desde la figura del cronista de espectáculos al crítico cultural primero, y al crítico de un área acotada después), se encuentra también altamente calificada para reconocer y señalar esos juegos intertextuales, esas citas a diversas filmografías. Por ende, el campo de las filiaciones se multiplica y se expande abarcando toda la historia del cine.

Desde la mirada de la crítica, se postulan disímiles citas e influencias en los nuevos directores: citas al cine cómico mudo de Mack Senter y al contemporáneo Jim Jarmush en Martín Rejtman; la confluencia de Steven Spielberg, John Woo, Leopoldo Torre Nilson y Leonardo Favio en la película *Pizza, Birra, Faso* de Bruno Stagnaro y Adrián Caetano; la influencia del videoarte y Jean Luc Godard en el cine de Esteban Sapir; de Martin Scorsese y el mundo publicitario en el film *76-89-03* de Flavio Nardini y Cristian Bernard; del cine negro de John Huston y el estilo de John Boorman en *La Ciénaga* de Lucrecia Martel; la presencia de Wim Wenders en Ariel Rotter y en Lisandro Alonso; de la Nouvelle Vague, la comedia americana, Jim Jarmush y hasta Spike Jonze en Juan Villegas, director de *Sábado*; de la estética y los recursos del neorrealismo italiano de Roberto Rosellini, Luis Buñuel; alabadas memorias del hongkonés Wong Kar-Wai en la película *Vagón Fumador* de Verónica Chen y en *Tan de Repente* de Diego Lerman. Las mencionadas son sólo algunas de las filiaciones que imputa la crítica a los nuevos directores, a veces con la explícita aprobación del realizador, y por momentos desde su propia consideración.

Estas múltiples conexiones entre el cine local y el cine mundial son leídas por los críticos como uno de los mayores logros del Nuevo Cine Argentino; la clave se encuentra en que no se produce una copia o transcripción directa de las filmografías citadas. La crítica enfatiza la destreza de los nuevos cineastas para lograr una síntesis propia y original, que si bien muestra sus influencias lo hace en términos de una reapropiación reflexiva y creativa. Según Sergio Wolf, crítico de *Km111*, “la operación que realizan los nuevos cineastas argentinos respecto de las influencias es una operación sincrética, más ligada a la apropiación de planos, tonos, momentos, encuadres y personajes aislados, sin buscar un trasplante de sistemas estéticos completos” (FIPRESCI, 2002:37). La figura del sincretismo, que aparece en el discurso de Wolf, en tanto amalgama de sistemas culturales que da lugar al surgimiento de un sistema nuevo, remite a los procesos de resistencia e integración desde una cultura frente a la imposición de otro sistema

dominante. La interpretación que insinúa es la de un movimiento –el Nuevo Cine Argentino- que se resiste, a través de estrategias de reapropiación, ante la presión del cine hegemónico.

Al mismo tiempo, al señalar en el nuevo cine argentino las influencias y filiaciones entramadas con otras tradiciones cinematográficas, la crítica realiza una operación enunciativa de autolegitimación, que le permite ubicarse como intérprete privilegiado y necesario de los proyectos creadores de los nuevos cineastas. En efecto, la crítica construye su propio lugar de enunciación como el de un sujeto poseedor de las competencias culturales requeridas para la correcta decodificación de estas películas, un sujeto que juega el rol de intermediario cultural y que así, se dota de una capacidad legítima de reconocimiento y nominación sobre este nuevo cine.

Finalmente, resulta interesante rastrear el momento en el cual el nuevo cine argentino comienza a citarse a sí mismo, empieza a encontrar referentes internos, senderos a seguir, estilos diferenciados dentro de una presupuesta unidad. Los jóvenes directores que se suman conscientemente a la nómina del Nuevo Cine Argentino confiesan admiraciones, y los críticos encuentran similitudes, aprendizajes y seguidores de las ya consagradas figuras célebres como Martel, Rejtman, Trapero, Stagnaro y Caetano.

*Promesas, los profetas en su tierra.* Con contadas excepciones, gran parte de la crítica de cine local ha sido muy elogiosa con los realizadores del NCA. Si algunas veces se señalaron limitaciones o fallas en sus creaciones, ello fue matizado en referencia a la juventud de los directores, a la escasez de recursos de la cinematografía en la Argentina, con la mirada puesta en las posibilidades futuras de estos noveles realizadores. Así, *La Nación* publicó en su crítica de *Pizza, Birra, Faso*: “Inteligente, sincera, acaso con errores –esos tan bienvenidos en esta cinematografía, identificados con los mayores momentos de su trayectoria-, la realización responde al cine del que los argentinos quieren tener noticia: el que habla de lo que nos pasa” (15/01/98). También *El Amante* encuentra problemas en *Sólo Por Hoy*, pero los presenta con gran optimismo: “está siempre por, a punto de, pero no llega a ser del todo. Sin embargo, hay algo importante: Rotter tiene ojo para la belleza (...). Lo que uno lamenta es que no se haya jugado por ella a fondo. Quizás la segunda película sea mucho más libre y estemos cerca de alguien que puede descubrirnos la belleza cotidiana” (Leonardo M. D’Esposito, 14/06/2001).

