



Actas de las VII Jornadas de Investigación en Filosofía para profesores,
graduados y alumnos

10, 11 y 12 DE NOVIEMBRE DE 2008

Departamento de Filosofía
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata
ISBN 978-950-34-0578-9

Autores nacionales en el cine contemporáneo argentino: crisis de la politización del arte.

Marcos Tabarrozzi
FBA - UNLP

1. Introducción

En paralelo a las posturas hegemónicas registradas en el campo de los estudios literarios contemporáneos, el ámbito de la teoría y estética cinematográfica ha problematizado en los últimos quince años, y desde diferentes espacios críticos, la noción de *autor nacional*, estableciendo en la actualidad un estado casi terminal de esta figura. Si todavía Gilles Deleuze puede proyectar indirectamente en sus estudios de mediados de los '80 una relación entre potencias-voluntades (autorales) y contexto político en ciertos directores del "Tercer Mundo" (otra configuración en crisis), su tarea aparece como anómala ante las posiciones post-historicistas y post-marxistas.¹ Dentro de la teoría contemporánea del cine, apenas Jacques Rancière acompaña moderadamente la idea de una re-presentación de realidades sociales, al establecer un vínculo posible entre el imaginario de los sitios y algunas poéticas artísticas (Dumont y los hermanos Dardenne), restringido a las competencias entre arte y significación de la miseria y desde una perspectiva estética amplia (el modelo de *Madame Bovary* de Flaubert).² En cualquier caso, la mayor parte del campo ha decretado la excepcionalidad de ese *autor nacional* que, siguiendo a Alain Badiou, era capaz de convocar en el cine, en contextos históricos de transformación política, las categorías subjetivas de la nación.³ Por otra parte, el devenir de un cine político moderno constituido en autores y poéticas nacionales no puede escindir-se de los avatares de dos categorías teóricas centrales para su realización: la

¹ Cfr. Deleuze, Gilles (1985), p. 287 ss.

² Rancière, Jacques (1999).

³ Cf. Badiou, Alain, (1998).

de *pueblo* y la de *Estado-Nación*, concepciones severamente afectadas ante los cambios estructurales de la globalización transnacional.

La historiografía del cine argentino de los últimos quince años no ha sido ajena a estos desplazamientos históricos y teóricos; e inicialmente ha superpuesto, a la progresiva mercantilización de la noción de autor, una puesta en crisis de asociaciones rígidas entre imaginario nacional y programas filmicos, derivando los esquemas tradicionales hacia el estudio de las poéticas.⁴

Al mismo tiempo, el espacio inédito de producción inaugurado por los filmes de la Generación del '90, que establece claras disidencias respecto de la imagen política del cine de principios de los '70 y del llamado "cine de la democracia" (1983-1988), ha dispuesto un escenario de superación y quiebre. La ruptura ha propiciado, en teóricos como Aguilar, Wolf y Amado, la generación de otros conceptos e instrumentos para situar –entre otras dimensiones– las relaciones de las ficciones contemporáneas con sus pares políticas, en el momento en que ya no es posible subsumirlas bajo el amparo conciliador de una coyuntura histórica y, sobre todo, de lo nacional.

Esbozado este panorama, el propósito del presente estudio será indagar en el funcionamiento del autor moderno ante las ficciones de lo nacional y, luego del advenimiento de la Generación del '90, en el estado de crisis de la figura, que comprende una alteración de las asociaciones convencionales entre arte filmico y política.⁵ Intentaremos también resumir el grado de presión ideológica que el cambio produce ante los discursos críticos que sostienen esta relación de modo tradicional. Para tal fin consideraremos, como indicaciones, las premisas benjaminianas acerca de la *politización del arte*.

2. La ficción nacional, las ficciones artísticas

La lectura de lo *nacional* en tanto relato y construcción ficcional aparece necesariamente como práctica para comprender la compleja trama histórica en la que los poderes circunstanciales y los sectores disidentes han luchado por establecer el sentido de

⁴ Wolf, Sergio, (1993).

