

# Entre ficción, documental y política: los films de Santiago Loza, Celina Murga, Santiago Mitre<sup>1</sup>

## I Fuerzas centrífugas

En el marco de la compleja relación de la imagen contemporánea con las esferas de la política, la estética y la ética, el presente ensayo se dedica a presentar las propuestas cinematográficas de Santiago Loza, Celina Murga y Santiago Mitre. Se centra en los flujos presentes en sus obras entre ficción y documental, entre percepción y observación, y entre acercamiento y distanciamiento. Estos tres movimientos generan imágenes que ofrecen no solo estéticas singulares, sino también una nueva forma del cine político y social en la Argentina actual.

En un punto parece haber consenso entre los que piensan y escriben sobre el cine argentino contemporáneo: este cine se ha dispersado y, desde hace años, está más allá del Nuevo Cine Argentino. El NCA nace a mediados de los años noventa y es un fenómeno que corresponde a una época de reconstitución y modernización del cine nacional que experimenta, no obstante, un quiebre en 2008. Este año dio obras que, por un lado, confirman la solidez de la trayectoria de directoras y directores fundamentales del NCA (Lisandro Alonso, Albertina Carri, Lucrecia Martel, Pablo Trapero, entre otros), y que, por otro lado, vio nacer otro cine que comienza a distanciarse de él.

Para cartografiar las producciones argentinas post-NCA, Gonzalo Aguilar, en el epílogo a la reedición de *Otros mundos* (2005/2010), habla de un *cine anómalo* y precisa: “Es lógico que en ese *cine anómalo* no encontremos obras similares o que apuestan por una misma estética sino películas de directores tan disímiles entre sí como Gustavo Fontán y Matías Piñeiro, Santiago Loza e Inés de Oliveira Cezar. ¿Qué es lo que los une? El principio de pensar un cine fuera de sí, un cine que crea nuevos circuitos a medida que se exhibe” (Aguilar 2010: 240). La heterogeneidad y la “fuerza centrífuga”<sup>2</sup> que proyectan el cine hacia otros campos –tecnológicos, culturales, artísticos, (bio)políticos– son síntomas de un cine en crisis, de un

- 
- 1 Una primera versión en francés apareció en septiembre de 2015 en *CinémAction* N° 156 bajo el título “Nouvelles générations, entre la fiction, le film documentaire, et la politique: Santiago Loza, Celina Murga, Santiago Mitre”, en el dossier Le Nouveau du Cinéma Argentin, dirigido por Pietsie Feenstra y María Luisa Ortega, 129-137.
  - 2 Cfr. Urrutia 2013.

estado de “poscine” en la era digital y de la convergencia de los medios (Jenkins 2008, La Ferla 2009). Es una crisis que clama la redefinición del rol de las artes y de las imágenes en nuestra cultura audiovisual. En esta esfera, la proliferación de las imágenes en baja resolución en redes sociales y en las pantallas públicas y privadas, subraya sus funciones dominantes: informar, comunicar, ilustrar, vender productos. En sintonía con una ética reflexiva de la imagen frente al flujo de los efectos visuales –una ética que defienden, por ejemplo, Serge Daney<sup>3</sup>, Georges Didi-Huberman<sup>4</sup> y Jacques Rancière<sup>5</sup>– surgen propuestas de un cine que, en una práctica performativa, se busca a sí mismo y que, en esa exploración incierta, construye imágenes descentradas, centrífugas, pensativas, paradójicas. La paradoja quizás sea la figura constitutiva de ese cine anómalo en constante dispersión. Por un lado, realiza la defensa del cine-arte como territorio de imágenes reflexivas y pensativas; por otro lado, se desplaza permanentemente fuera de sí, hacia otros medios y otras figuras, no cinematográficas. En este sentido, el cine es un espacio que logra desplegar imágenes dobles y dialécticas: representativas y pensativas, activas y pasivas, visibles e invisibles, artísticas y no artísticas al mismo tiempo. Esto, en un régimen estético que ya no parte de una figuralidad de la representación, sino que reconfigura, entre lo sensible y lo inteligible, los procesos de ver, interpretar y articular las imágenes con otros objetos y sujetos.

En lo que sigue, mis reflexiones tratan de aproximarse a tres propuestas sintomáticas –en su heterogeneidad– de ese cine centrífugo o anómalo de los últimos años, producido en Argentina. Estas propuestas están asociadas con los nombres de tres directores, pero desde ya, participan de lo que podemos llamar una “era

---

3 En una era de dominación televisiva, Daney (2004) defiende la imagen como “experiencia de la visión” frente a lo visual como la “verificación óptica de un procedimiento de poder –ya sea tecnológico, político, publicitario o militar–, procedimiento que sólo suscita comentarios claros y transparentes. Evidentemente, lo visual concierne al nervio óptico pero, aun así, no es una imagen. Pienso que la condición *sine qua non* para que haya imagen es la *alteridad*” (269).

4 Desde una historia de la imagen inspirada en los trabajos de Aby Warburg y Walter Benjamin, Didi-Huberman (2006) parte de una noción de la imagen que “no es la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas” (149). En *La imagen superviviente* (2009) hace un recorrido por las obras de Warburg para analizar e indagar en imágenes-fantasmas, imágenes-pathos e imágenes-síntomas en la cultura occidental.