La referencia al futuro de los realizadores, a lo promisorio de sus proyectos creadores, es recurrente en las críticas. *La Nación*, por ejemplo, rescata a la película *Vagón Fumador* –para la cual los elogios no fueron para nada unánimes- con la siguiente expresión: “Se intuye, se alcanza a percibir en ella, una mirada muy personal, una gran libertad creativa que en *Vagón Fumador* sólo aflora por momentos. Será cuestión, entonces, de seguir de cerca la carrera de una realizadora prometidora, más allá de las apuntadas carencias de este debut en el largometraje” (13/06/2002). La misma figura se reitera en las distintas críticas de las publicaciones analizadas: en el nuevo cine argentino se leen indicios, señales y anticipaciones de un cine mejor. Hay en él una promesa en ciernes, un aire que permite intuir la constitución de una cinematografía distinta ligada al arte por derecho propio. La juventud de los realizadores es la coartada perfecta.

Resaltar el renuente margen de error al que están destinadas estas nuevas realizaciones, explica de alguna manera la predisposición casi afectiva que mantiene la crítica hacia las nuevas películas y los nuevos directores. Bajo el régimen de la promesa, estar en un tiempo de cambio implica salirse del tiempo presente, involucra el gerenciamiento de ese futuro promisorio encarnado en los nuevos realizadores. Las condiciones dadas para la emergencia de un movimiento heterónimo despiertan entonces en una contemporaneidad que la crítica reafirma dando un salto hacia el futuro. La figura de la promesa se convierte entonces en una condición cardinal en el proceso de consolidación de la nueva trama del campo cinematográfico local, y por otro lado realiza en su mismo término el marco de la relación que se establece entre el crítico y el realizador en la figura del pacto.

### Un pacto de subsistencia

El recorrido que hemos realizado a través del discurso de los críticos locales rastrea las marcas de su posición en el campo, de sus comunes estrategias de nominación que construyen el fenómeno del Nuevo Cine Argentino. En este análisis hemos omitido –intencionalmente- profundizar en las diferentes líneas que podrían delimitarse al interior del espacio de la crítica. Por ello decimos ‘su posición’ en singular; en efecto, creemos que la gran mayoría de los críticos adhirió en forma entusiasta a la celebración de este nuevo cine, repitiendo esquemas y apoyándose en dispositivos compartidos que revelan una ubicación contigua y confluentes intereses en el campo del cine local. Veamos un poco más de cerca la génesis de esa convergencia.

Los críticos entrevistados coinciden en señalar que una nueva generación nace también en la crítica, compartiendo una serie de experiencias que los acercan. Existe cierto consenso en que durante la década de los '90 se produjo un proceso de renovación en la crítica de cine: en sus espacios de escritura –la aparición de nuevas revistas especializadas, la ampliación y jerarquización de su lugar en los periódicos, los sitios web-; en sus lugares de formación –el surgimiento de escuelas y carreras en el área de la comunicación, el arte y la producción audiovisual, incluso luego la crítica- y en sus zonas de encuentro e intercambio –

fundamentalmente los festivales de cine-, pero también luego una organización propia como la rama argentina de la FIPRESCI. Así, los nuevos críticos que protagonizan el recambio al interior de los diarios y la creación de nuevos espacios de expresión como la revista *El Amante*, suelen mostrar un pasado con trayectorias similares. Muchos de ellos rondaban los 30 años hacia 1995, algunos habían seguido itinerarios similares, compartiendo espacios profesionales a través de sus carreras. Retomando a Bourdieu, podremos analizar esta serie de procesos como la construcción de una posición común en el campo del cine nacional; posición que, como hemos visto, tiene su origen en una cadena de transformaciones que producen una nueva crítica y, al mismo tiempo, abren el espacio de posibilidades para el Nuevo Cine Argentino.

El sustrato de experiencias compartidas por la nueva crítica, por un lado, y la transversalidad de las lógicas descritas en la conformación de su espacio, abren la posibilidad de intercambios y confluencias entre zonas distantes de la circulación del cine. Podemos distinguir, dentro del espacio genérico de la crítica cinematográfica, entre la existencia de un subcampo de circulación ampliada al que pertenecerían los medios masivos de comunicación, y la formación de un subcampo de circulación restringida, destinada a los iniciados, especializada (donde entrarían muchas de las múltiples revistas aparecidas en los últimos años). No obstante, en nuestro recorrido hemos marcado las fuertes continuidades entre ambos, la aparición de una alianza estratégica entre diversos tipos de crítica en torno a la figura del Nuevo Cine Argentino.