⁵ Debemos aclarar que nuestra preferencia por lineamientos históricos generales, así como por categorías teóricas que tienden a las taxonomías rígidas, no obedece a las tendencias de los numerosos estudios de las teorías posmodernas. El estado incipiente de la formulación de teorías y de una historia crítica del cine argentino, demanda un establecimiento de campos conceptuales amplios, que impide muchas veces el (deseable) estudio de casos o de tensiones entre conceptos y obras, que puedan desplazarse de la dependencia teórica. Por otra parte, desde Andrew Sarris, las clasificaciones en la historia del cine han sido más una invitación al debate crítico muchas veces postergado, que una sentencia definitiva para el canon histórico.

patria, convirtiéndolo en instrumento de nuevas y cambiantes apropiaciones. Si desde mediados del siglo XIX el proyecto moderno asume que la acción institucional del Estado impondrá la mayor parte de los mecanismos de cohesión, su particular preferencia por lo estético como instrumento habilitará una oposición que puede manejarse con las mismas – simples – armas. De este modo, los signos imaginarios de los grupos excluidos funcionarán también como elementos de una concepción alternativa crítica de la visión oficial, y serán frecuentemente representativos de sectores y demandas simbólicas no contempladas –posibles estructuras de un espacio *popular*–, en las líneas hegemónicas del proyecto Nación.⁶ Ante las faltas y fracasos del Estado como organizador ficcional de las proyecciones identitarias, lo nacional se transfiguraría entonces en escenario conflictivo.⁷

Si nos remitimos a las pugnas por la construcción imaginaria en la dinámica construcción política-construcción estética, resulta paradigmática la situación de lo latinoamericano. Desde principios del siglo XX los fenómenos estéticos han sido para una concepción latinoamericanista un ámbito de vanguardia – el único relativamente exitoso según Eduardo Grüner - en la constelación de representaciones identitarias-colectivas. Es que la condición de proyección ficcional de las obras asume y amplía el carácter imaginario de la concepción de la entidad, estableciendo una confrontación de las ficciones estéticas con las políticas, lo cual lleva a las segundas a quebrarse o potenciarse.

Tal como plantea Grüner:

Es como si la plena y consciente asunción de una materia prima “ficcional” fuera la forma sobresaliente de una verdad latinoamericana que pertenece en buena medida al orden de lo “imaginario” o lo “alegórico”. Por supuesto, estos conceptos no equivalen, en modo alguno, a “falsedad”: el imaginario colectivo es la vía indirecta a través de la cual se articula –con todas las “deformaciones” del caso que es necesario interpretar– una verdad social e histórica en su carácter simbólico.⁸

La ficción artística, así, debate legítimamente con las representaciones imaginarias propuestas desde el poder y desde la disidencia: los elementos en discusión son compartidos, aunque sólo el arte manifiesta su condición de apariencia.

3. Filmes y construcción imaginaria de las identidades nacionales

⁶ Para cotejar los procesos de interacción entre el Estado-Nación y los símbolos estéticos desde la segunda parte del siglo XIX como prefiguración de los dilemas de la relación entre estética y política en el siglo XX puede consultarse Hobsbawn, Eric, (1987).

⁷ Grüner, Eduardo, (2004), p. 60.

⁸ Grüner, Eduardo: *op. cit.* p. 60.

En los signos del cine argentino, el diálogo entre lo imaginario y la verdad histórica, que sucede a la necesidad política de vislumbrar otras organizaciones de los conjuntos de representaciones y el sistema de pensamiento, se manifestará en una oscilación constante entre reflejos y proyecciones.

Al menos en dos ocasiones previas al cine moderno, el imaginario promovido por el cine argentino participó en la integración simbólica de identidades colectivas a un espacio de aprendizaje del *ser nacional*. Primero, entre 1909 –estreno de la primera película de representación histórica, “La Revolución de Mayo”– fines de la década del ‘20, como factor de apoyo de un imaginario criollista que, no ajeno a las políticas estatales del Centenario y el primer gobierno radical, conciliaba y compensaba las tensiones de la heterogeneidad social del país. Y luego, en los inicios del cine sonoro, durante la década del ‘30, construyendo junto al tango “legalizado” un ámbito autónomo, que permitía la invención de fantasmas de homogeneidad social a través de una voluntaria puesta en escena de lo argentino.