5 En varios de sus últimos libros, Rancière ofrece un pensamiento de las imágenes contemporáneas (fotografía, cine) como productos del “régimen estético”, “categoría que, desde hace dos siglos, designa en Occidente el tejido sensible y la forma de inteligibilidad de lo que llamamos ‘Arte’” (2013: 9).

posautoral”<sup>6</sup> en la que se observa una colectivización estética: se generan, cada vez más, relaciones y colaboraciones en grupos que forman núcleos de trabajo y realizan proyectos cinematográficos en equipo, con importantes aportes de los fotógrafos, guionistas, montajistas y asistentes que, ellos mismos, dirigen películas en cuya producción los roles cambian. Este es el caso del cine de Santiago Loza (1971): trabaja, en sus dos primeros largometrajes, con el experimentado y reconocido fotógrafo Willi Behnisch, que cuenta con una larga trayectoria desde *Los días de junio* (Alberto Fischerman, 1985) hasta *Juan y Eva* (Paula de Luque, 2011); y después con Iván Fund (1984), que codirige *Los labios* (2010) y *El asombro* (2014), y con el que Loza escribe guiones para películas dirigidas por el mismo Fund (*Hoy no tuve miedo*, 2011; *Me perdí hace una semana*, 2012; *AB*, 2013). También forma parte del equipo de Loza Eduardo Crespo (1983), quien colabora como asistente de dirección, guionista o montajista en varias películas, y que dirige, en 2012, *Tan cerca como pueda*. Crespo también colabora con Celina Murga (1973) en *Escuela normal* (2012). Murga, por otra parte, trabaja en esta película y en *Una semana solos* (2008) con el director y productor Juan Villegas (1971). Santiago Mitre (1980), finalmente, colabora en *El amor (primera parte)* (2004), *El estudiante* (2011) y *La patota* (2015) con un grupo conformado por Marianao Llinás, Alejandro Fadel, Martín Mauregui, Juan Schnitman, Laura Citarella, Delfina Castagnino; además, es guionista de Pablo Trapero en *Leonera* (2008), *Carancho* (2010) y *Elefante blanco* (2012); y escribe el guión del medimetraje coreográfico *Los posibles* (2013), junto al coreógrafo de danza Juan Onofri Barbato.

## II Santiago Loza

El cineasta cordobés cuenta con ocho largometrajes filmados en los últimos diez años: *Extraño* (2003), *Cuatro mujeres descalzas* (2004), *Rosa patria* (2008), *Ártico* (2008), *La invención de la carne* (2009), *Los labios* (2010), *La paz* (2013), *Si je suis perdu, c'est pas grave* (2014). En toda su obra, persigue una investigación cinematográfica de observación obsesiva y táctil. Es la persecución de movimientos desquiciados, sin orden lógico, y la exploración de las “superficies perforadas” de las que habla Áxel al comienzo de *Extraño* (2003). En este cine, lo que da sentido es la presencia de un pensamiento recursivo en imágenes que “ocultan el pensamiento no pensado” (Rancière 2010: 105) entre las imágenes y los espectadores. Es, también, la escenificación de una mirada exorbitante que realiza un escrutinio

---

6 Sobre la idea de una “era posautoral” y el trabajo en equipos cfr. en el número 10 de *Kilómetro 111* el ensayo de Emilio Bernini (2012) y la conversación que realiza con algunos cineastas (“Trabajar en equipo”).

de visiones inusuales para identificar temas atávicos que yacen, deformados, en el seno de la vida moderna: el nacimiento, el crecimiento, la convivencia y la muerte. Pero también está presente el motivo del viaje nómada sin rumbo, en busca de lo desconocido, lo atípico, lo desconcertante. Y, finalmente, se exploran las posibilidades de existencia, en un mundo como el nuestro, de sujetos descentrados o inconformistas. Podemos identificar un gesto político en el cine de Loza: al ofrecer imágenes que se buscan a sí mismas y que no rehúsan la complejidad conceptual de la visión entre la materialidad y la imaginación en su propia construcción, pone a prueba una forma cinematográfica, una estética que invita y obliga a pensar la percepción del cine y cómo, a través de ella, nos relacionamos con el mundo: “Inscribir el acto (de ver) en la representación es restituir la imagen a su radical contingencia, a su singularidad” (Volnovich 2012: 336). Las primeras secuencias de las películas revelan la existencia precaria de las imágenes e inauguran las visiones perturbadas y perturbadoras, fluctuantes e inestables que atraviesan todos los films. Al comienzo de *Extraño* (2003), vemos una pantalla negra y escuchamos la voz de un hombre que relata un sueño oscuro. Después vemos un ojo desde muy cerca. El iris del ojo, lleno de membranas-raíces, está pulsando, la pupila hace leves movimientos de contracción y expansión. La cámara registra el movimiento de la observación, es el cine-ojo que se abre y se cierra al mundo como lo hace el ojo humano del protagonista Áxel (Julio Chávez), un médico cirujano que parece haber renunciado al ritmo de una vida programada y que prefiere estar fuera de los ciclos vitales. Su pasividad, sin embargo, se transforma en una entrega absoluta a la observación de los objetos y los seres humanos; actúa junto a ellos, sin hablar mucho, pero siempre atento, presente, dispuesto a ayudar. Con riguroso minimalismo, la cámara observa al observador solitario y taciturno y registra en detalle esos flujos de la vida no manipulados y no programados en los que se mueve Áxel, sus encuentros con Érika y sus mudanzas entre casas distintas. Lo extraordinario de esas imágenes pensativas en *Extraño* es la fusión nunca completa –y el juego resultante de esa dialéctica– entre tres modos de observación, el de la cámara, el del personaje y el del espectador, viajeros en constante movimiento, huérfanos los tres, porque la vida no les ofrece coherencia, ni para vivir ni para narrar o ver historias consistentes. Podemos articular la factura de este cine reflexivo de ficción con una “función documental” con la que “despliega la potencia de un discurso que no puede sustraerse de pensarse a sí mismo, no a la manera de un metalenguaje que se efectúa en el interior del código, sino en el sentido de un hacer que inscribe en la singularidad del acto de ver la condición de posibilidad de la imagen” (Volnovich 2012: 332). El cine de Loza comparte con el documental genérico “una mirada como toma de posición que abre nuevas posibilidades de