Hemos rastreado en el discurso de la crítica el despliegue de dispositivos que funcionaron como ordenadores y visibilizadores de la renovación en el campo cinematográfico. Este discurso que celebra el nuevo cine es en parte su creación, un dibujar los límites de un territorio nuevo en un mapa que se piensa arrasado. Sin embargo, no queremos con ello decir que el Nuevo Cine Argentino fue una creación ex nihilo de la crítica. Efectivamente hubo una serie de directores, películas y estéticas novedosas, de mayor calidad y solvencia técnica, que no pretendemos negar. Pero era necesaria una enunciación clasificatoria que tradujera el caos en orden y el azar en destino. Una cosa no hubiera sido posible sin la otra.

Nos enfrentamos entonces a un conjunto de relaciones que acaban materializándose en una suerte de enlace de convivencia, en un momento en el que el todo de la producción cinematográfica se manifiesta en su forma más fragmentada y diversificada. Ante este fenómeno que se presenta aparentemente confuso y disperso se desarrolla el rol protagónico de la crítica, agente mediador de esta *transformación* que resulta impulso corporizador del movimiento desde la performatividad de su discurso. Esta posición atribuida a la crítica es producto de un compromiso generado en la simultaneidad de la expresión de una generación, y la delimitación de su propio espacio de autorrealización. La convivencia entre la “nueva” crítica y las obras de los jóvenes realizadores, se gestiona en un enlace que proponemos entender con la figura del *pacto*. Actores que ocupan posiciones igualmente subordinadas en el campo del cine nacional ponen en escena una estrategia de subversión de la estructura de distribución de capitales a través de un pacto de mutua conveniencia.

Bajo diversos formatos aparece la figura del pacto en la subjetividad de los críticos de cine. Se muestra con el traje de una imaginaria fraternidad nacional para Diego Lerer, crítico del diario *Clarín*: “Nosotros tenemos una política que es que, siempre que podamos ver todas las películas argentinas, la idea es que la escriba la persona a la que más le gustó la película”. De la misma manera, rastreamos en un registro diverso la figura de un contrato generacional, de una cercanía de experiencias y de ciertas afinidades electivas, en el relato de David Oubiña: “Es difícil criticar desde adentro, criticar a aquellos que son mis amigos. Me parece que lo que se ha producido entre el nuevo cine y la crítica es que hay una relación generacional bastante cercana, hay contactos más fluidos entre críticos y cineasta. Los cineastas son amigos de los críticos, los conocen, se los cruzan en los festivales. No es tan fácil patear el tablero y decir ‘la última película de Caetano no me gustó, no es buena’. Es difícil decir eso...”. La figura del pacto nos permite pensar los límites que supuso la operación discursiva de la crítica al enfrentarse con la construcción de su nuevo objeto. En efecto, pactar también supone ceder, y la crítica habrá de resignar su bien máspreciado, precisamente, su potencial crítico. En las reflexiones de los propios actores se insinúa la advertencia: “Tengo la sensación de que, en general más bien en los diarios, o incluso en la última época de *El Amante*, hay una tendencia a reproducir desde la crítica el discurso de los cineastas. Es como si la crítica dijera lo que los cineastas quieren que se diga, no hay una confrontación, para bien o para mal, positivamente o negativamente, entre la crítica y la película” (Oubiña, entrevista). Una suerte de contrato implícito subyace en esta sentencia, que se subordina al pacto de subsistencia legitimatorio que dio origen a su convivencia al interior del campo.

#### Ritos de institución: los efectos del pacto

La designación de lo nuevo, en su condición herética, se deja reconocer en la medida en que despierta la voz de la ortodoxia del campo. Para interpretar este movimiento es necesario retomar la noción de campo cultural de Pierre Bourdieu (2002). Es precisamente el campo de producción cultural, entendido como sistema de las relaciones objetivas entre agentes e instituciones, y lugar de las luchas por el monopolio del poder de consagración, el que engendra continuamente el valor de las obras y la creencia

en este valor. No son entonces los críticos en su individualidad soberana, sino la lógica estructural del campo, expresada en la construcción de habitus, la que permite explicar las cadencias de lo nuevo.