En estos dos casos la estrategia, propia de un dispositivo en vías de institucionalizarse, era de compensación ideológica por lo que se había fugado de la vida imaginada.⁹ Y, al mismo tiempo, de respuesta fáctica a las demandas imaginarias: su potencial como arte de masas lo hacía magma de una lógica de lo popular.¹⁰

Posteriormente consideramos una línea histórica de obras pre-modernas que, en el seno de los Estudios-Industrias del cine local, se distancia de las imágenes dominantes de la realidad cultural, desplegando elementos críticos desde una dimensión popular del cine. Octavio Getino y Susana Velleggia demarcan estos films previos a los años ‘60 que “apuntaban al cuestionamiento crítico de la realidad y del cine hegemónico”. Directores como El “Negro” Ferreyra, Mario Soffici, Leopoldo Torres Ríos, Federico Valle o Hugo Del Carril, que participaban de diferentes esquemas industriales, serían los primeros esbozos de una tradición crítico realista, consolidada luego con Fernando Birri y Cine Liberación.¹¹

Finalmente, se destacan otras intervenciones de las obras del cine argentino en la constitución del imaginario social, ya no como integración o leve distancia, sino creando abiertamente una realidad cultural, prefigurando lo que orientaba y asechaba desde la historia. En este sentido que Sergio Wolf propone la anticipación del peronismo en dos películas de Manuel Romero, entre 1938 y 1942, (“*Antes de nacer como movimiento o de tener un*

⁹ Según la interpretación del cine clásico que a partir de la teoría adorniana realiza Schwarzböck, Silvia (2003).

¹⁰ Consideramos las hipótesis de Laclau sobre las metodologías de construir lo político en relación a las demandas. Laclau, Ernesto (2005).

¹¹ Cfr. Getino, Octavio y Velleggia, Susana (2002), pp. 43-45.

liderazgo único o bifronte, el peronismo ya era un imaginario creado por el cine argentino")¹² o, más cerca en el tiempo, la lectura de un film como "Los hijos de Fierro" (Solanas, terminada en 1975 y estrenada en 1984), conflictúa las condiciones de su producción y reconocimiento desde una "*atemporalidad mítica (...) como un testimonio [anterior al suceso, como un augurio] de la terrible violencia del régimen militar de 1976-1983*".¹³

Para pensar estas creaciones del imaginario colectivo por parte de los filmes deberíamos considerar la tesis de Carlos Vallina sobre el cine moderno: institucionalizado en su período de autoconsciencia como ficción crítica, se encuentra en condiciones de "iluminar el trazado" de esa otra ficción naturalizada políticamente como real: la autorepresentación imaginaria del colectivo y sus modos de organización. La interpretación de Vallina, que toma como casos la experiencia "mexicana" de Eiseinstein y Buñuel, posibilita una lectura que imbrica programas filmicos y estrategias colectivas en la acción de la iluminación. Las instancias extremas del cine moderno son imágenes-formas que, en su choque con el espacio de la política estetizada, interpelan a las diferentes ficciones sociales, y entre ellas, a la representación de la "cultura nacional" que inscribimos en lo real-social. Un paso más allá, pueden incluso enfrentar las codificaciones del poder, revelando su carácter imaginario y aparential, sus operaciones de visibilidad y ocultamiento.¹⁴

Es aquí entonces, en los comienzos de la modernidad cinematográfica argentina, que pueden pensarse como programas de choque, lo que denominamos autores nacionales.

4. Autores Nacionales

Entenderemos por *autor nacional* a un programa filmico de la modernidad cinematográfica que a través de sus obras produce tensiones y significaciones conflictivas en relación a la llamada "cultura nacional". Los lineamientos de cada programa se despliegan al poner en crisis, develar y *deformar* el carácter ficcional de los significados avalados por la

¹² Wolf, Sergio (2007).

¹³ Maranghello, César (2004), p. 205.

¹⁴ Deberíamos aclarar que si esta hipótesis promueve una concepción optimista del arte como revelación, en la línea de la teoría estética de Pareyson, no resultaría infructuoso moderarla, rememorando las circunstancias de la constelación histórica cine, particularmente la sujeción histórica del dispositivo al reino instrumental de las Industrias Culturales. En este sentido, el autor, como programa crítico y como espacio de producción de sentidos de ruptura, es anómalo, así como el cruce que su existencia supone entre lo estético y la imaginación política. Los autores pertenecen al ámbito de la excepción y, como pretendía Deleuze, parecen inscribirse la práctica del martirologio. Sin embargo, en la historia del cine argentino podemos puntuar claramente la aparición del vínculo estética-política desde antes de la irrupción moderna.