reconfiguración de las condiciones materiales y simbólicas de existencia”. (Ibid.) Estos gestos se repiten en *Cuatro mujeres descalzas* (2004), *La invención de la carne* (2009) y *La Paz* (2013)<sup>7</sup>, films en los que reaparecen, a través del cine-ojo, los movimientos y viajes de sujetos descolocados, extraños en este mundo.

Por otra parte, en *Ártico* (2008) destaca la pregunta por el estatus de este cine de persecución y observación: ¿Estamos viendo un thriller o un documental? No se resuelve hasta el final, y la película parece tener el objetivo de mostrar que no es necesario resolverla tampoco. Una *handycam* sigue a un hombre (Pablo Seijo) que camina al lado de un río y se dirige hacia un pueblo o una ciudad (en Entre Ríos). La cámara lo circunda, lo envuelve, a veces se le acerca en primerísimos primeros planos, otras veces toma más distancia y lo observa en *travellings* laterales, siempre acompañándolo en sus trayectos sin rumbo fijo, a pie, en colectivo, en ferry, en la cubierta de una camioneta, en un bote. Parece cumplir con la misión de una suerte de rescate, acaso de su mujer, indicado por las conversaciones telefónicas que realiza, en las cuales recibe instrucciones, pero no sabemos nada seguro; solo vemos a un hombre que realiza un viaje con un itinerario errático.

*Los labios* (2010)<sup>8</sup> culmina esta propuesta minimalista y pensativa, y se mueve en una zona imprecisa entre ficción y documental, entre estética, ética y política. En esta película, tres trabajadoras sociales viajan a un pueblo pobre en el interior del país, apartado de todo rastro moderno, para hacer investigaciones sobre el estado de salud de los habitantes de la zona y realizar exámenes médicos y curaciones con recursos limitados. Por un lado, es una síntesis de los temas trabajados por Loza en otras obras –sujetos descolocados en busca de experiencias insólitas y en viajes a lo desconocido– que son llevados, aquí, a una problemática de relevancia social. Por otro lado, el film es un singular resultado de la colaboración entre Santiago Loza, Iván Fund (directores y guionistas) y Eduardo Crespo (asistente de dirección) en el intenso trabajo de investigación y observación que el film realiza, acompañado por la cámara de Fund que busca, aquí como en los films anteriores, tomas fragmentarias y descentradas en planos vertiginosos. El film ofrece una reconfiguración de la dinámica narrativa del cine en los límites entre la ficción y el documental. Coincidimos con la opinión de Diego Maté: “El genio de Loza y Fund está en haber encontrado un universo irregular, hecho de pequeñas fracturas por las que se cuele lo insólito en medio de la rutina” (2011). Se trata de un cine híbrido y a la vez comprometido, que no renuncia a construir

---

7 Ganadora en la Selección oficial argentina del Bafici 2013.

8 Ganadora del premio a mejor director de la Competencia Argentina del Bafici 2010 y del premio a las mejores actuaciones femeninas en la sección Un Certain Régard del Festival de Cannes 2010.

imágenes reflexivas, poéticas y pensativas como forma contemporánea de un cine político en territorios desconocidos que las películas posteriores de Iván Fund exploran con la misma insistencia en la Provincia de Buenos Aires. Como todas las películas de Loza y Fund, *Los labios* es una búsqueda inquieta de las propias imágenes del cine, una búsqueda articulada con un momento actual de reconfiguraciones políticas y sociales en todos los niveles de la convivencia humana; un fenómeno que viene desarrollándose después de la crisis del 2001, tratando de hacer frente al consumismo desenfrenado como universo valórico dominante. Muchos films de la primera fase del NCA retrataban, consciente o inconscientemente, el momento de crisis, sus antecedentes y sus secuelas en figuras estéticas que se oponían a las propuestas del cine producido en Argentina en las décadas anteriores. Loza, en cambio, participa de otro momento, al desplazarse a lugares incógnitos y al arriesgarse a explorar otras zonas de contacto entre las imágenes, las personas, y los paisajes de la era contemporánea.