Las estrategias de la crítica aparecían, en un primer momento, atadas a la ruptura con el pasado, suscribiendo una definición del Nuevo Cine Argentino contenida en la ruptura con lo viejo. Con la consolidación de la novedad, las fronteras empiezan a confundirse en la contemporaneidad de los realizadores y los críticos. Aflora entonces, en la crítica, el problema de presentar a las nuevas películas y los nuevos realizadores fuera de ese canon de oposición a lo viejo -ya lejos del cine de los ochenta-, quedando así al descubierto su dificultad para establecer una nueva *distancia*. La condición polémica de la crítica queda obturada, y ello se manifiesta en la ausencia de discusión. La crítica resulta atrapada en el tejido cerrado de un campo en vías de autonomización; se vislumbra el desaliento de cierta insipidez prematura que responde a la lógica férrea de funcionamiento del campo.

Por ello nos preguntamos, ¿podría haber sido de otra manera? Ante este panorama podemos indagar las razones de los límites de este movimiento de la crítica. Una lectura atenta a la lógica de funcionamiento del campo cultural supone recordar la limitación estructural de cada renovación fruto de la heterodoxia. Si el campo cultural funciona en una perpetua lucha entre profetas y sacerdotes (7), como un continuo surgimiento de heterodoxias que implican una racionalización, llegan a convertirse en oficialidad que necesita de una nueva profecía para conmovir sus propios silencios. La impotencia que envuelve a la crítica dentro del campo cinematográfico local, confinada al futuro que prescriben sus sentencias, sin embargo puede rescatarse en tanto alianza estratégica que diera lugar a una mayor consolidación del campo en base su autonomía. Este “extravío” de la crítica permitió, de alguna manera, dar tiempo y forma a un campo que invirtió a todos sus agentes en el proceso hacia una mayor autonomización. Este momento, en el que el nuevo cine empieza a tener la necesidad de citarse a sí mismo, detiene el curso de la crítica en una reafirmación del compromiso instaurado en la promesa que cargaba lo “nuevo”. La necesidad de recuperar aquel capital invertido por la crítica en el duelo consagratorio del nuevo cine, debe ser coherente con su impostura, confirmando su posición legítima en tanto responsable de hacer visible el cine que en este momento recorre el mundo. La necesidad de recomponerse y recuperar el capital cedido, lucha con el compromiso de conservar esa pretensión de subversión herética que dio lugar a prescribir la emergencia de un cine “distinto”. La revisión de las promesas, de los desconocidos silencios que funda la institución de una estabilidad, quizás deba esperar a la conformación de una nueva profecía.

## Notas

1. Crítico cinematográfico. Profesor en la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y la Universidad del Cine. Escribió en revistas como *El Amante* y *Punto de Vista*.
2. Este aumento de espacios determinó a su vez que una nueva y numerosa generación de críticos hiciera sus primeras armas en el oficio. El derrumbe posterior de muchos de aquellos sitios de Internet produciría un cuello de botella en la renovación generacional de los críticos.
3. Para una caracterización de cada una de estas revistas véase el artículo dedicado a la crítica de Máximo Esevenri en *Generaciones 60/90* (2003).
4. Una nota de *La Nación* muestra claramente la disputa entre ambos festivales y la posición de la nueva crítica al respecto. Diego Battle presentaba al BAFICI con la siguiente frase: “En el polo opuesto del ambicioso Festival de Mar del Plata que organiza el gobierno nacional de la mano de Julio Mahárbiz, la muestra porteña es impulsada por la gestión De la Rúa con la idea de dar cabida a los jóvenes cineastas, las nuevas formas de producción, las tendencias incipientes que se consolidarán en el milenio que se avecina” (13/03/99).
5. Se trata de FIPRESCI (2002): *Nuevo cine argentino: temas, autores y estilos de una renovación*, Ed. Tatanka.
6. Sergio Wolf hizo en 1994 una encuesta para la revista Film a los nuevos cineastas en la cual preguntaba a los directores “sobre las nuevas raíces o filiaciones de sus películas con el cine argentino que los había antecedido. Y la respuesta fue casi unánime: ‘somos una generación de huérfanos’” (FIPRESCI, 2002:29).
7. Pierre Bourdieu retoma estas nociones de los escritos de sociología de la religión de Max Weber para construir su teoría del campo cultural. Véase para un mayor desarrollo Scott Lash (1997).

## Bibliografía

- BOURDIEU, Pierre (2001); *¿Qué significa hablar?*, Barcelona, Akal Universitaria.
- BOURDIEU, Pierre (2002); *Campo de poder, campo intelectual*, Bs. As., Montessor.
- ESSEVERRI, Máximo (2003); *Generaciones 60/90*, Buenos Aires, MALBA.
- FIPRESCI (2002); *Nuevo cine argentino: temas, autores y estilos de una renovación*, Bs. As., Ed. Tatanka.
- KRIGER, Clara (2003); *Páginas de Cine*, Buenos Aires, Archivo General de La Nación.
- LASH, Scott (1997); *Sociología del posmodernismo*, Buenos Aires, Amorrortu.
- TELERMAN, Jorge (2003), Catálogo del V Festival Independiente de Buenos Aires.