Doxa en un contexto dado.¹⁵ Es en la capacidad para sostener estéticamente el nivel crítico de su propuesta ideológica, que los *autores nacionales* pueden convocar y acompañar los movimientos imaginarios de un público en proceso de transformación ideológico-política.

En los avatares de ese *autor nacional*, la deformación como crítica permite a muchos estilos modernos no sólo poner en juego las metáforas estancas del imaginario histórico, sino gestar una imagen inédita de la(s) otredad(es) imaginaria(s) –otredades de las que a veces forma parte– permitiendo su visibilidad; eso que Serge Daney denomina simplemente la *imagen*, y que sería la oposición a los mecanismos de dominación desde *lo visual*.¹⁶ En esta vertiente, se vuelve decisiva la representación del pueblo. Para los autores nacionales que optan por la fabulación, la masa-multitud no es investida del atributo de pueblo (como en el cine clásico), ni totalmente disgregada (como en algunas obras del cine moderno): se construye una fuerza potencial de lo popular, puramente estética, a través del paroxismo y a mitad de camino entre clasicismo y modernidad. Aspectos de la obra de Birri, Favio, Solanas o Caetano revelan esta intención y se enlazan con una línea de poéticas literarias de nuestra historia cultural: la de autores-gestores que, desde José Hernández a Rodolfo Walsh, han establecido un significativo puente estético de alianzas entre la voz de la masa excluida (el pueblo apartado) y la palabra (de la cultura letrada).¹⁷

Como primer estilo moderno la obra de Torre Nilsson (1949-1976) delinea la función alegórica que seguirán los programas posteriores; en una primera etapa, sus efectos serán producidos en relación a los significados del peronismo (su apogeo y caída). Como afirman Posadas y Speroni, la obra torrenilsseana previa a 1962, simboliza filmicamente la imaginación de cierta clase media que percibía una “opresión” por parte del peronismo

Al incluir al intelectual de la época en el discurso cinematográfico argentino, plasmándolo en imágenes en las que prevalece el expresionismo, el joven Nilsson se convirtió en el portavoz filmico de aquellos integrantes de la clase media que habían experimentado al peronismo como una gran fuerza opresora. Su mérito reside en haber traducido en imágenes la angustia de esa represión, cerrando así un verosímil filmico que había comenzado a elaborar desde las viejas fábricas [los estudios de los años `40].¹⁸

El autor que surge con el estilo Torre Nilsson a mediados de la década del `50, representa una alternativa ficcional para las imaginaciones de una clase social respecto de un *destino nacional*, en una etapa histórica específica. Una hipotética línea de autores nacionales podría

¹⁵ Tabarrozzi, Marcos (2009).

¹⁶ Daney, Serge (1991).

¹⁷ Sobre estas operaciones en Hernández y el género gauchesco puede consultarse Ludmer, Josefina (2000).

¹⁸ Posadas, Abel y Speroni, Marta (1993), p. 56.

continuar en la Generación del '60 (Kohon, Kuhn, Alventosa, Martínez Suárez, y otras estrategias de vaciamiento de los modelos sentimentales), cristalizarse en el estilo Favio, alcanzar sus extremos entre 1968 y 1981, y replegarse lentamente al discurso dominante y a las posiciones conformistas del “cine de calidad industrial” de mediados de los años '80, resurgiendo transfigurada, como veremos en el inciso final, en las obras de la Generación del '90.

5. Una opción radicalizada. Los autores-Estado

Respecto de la politización del arte, ¿qué sucede con la irrupción del cine moderno, entre mediados de los años '60? Diríamos que la posibilidad del *autor nacional* alcanza sus límites (la censura, la represión, la falta de continuidad para construir un público) y se encuentra con una opción radicalizada: los programas autorales que se transforman en opuestos formales a las escenas de la política estetizada y en acción política opositora desde la ficción. La instancia extrema del *autor nacional* es lo que podríamos denominar el *Autor-Estado*, cuyo apogeo en el cine argentino puede situarse entre 1968 (“La hora de los hornos”, Solanas) y 1981 (“Tiempo de revancha”, Adolfo Aristarain).