### III Celina Murga

La cineasta entrerriana ha realizado, hasta el momento, tres largometrajes de ficción (*Ana y los otros*, 2003; *Una semana solos*, 2008; *La tercera orilla*, 2014) y el documental *Escuela normal* (2012). En sus films enfoca los tránsitos y conflictos entre diferentes etapas de la vida, visitando escenarios y contextos diferentes. Es un cine detallista, un rasgo que comparte con Loza, pero aquí, el trabajo con la cámara no produce imágenes tan vertiginosas, no hay énfasis en el juego con el movimiento o la distancia de observación. Registro y mirada son más distantes y menos ágiles, correspondiendo a un estilo más clásico y minimalista.

La joven Ana (Camila Toker), protagonista de la *opera prima*, vive en Buenos Aires y vuelve a Entre Ríos en verano. La cámara la acompaña de cerca en su viaje de recuerdos. Ana, en sus reencuentros y conversaciones con amigas y amigos, revive los enredos amorosos de su juventud, y varios *settings* de la película recuerdan *Cuento de verano* (1995) y otras películas de Éric Rohmer. La joven mujer realiza una pesquisa sobre su pasado reciente y, con esto, sobre la “juventud perdida” en general. El ex novio Mariano se convierte en el blanco de la búsqueda y Ana viaja al pueblo de Gualaguaychú donde Mariano vive. Allí se produce un desvío entrañable y aliviador de la pesquisa obsesiva: Ana conoce a un niño de unos diez años, con quien conversa, juega y anda en auto por el pueblo, hasta que finalmente persiguen a Mariano en la carretera hasta llegar a su casa. El film termina con un largo plano general desde el otro lado de la calle hacia la casa de Mariano. Vemos entrar a Ana después de haberse despedido del niño y puede leerse esta secuencia como la despedida definitiva de la infancia y la juventud, y la entrada de Ana a

una nueva etapa de vida. Pero el film no se cierra sobre ninguna interpretación. La cámara, y con ella los espectadores, nos quedamos afuera.

*Una semana solos* introduce otro escenario: la cámara observa a un grupo de niños entre cinco y quince años que pasan, acompañados por la empleada doméstica Esther, unos días en la casa de un *country* del norte de la capital argentina. El film es la crónica de los comportamientos a la deriva, los problemas, choques, estados y juegos pubertarios en las diferentes etapas de la infancia y adolescencia; y este registro se mezcla con un sobrio retrato de la vida del encierro en un *country*, sin que el film tome, visiblemente, alguna posición crítica (política, social) frente a lo que muestra. En algún momento, arriba el joven Juan Fernando, hermano de Esther, a ese mundo tan diferente del suyo. Se desarrolla otro tipo de choque, aunque no muy pronunciado, entre visiones diferentes y formas distantes de vivir la juventud. Juan Fernando, que viene de una pequeña ciudad de Entre Ríos, es percibido por los otros niños como intruso de un afuera difuso. Por un lado, en algunas situaciones, expresa su incomodidad frente al mundo de la artificialidad del *country* e introduce una perspectiva distinta; por otro lado, busca ser aceptado por los demás y participa en el destrozado del interior de una casa vecina en el barrio que el grupo realiza bajo los efectos del descontrol reinante en su vida sin padres. No obstante, la burbuja del *country* nunca revienta, tampoco cuando los jóvenes son sorprendidos e interrogados por los guardias del barrio. Éstos se retiran pronto y en la última secuencia, todos están sentados en la cocina, comparten el silencio y algunas bebidas: aquí nunca cambiará nada.

No sorprende que la mirada documental en el cine de Murga la lleve a optar más explícitamente por el género documental en su tercera película, *Escuela normal*. Aquí, Murga vuelve a Paraná y a su propia juventud como alumna de la Escuela Normal 5, fundada por Domingo Faustino Sarmiento como primera escuela de su tipo en 1871, y se adentra –junto a los espectadores– en el espacio educativo de actualmente 1600 niños. Filma durante todo un año en esa escuela de la que egresó en 1990, y concentra los registros, con gran sensibilidad para los detalles, en las realidades de los alumnos, sus opiniones, visiones y actividades políticas, su toma de conciencia de un futuro que es de ellos y del país entero: es “la escuela como institución educativa, pero también es el espacio de la adolescencia (...) lugar de los descubrimientos, las reglas, las normas, los romances, el nacimiento de la política” (Gamberini 2013).

Con *La tercera orilla*, film apadrinado por Martin Scorsese y presentado en la Berlinale de 2014, Murga vuelve a la ficción, pero se queda en Entre Ríos. Activando la matriz narrativa de un conflicto edípico, retrata la vida de una familia que vive en un pueblo de la Provincia y pone en el centro de su observación la relación

entre Nicolás (Alián Devetac), de 17 años, y su padre Jorge (Daniel Veronese), médico importante en la zona que tiene dos familias paralelas. El joven es tímido y habla poco; está terminando la escuela y pronto entrará en otra etapa de su vida. Se lleva bien con su hermana de quince años, protege a su medio hermano menor que sufre agresiones en el colegio, y tiene enfrentamientos violentos con otros alumnos. Jorge representa al prototipo del patrón machista, seguro de sí mismo y decidiendo, sin mucho ruido, sobre el destino de los otros. Dejó a su familia y vive con otra mujer, pero vuelve regularmente a casa, visita a sus hijos y tiene encuentros sexuales con su ex mujer que no pasan desapercibidos por Nicolás y sus hermanos. Jorge elige a Nicolás como heredero de sus bienes y oficios y empieza a asediarlo: le consigue una ayudantía en su laboratorio médico, lo introduce al mundo del cabaret del pueblo para hacerse hombre, lo lleva a su estancia para mostrarle la vida del campo, le encarga algunos trabajos y le deja su auto para realizarlos. En un primer momento, parece que Nicolás se somete al acoso del padre, se queda callado en los viajes en auto, escucha lo que dice Jorge, ejecuta lo encargado. Esta tranquilidad y obediencia, sin embargo, están atravesadas por una contención insonora y solo visible en la mirada intensa y perturbada del joven, un brote de descontento que sale en otras secuencias, cuando se pelea con un joven frente al colegio, por ejemplo. Esta contención estalla hacia el final de la película en un asesinato simbólico del padre: Nicolás incendia la casa de campo y el auto de Jorge, y después participa de la fiesta de los quince de su hermana como si no hubiera pasado nada. El film oscila, de forma esquemática, entre dos mundos y endurece a lo largo del film el contraste: por un lado, el mundo lúdico de los adolescentes, que culmina en la secuencia del karaoke que comparten los dos hermanos y en la que Nicolás se deja llevar por la canción “Rezo por vos” (Charly García) y logra liberarse de su rabia contenida; por otro lado, el mundo opresivo y traicionero de los adultos, siempre visto desde la perspectiva de los jóvenes. Al final, Nicolás toma un bus y se va del pueblo. Con una mirada costumbrista, cuidadosamente filmada y actuada, la historia presenta una variante del mito de Edipo en un ambiente pueblerino de la provincia de Entre Ríos. El drama se desarrolla al pasar, el conflicto no hace mucho ruido y no se muestran las consecuencias. El film indica un mecanismo cultural insoslayable, una estructura de poder conservadora, naturalizada y no resistida socialmente, si no es en las actitudes de rebeldía adolescente. En este aspecto, y a pesar de su estética más clásica, cercana a la puesta en escena realista, el film recuerda las obras de Lucrecia Martel que retratan, de manera más desquiciada, la sociedad rural en Salta; y dos films de Albertina Carri, *Géminis* (2005) y *La rabia* (2008), que develan las estructuras patriarcales y violentas en la Provincia de Buenos Aires.



## IV Santiago Mitre

Tras colaborar en *El amor (primera parte)* en 2004, y realizar algunos cortometrajes, Mitre filma *El estudiante*, notable *opera prima* que gana tres premios del Bafici y tres Cóncores de Plata en 2011, y es proyectado en festivales internacionales importantes, todos indicadores de un aire nuevo que lleva el film al cine argentino contemporáneo, confirmado por las críticas entusiastas del momento.<sup>9</sup> Al considerar su temática, es un antecedente directo de *Escuela normal* de Murga, pero traslada lo político de la escuela a la universidad: la Universidad de Buenos Aires –con más de 300.000 estudiantes en 2011– se convierte aquí, y más allá de su función de formar profesores e investigadores, en el lugar de “crear dirigentes políticos” (D’Espósito 2011: 12). El film combina una propuesta estética original que en varios momentos se sirve del registro documental, con la forma clásica de un *thriller* político sobre los trances del poder y el arribismo en la vida política universitaria. Lo que imprime una marca distintiva al film es la combinación, por un lado, de un relato construido en base a un meticuloso trabajo con la cámara y una gran actuación de los personajes y, por otro lado, una voz en off al estilo del cine de Llinás<sup>10</sup> que se entromete en cuatro momentos de la historia para introducir y comentar, con una distancia brechtiana irónicamente inverosímil, datos sobre la vida de Roque Espinosa (Estéban Lamothé), el joven protagonista, y de los otros personajes centrales, la activista estudiantil Paula Castillo (Romina Paula) y el instigador político Alberto Acevedo (Ricardo Félix), el “demonio vestido de hippie viejo” (D’Espósito 2011: 13) que se las sabe todas. Roque, el chico del interior que llega a Buenos Aires a estudiar, pronto conoce a chicas, consume drogas y se mete con entusiasmo en la política estudiantil. Defiende la causa de la agrupación Brecha, de la que nunca conocemos la exacta orientación política (algo difuso dentro de una izquierda transversal), y se da cuenta de que tiene gran talento para observar, analizar, manipular y seducir personas, gestionar y ganar objetivos, mucho más que para estudiar y rendir exámenes. Acevedo, representante de una generación de políticos setentistas, desilusionados y cínicos, se aprovecha de estos talentos en sus turbios malabares para llegar al poder. Traicionado al final, Roque ejerce, junto a Paula, su venganza: provoca una toma del rectorado de la UBA y, en una conversación personal con el nuevo rector Acevedo en la que éste le hace nuevas promesas de ascenso político, se niega a colaborar. El “No” categórico, con la expresión de inocencia y determinación en primer plano que caracteriza la cara