La denominación de Autor-Estado proviene de un ensayo de Serge Daney. A propósito de “*Hitler, un film de Alemania*” (Hans J. Syberberg, 1978), Daney supo postular la existencia de una trama histórica de cineastas-intelectuales que, a modo de virtuales “máquinas de guerra”, enfrentaban “cinematográficamente” a los líderes políticos del siglo XX en el terreno común de la representación. El campo concreto de confrontación –la figuración– habilitaba a estos cineastas-Estados (Chaplin, Eiseinstein, Lang, Syberberg) para acusar estéticamente a los políticos de la abyección de sus *puestas en escena*. A la estetización consumada de la política por parte del fascismo y el nazismo, las poéticas del cine opondrían una imagen del mundo no bella sino “justa” o, siguiendo la expresión de Godard, “justamente una imagen”.¹⁹

Al establecer los puntos de contacto entre las diferentes interpretaciones autorales del enigma del cuerpo político, Daney sostenía que estos cineastas “... *lejos del placer cándido de la narración, se ocupan de historias conocidas, o de partes malditas de la Historia.*”

¹⁹ Es la tesis del martirologio de Deleuze, pero desde Daney. En la introducción del capítulo “Pérdidas de vista I” de su compilación *La Rampe* (1983) -en el que está su primera reflexión sobre Syberberg- Daney deja en claro la absoluta soledad (“soltería”) de estas voluntades autorales en su tarea de “duelo”, particularmente hacia fines de los años '70, en un contexto donde el cine moderno moría y “*toda certeza en cuanto a la naturaleza de la imagen vacila*”. Daney, Serge, (2004).

Buscan un cuerpo de imágenes para políticas paranoicas. Lo constituyen ex nihilo, o sobre las ruinas del cine del pasado".²⁰

En el cine argentino moderno es posible situar poéticas que se enlazan al ámbito del Autor Estado desde "políticas paranoicas".

Aspectos de la obra del estilo Solanas (el período 68-75; el período 2003-2008, aunque desde otra posición institucional) confluyen en un posible paradigma de este modelo. El estilo Solanas produce un ataque concreto de las figuraciones políticas (ver sus puestas en escena del onганиato o del menemismo) y sostiene el horizonte de un Estado-Nación *otro*, cercano, no utópico, consecuencia lógica de lo popular-nacional y lo democrático. La trayectoria del Solanas biográfico, que establece una continuidad entre la intervención artística y la cívica, da cuenta de este modo de operar donde la politización del arte alcanza sus contradicciones y su máxima autoreferencialidad.

En tanto que práctica de acción, el estilo Gleyzer como un desvío crítico de la etapa del tercer peronismo, inventa en la ficción y desde un uso de los materiales *populares*, la salida posible a la traición política que proyecta en este partido ("Los traidores"). Su registro de las operaciones de la guerrilla ("Swift") y de las imágenes de Malvinas, merecen considerarse también como una puesta en forma de un Estado paralelo, que socava pragmáticamente las apariencias mediáticas del Estado Oficial, entrecruzando información, cine y acción política.

En otra dimensión, y como radicalización formal de las significaciones del campo audiovisual, "el Grupo de los Cinco" aleja los cuerpos políticos de la referencialidad, proponiendo un trance anárquico de lenguaje, aunque al precio de negar las potencialidades masivas del dispositivo cine.

Finalmente, casi diez años después de los casos citados, "Tiempo de revancha" de Adolfo Aristarain surge como la operación más compleja del período, al elaborar, en el seno de la producción industrial (y a través de una película de género), la trama simbólica de una resistencia a la Dictadura, compartida con el espectador ideal del film, desde una forma que se sostiene en la complicidad y por sobre el poder. Para figurar simbólicamente la fuerza política