---

9 Cfr. las críticas reunidas en <http://www.todaslas criticas.com.ar/pelicula/el-estudiante>.

10 Mariano Llinás participa en la escritura del guión, y hay una clara impronta de la narración en off que encontramos en *Balnearios* (2000) e *Historias extraordinarias* (2008).

de Roque durante toda la película, es la última imagen-palabra que percibimos, muy discutida en las críticas del film. Roque, esperanzador en su demostración juvenil de voluntad frente al poder cínico y mentiroso, no sucumbe una vez más a la tentación, porque ha aprendido la lección de que no puede confiar en el mundo político. Mantiene su ética personal y comienza a hilar sus propios juegos de poder –para bien o para mal, no lo podemos saber. El final de *El estudiante* es el comienzo de otra política, sin renunciar a la ambigüedad; y también de un cine inédito que articula diversos espacios alternativos de agitación, educación, arte y política.

El atrapante mediodrama *Los posibles* (2013) se centra en el registro de una coreografía de Juan Onofri Barbato que dirige, para su proyecto km29, un grupo de siete bailarines, cinco de ellos del centro de integración social Casa Joven en González Catán. El escenario es el Centro de Experimentación y Creación, en el subsuelo del Teatro Argentino de La Plata. Durante los primeros doce minutos, la cámara registra, en blanco y negro y con planos largos y fijos, la llegada y la preparación de unos jóvenes para lo que podría interpretarse como un ritual atávico, inusual, en un lugar solitario y deshabitado. Después, el registro cambia a color y empieza una observación detallista y cercana de los movimientos de los cuerpos, en planos medios y primeros planos no cerrados, todos ellos perfectamente iluminados, con juegos de perspectiva en la línea de la profundidad de campo en la que aparecen distintas partes de los cuerpos; y también hay, equilibrando la percepción del lugar, algunos pocos planos generales del espacio amplio, inhóspito e indecoroso. La filmación va acompañada por el ritmo del percusionista que actúa en la misma sala. A veces, la cámara parece formar parte del elenco y de las figuras coreográficas, otras veces se distancia y crea sus propias figuras entre los cuerpos filmados y la música. En el minuto 29 termina la primera parte de la coreografía y la cámara, durante dos minutos, hace un *travelling* por los espacios del Teatro Argentino, el escenario oficial y estéril de arriba, los palcos luminosos y deshabitados, las estructuras del edificio. De vuelta en el subsuelo, acompañada por un balbuceo incomprensible de una voz deformada al que sigue un silencio pronunciado en la banda sonora, la cámara observa durante varios minutos los cuerpos en posiciones de reposo o en posiciones estáticas, hasta que reinicie la música y comience otra figura coreográfica. De repente, el movimiento libre de la cámara implementa un registro cinematográfico peculiar que forma parte de la coreografía y crea otra figura intermedial entre la danza y el cine que no podría existir en solo una de las formas artísticas. Coincidimos con la siguiente observación: “De esta manera, Los posibles genera nuevas series de sentido que juegan a confundir o a correr los límites de las expectativas previas que se tienen sobre una película que pretende plasmar una coreografía de baile. (...) el dispositivo

cinematográfico le permite a la danza abandonar ese punto de vista único, frontal y generalmente lejano desde el cual los espectadores la observan, mientras que la coreografía, montada en un subsuelo que funciona como un detrás de escena, habilita que la cámara trabaje con la premisa de un espacio que, desde el vamos, se encuentra ubicado en un fuera de campo” (Gorojovsky 2013). Después vemos escenas de post presentación, los jóvenes hablan entre ellos y salen del teatro. Solo uno se queda, comienza a bailar frente a su sombra en el muro, con los audífonos puestos, y perpetúa el movimiento. Con *Los posibles*, Mitre realiza un gesto estético insólito y expande el cine hacia la danza y la plasticidad coreográfica, lo lleva fuera de sí y confirma la anomalía imprevisible del cine contemporáneo. Por otra parte, y sin explicitarlo, también hay en esta película un gesto político: al trabajar con un grupo de jóvenes provenientes de zonas de riesgo, explora espacios de creación alternativa y lleva el cine, también en este sentido, a lugares posibles y prometedores.

*La patota* (2015), segundo largometraje de Mitre, ganó el Gran Premio de la Semana de la Crítica y el de la FIPRESCI en Cannes 2015. En esta película, Mitre, junto al coguionista Mariano Llinás, realiza otro gesto insólito: hace una *remake* del clásico film argentino de Daniel Tinayre de 1960, con Mirtha Legrand de protagonista; y no rehúsa, en esta ocasión, recurrir a un formato clásico y convencional, destinado a un público amplio y un mercado internacional. Con esta decisión invita, en primer lugar, a apreciar y reevaluar el cine nacional de otros tiempos.<sup>11</sup> En segundo lugar, busca la actualización de la temática y la estética de un film que trata sobre la violación sufrida por Paulina, una joven profesora de filosofía (en la película de Mitre una joven abogada) en un colegio de un barrio humilde en los suburbios de Buenos Aires (en la de Mitre un pueblo de la provincia de Misiones), ultraje cometido por equivocación por una pandilla de alumnos, la patota, que confunde a Paulina con otra mujer.<sup>12</sup> La mujer queda embarazada y decide, contra los argumentos de sus cercanos y el sentido común, tener el hijo