²⁰ Los desplazamientos estratégicos de la mirada de Daney durante los '80 matizarían –aunque no dejarían de lado– las implicancias de esta lectura ideológica de la historia del cine. Sus últimos textos, sin embargo, insistirían en esa posibilidad del cine (y particularmente de la memoria cinéfila) de articular una imagen: la imagen que falta, que implica siempre lo heterogéneo y la otredad y que si no está, cede su lugar a lo "visual", ese mecanismo de "verificación óptica" del poder, herramienta de consenso de relación unívoca con el dominio político. Finalmente, la obra ensayística de Serge Daney ha dejado una serie de esperanzas sobre la posibilidad de preservar en el cine el "fantasma del otro": una acción que subsiste ante la constante supresión ejercida por las lógicas televisivas y de figuración de los Estados. Para la comprensión de estos recorridos resultan imprescindibles los textos de Aguilar, Gonzalo (2005) y Oubiña, David (2004).

de este poder, el estilo Aristarain recurre a la apropiación de los modos del cine norteamericano clásico; una trampa para las trampas de la censura. En el nivel dramático, la paranoia de Bengoa, el sindicalista, luego de la conspiración, convocará la idea de una acción en la ficción. La evidencia es doble: derrotar al Estado en los significados internos de la obra y en la circulación comercial impune.

6. Crisis en la politización del arte: la generación del `90.

Sobre la imposibilidad actual de los Autores-Estado (la desaparición y persecución de sus sujetos biográficos, su decadencia en la integración al “cine de la democracia”) se sitúa y posiciona reactivamente el cine argentino contemporáneo, configurando una mutación sustancial de las relaciones entre arte fílmico y política, y dando cuenta de la derrota de la ficción utópica.

En los últimos trece años, verificamos una posición crítico-poética inédita respecto de los significados de lo nacional, que da cuenta de la caída del gran relato revolucionario y manifiesta el nuevo pacto estético con un público que se irá construyendo en la década siguiente a la emergencia. El relato implícito, estilístico y no temático, de las obras de la Generación del `90, prevé un público que debe asimilar grados de apertura formal (fundamentalmente a través de la construcción temporal) y, lejos de la empatía, debe reconocer críticamente la derrota de la utopía. Escéptico ante un arte fílmico que incite a la acción política, se trata de una *estética de la mirada política*.

Aguilar destaca precisamente esta potencialidad política que se da cuando las obras contemporáneas del cine argentino omiten el tono prescriptivo y se ocupan de una descripción y ficcionalización de funcionamientos sociales, evitando la sanción, la mala consciencia y la complacencia con el espectador.²¹ Hemos hipotetizado sobre una intención programática de ciertas poéticas del cine argentino moderno de elaborar alegorías (en el sentido benjaminiano) que inicialmente deforman no sólo el espacio mítico del cine clásico, sino también el relato audiovisual tradicional (que prosigue en la televisión contemporánea y en algunos productos fílmicos de los años `80) y sus derivaciones costumbristas.²²

Los grados de “deformación” varían ostensiblemente entre un cine que prefiere como objeto las totalidades sociales (Torre Nilsson, Favio o Solanas en el primer lustro de los `70) o a las microestructuras políticas (Generación del `90) donde se ficcionaliza la vida de pequeños mecanismos de dominación naturalizada. La mutación –al menos en la ficción–

²¹ Aguilar, Gonzalo (2006), pp. 141-142.

²² Tabarrozzi, Marcos (2009).

supone entonces un pasaje de los grandes colectivos (propios del cine clásico o de las proyecciones del cine moderno) a las células familiares; la distancia con las totalidades es lo que lleva a la crítica discursiva a justificar una crisis en la politización del arte, como si el esclarecimiento de los discursos a través de las formas no fuera también una pre-condición para la acción. Ana Amado ha analizado este pasaje o desplazamiento de la politicidad de los discursos autorales “fuertes” del primer lustro de los ’70 a la actualidad, partiendo de los cambios contextuales (las “catástrofes” de nuestra historia), la desaparición del “gran relato revolucionario”, y la desconfianza creciente en las construcciones “voluntarias” de lo colectivo. Sostiene Amado:

... entre las distintas formas de agrupación posible, es la célula familiar la que aparece privilegiada en las ficciones cinematográficas. Específicamente, las relaciones de filiación, la relación padres-hijos, o entre hermanos, son el principal motor dramático en el cine actual, tendencia a la que adscribe una porción considerable de las películas del cine argentino de los últimos años. Este signo encuentra su coherencia si se piensa que desde hace más de dos décadas un encadenamiento familiar, manifestado desde sus voces generacionales, recorre como consigna política y a la vez como metáfora de inteligibilidad cultural del presente nacional. Los conflictos de dependencia o liberación estallan en privado, la decadencia o disolución se ensaña con los cuerpos dentro del encuadre doméstico de las ficciones (de lo social –sobre todo como colectivo en crisis– se encarga el género documental).²³

El cambio de objetos y el retorno a los fundamentos estéticos del cine-arte moderno, revive el carácter político del cine argentino, ese mismo que con el Autor-Estado estaba agotado. Se trata de una reacción que intenta superar el mismo dilema que enfrentaron otras generaciones de *autores nacionales*, y que es inherente al cine moderno: ¿cómo sostener las distancias si no se puede salir del campo de la producción industrial de la cultura, que es precisamente el que avala la inacción?

El refugio de las obras entre las intransigencias artísticas y la vía populista, viene a ser como una evasión por fuera de las dicotomías: entre la estetización generalizada de lo político y la politización –cada vez más fácilmente integrada– del arte, la Generación del ’90 abre una tercera vía, de fidelidad hacia el espectador (su primer pueblo) en la defensa de un programa que expresa y construye lentamente las imágenes de un presente en desintegración. Desde el desengaño tal vez sea posible no cerrar definitivamente la promesa de una nación futura, reflexiva y activa políticamente.

Bibliografía

²³ Amado, Ana (2006), p. 161.

- Aguilar, Gonzalo (2005), “La liberación de la mirada. *Una lectura de Cine Journal, 1981-1986*”, en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, número 6, septiembre de 2005, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- Aguilar, Gonzalo (2006), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2006.
- Amado, Ana (2006), “Las políticas del cine político” en *Pensamiento de los confines*, número 18, junio de 2006. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Badiou, Alain, (1998), “Sobre la situación actual del cine”, en Badiou, Alain, (2005), *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires, Manantial.
- Daney, Serge, (1991), “Antes y después de la imagen”, en Daney, Serge, *Cine, arte del presente*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2004.
- Deleuze, Gilles (1985), 1987, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Buenos Aires, Paidós.
- Getino, Octavio y Velleggia, Susana (2002), *El cine de las historias de la revolución. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina*, Buenos Aires, Altamira.
- Grüner, Eduardo, (2004), “El conflicto de la(s) identidad(es) y el debate de la representación. La relación entre la historia del arte y la crisis de lo político en una teoría crítica de la cultura” en *La Puerta FBA. Revista de Arte y Diseño*. Año 1, Número 1, La Plata.
- Hobsbawn, Eric, (1987), “Banderas al viento. Las naciones y el nacionalismo”, en Hobsbawn, Eric, *La era del imperio 1875-1914*, Buenos Aires, Crítica, 2007. Sexta edición.
- Laclau, Ernesto (2005), *La razón populista*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Ludmer Josefina, (2000) *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Perfil.
- Maranghello, César (2004), *Breve historia del cine argentino*, Buenos Aires, Laertes.
- Oubiña, David (2004), “Serge Daney, sismógrafo del cine”, en Daney, Serge, *Cine, arte del presente*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- Posadas, Abel y Speroni, Marta (1993), “Torre Nilsson. Camino a la trampa” en *Revista Film*, número 4, octubre-noviembre de 1993.
- Rancière, Jacques (1999), “El ruido del pueblo, la imagen del arte (A propósito de *Roseta* y de *L’Humanité*)” en de Baecque, Antoine (2005), *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*, Buenos Aires, Paidós, Pequeña antología de Cahiers du Cinéma 3.

- Schwarzböck, Silvia (2003), “Más grande que la vida. Notas sobre el cine contemporáneo” en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, número 4, octubre de 2003, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- Tabarrozzi, Marcos, (2009), “Pueblo a pueblo. Fragmentos de la comunidad argentina en el cine argentino moderno”, La Plata, EDULP.
- Wolf, Sergio (1993), “Cuestión de poéticas. Los otros cines argentinos”, en *Revista Film*, N° 3, Agosto-Septiembre de 1993.
- Wolf, Sergio, (2007), “El peronismo que el cine nos contó” en *Revista Ñ*, Año IV , n° 197, Buenos Aires, 7 de julio de 2007.