---

11 Un gesto de rescatar una película que no todos estiman tan valiosa; ver la severa crítica que escribe Nicolás Prividera sobre este y otros aspectos del film: <http://ojosabiertos.otroscines.com/la-patota-01/>

12 Mex Faliero (2015) señala en su crítica la problemática transferencia de un fenómeno urbano sesentista en el film de Tinayre -la existencia de bandas (patotas) en los suburbios de Buenos Aires- a un contexto totalmente diferente en la ruralidad misionera (donde el lunfardo es reemplazado por el guaraní que Paulina no entiende). La puesta en escena del film de Mitre convierte a los integrantes de la banda en unos “salvajes” y bárbaros, enfrentados a la “civilizada” profesora que los pretende educar. Sobre las implicancias ideológicas de esta operación ver también la crítica de Javier Porta Fouz (2015).

y seguir enseñando en la escuela; también se propone enfrentarse a su violador y hablar con él. La versión original tiene un objetivo didáctico enunciado en el letrero del final: contribuir a disminuir la violencia y el crimen en los suburbios de Buenos Aires.<sup>13</sup> Este objetivo, por otra parte, está atravesado por un discurso católico, explicitado gráficamente al inicio del film de Tinayre: en un letrero cita el gesto generoso del perdón de Jesucristo en el Evangelio y su relato se sirve de temas y símbolos cristianos en el marco de la lógica de pecado y perdón. Ahora bien, ¿cómo enfrentar la inevitable comparación entre las dos películas y evaluar las diferencias que muestra la nueva versión? La celebrada película de Mitre ocasionó numerosos comentarios críticos a la hora de su estreno en Argentina, en junio de 2015, y una parte opta por marcar las diferencias, la otra parte apunta a las similitudes. Muchos coinciden en que los primeros ocho minutos -un largo plano-secuencia que registra la disputa entre la hija protagonista (Dolores Fonzi) y el padre juez (Oscar Martínez), magistralmente filmado y actuado- contienen el conflicto central y las ideas claves de esta película. Los dos personajes representan dos posiciones antagónicas en cuestiones legales y sociales: el padre defiende la institucionalización de la justicia y del derecho, la hija lo acusa de burgués conservador desde una militancia revolucionaria y contestataria; ante un futuro asegurado como doctora y abogada, prefiere trabajar de maestra de Educación cívica en un proyecto educacional en Misiones. Mitre transforma el relato didáctico-religioso de la versión original en un film de debate, pero a pesar de que evite, en gran medida, el sesgo católico explícito del original, mantiene en muchos sentidos los ejes de la trama cristiana del modelo. Paulina es el personaje en el que se centra todo el relato, una joven mujer de 24 años, de familia adinerada, con un padre austero, y cuya madre murió durante el parto. En los dos casos, “lo que la protagonista se propone cargando con el dolor del ultraje y el embarazo indeseado que se niega a interrumpir, no es otra cosa que un intento por compensar las inequidades e iniquidades de un sistema que empuja de la pobreza a la marginalidad y de ahí al delito” (Cinelli 2015). Sin embargo, en el intento de politizar un grave problema social, la violación de mujeres y niñas en una sociedad desigual, hay varias incoherencias e inverosimilitudes que diversos críticos señalan<sup>14</sup>, y que tienen que ver, precisamente, con la voluntad de hacer una *remake* por un lado demasiado cercana al original, y por otro, demasiado lejos. Lo que

---

13 Desde una crítica feminista, es interesante el cuestionamiento de Marina Yuszczuk (2015) sobre la base ideológica del film de Tinayre y las similitudes encontradas en la versión de Mitre.

14 Ver, por ejemplo, la crítica de Marcos Rodríguez 2015, la de Elena Marina D’Aquila 2015, y las ya mencionadas de Porta Fouz, Faliero y Prividera.

queda al final es el voluntarismo personal de Paulina en sus decisiones radicales, un voluntarismo vaciado del sentido religioso (aunque éste siga presente en el film como el fantasma de Mirtha Legrand en la joven actriz) y poco verosímil en una contemporaneidad más compleja que la que se presenta aquí.<sup>15</sup> El “No” a todo de Paulina 2015, una clara *reprise* del “No” de Roque Espinosa con el que termina *El estudiante*, ya no tiene la fuerza política que tenía en el film de 2011. Su actitud del “No” es una revancha obstinada, un gesto individualista que poco tiene que ver con la problemática social y política que se insinúa al comienzo. Mitre, en este último trabajo, renuncia a la observación astuta de sus personajes y el juego con otros formatos artísticos. Escogiendo una *remake* de un clásico ideológicamente problemático, se centra en un personaje y un relato ambiguo, poco coherente, y hace uso de los patrones comerciales de un cine de formato clásico. Esta elección lo aleja de las propuestas anteriores, y demuestra una vez más la imprevisibilidad de las producciones contemporáneas del cine centrífugo.

## V Conclusiones

Los films de los tres realizadores ponen en escena, sintomáticamente, las preocupaciones de un cine contemporáneo en busca de sus imágenes entre ética, política y estética. El flujo entre ficción y documental, entre percepción y observación, entre acercamiento y distanciamiento, ha adquirido distintos grados de intensidad en la evolución de las tres propuestas. Loza muestra cierta constancia en su exploración de imágenes pensativas y autorreflexivas sobre las posibilidades de existencia de extraños en este mundo, en un manejo más experimental de sus relatos. Murga, sirviéndose de géneros y narrativas distintos, no abandona su temática central, las diferentes etapas de la vida y sus transiciones, y tampoco el territorio que más conoce, la provincia de Entre Ríos. Mitre, por otra parte, es el director más cambiante y explora diferentes formatos y géneros, coqueteando también con un cine más comercial y convencional, gesto que lo acerca a propuestas como las de Adrián Caetano y Pablo Trapero, con el que colaboró en varias instancias. En todo caso, los films aquí analizados muestran la necesidad y capacidad constantes del cine de redefinirse en un régimen estético contemporáneo imprevisible.

---

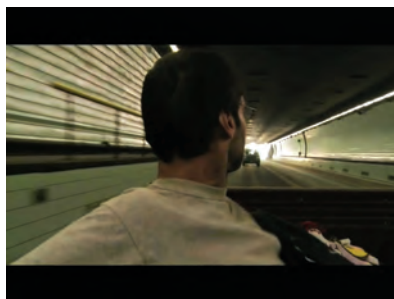
15 Paulina le contesta al padre desesperado que si hubiera sido violada por su novio (Esteban Lamothe), habría recurrido al aborto.

## Referencias

- Aguilar, Gonzalo (2010), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Bernini, Emilio (2012), “Las series de televisión y lo cinematográfico. Algunas notas”, *Kilómetro 111*, N° 10, Buenos Aires, 25–40.
- Cinelli, Juan Pablo (2015), “Nueva versión laica de una fábula cristiana”, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-35837-2015-06-18.html>, consultado 1 de agosto de 2015.
- Daney, Serge (2004), “Antes y después de la imagen”, en *Cine, arte del presente*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- D’Aquila, Elena Marina (2015), “La patota”, <https://cinemarama.wordpress.com/2015/06/08/la-patota/>, consultado 4 de agosto de 2015.
- D’Espósito, Leonardo M. (2011), “Tony Montana en la Facultad de Sociales”, *El amante cine*, N° 232, septiembre 11–13.
- Didi-Huberman, Georges (2006), *Ante el tiempo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2009), *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid: Abada.
- Faliero, Mex (2015), “El debate, a la fuerza”, <http://www.fancinema.com.ar/2015/06/la-patota/>, consultado 3 de agosto de 2015.
- Gamberini, Marcela (2013), “Escuela normal”, *El amante cine*, Revista online, N° 247, enero 2013.
- Gorojovsky, Micaela (2013), “Los posibles”, <https://cinemarama.wordpress.com/2013/06/03/los-posibles/>, consultado 2 de agosto de 2015.
- Jenkins, Henry (2008), *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, Barcelona: Paidós.
- La Ferla, Jorge (2009), *Cine (y) digital. Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*, Buenos Aires: Manantial.
- Maté, Diego (2015), “Los labios”, <http://cinemarama.wordpress.com/2011/05/05/los-labios/>, consultado: 5 de agosto de 2015.
- Porta Fouz, Javier (2015), “Prefiero el rumor del mar”, <http://hipercritico.com/secciones/cines/6554-prefiero-el-rumor-del-mar-sobre-la-patota-de-santiago-mitre.html>, consultado 3 de agosto de 2015.
- Prividera, Nicolás (2015), “Bajo un mismo rostro”, <http://ojosabiertos.otroscines.com/la-patota-01/>, consultado 3 de agosto de 2015.
- Rancière, Jacques (2010), *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial.

- (2013), *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Buenos Aires: Manantial.
- Rodríguez, Marcos (2015), “Derecho al aborto: La patota”, <http://www.hacerselacritica.com/derecho-al-aborto-la-patota-por-marcos-rodriguez/>, consultado 5 de agosto de 2015.
- Urrutia, Carolina (2013), *Por un cine centrífugo: ficciones chilenas 2005–2010*, Santiago: Cuarto propio.
- Volnovich, Yamila (2012), “Actos de ver. La función documental”, en La Ferla, Jorge y Reynal, Sofía (Comp.), *Territorios audiovisuales*, Buenos Aires: Librería, 326–339.
- VV AA (2012), “*Trabajar en equipo*. Conversación con Alejandro Fadel, Martín Mauregui, Santiago Mitre y Santiago Palavecino”, *Kilómetro 111*, N° 10, Buenos Aires, 159–190.
- Yuszczuk, Marina (2015), “La decisión de Paulina”, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-9820-2015-06-19.html>, consultado 4 de agosto de 2015.

### Fotogramas *Ártico* 2008



### Fotogramas *Ana y los otros* 2003



## Fotogramas *Los posibles* 2013

