

Panorama de los estudios sobre cine argentino contemporáneo

An overview of studies on contemporary Argentine cinema

Panorama dos estudos sobre o cinema argentino contemporâneo

ALFREDO DILLON, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, Argentina (adillon@uca.edu.ar)

RESUMEN

El objetivo de este artículo es abordar algunas discusiones que atraviesan la bibliografía sobre el cine argentino contemporáneo con base en un recorrido por los principales estudios sobre el tema. En primer lugar, se reconoce la influencia de la crítica cinematográfica en los abordajes académicos sobre el cine argentino reciente. Luego, se aborda el vínculo entre el Nuevo Cine Argentino y la crisis de 2001 y se presentan algunos ejes de debate en relación con este corpus filmico: el abandono de la alegoría, la reconfiguración de la dimensión política, las distintas concepciones del realismo y el retorno de lo real, entre otros.

Palabras clave: cine argentino contemporáneo; Nuevo Cine Argentino; alegoría; retorno de lo real; estudios sobre cine; crisis argentina de 2001.

ABSTRACT

This paper aims to review the state of the art regarding contemporary Argentine cinema studies by summarizing some of the main academic debates on this subject. First, the influence of film critics on film studies about recent Argentine cinema is acknowledged, to then proceed to link the New Argentine Cinema and the economic crisis of 2001. There is a reflection upon the relation of these films with politics and the question of allegory is introduced, as well as a discussion regarding the importance of concepts such as realism and the return of the real in studies on contemporary Argentine cinema.

Keywords: contemporary Argentine Cinema; New Argentine Cinema; allegory; return of the real; film studies; Argentine crisis of 2001.

RESUMO

O objetivo deste artigo é revisar os principais estudos sobre o cinema argentino contemporâneo, baseado nos principais estudos sobre o tema. Em primeiro lugar, reconhecemos a influência da crítica cinematográfica nos estudos acadêmicos sobre o cinema argentino atual. Em segundo lugar, abordamos o vínculo entre o Novo Cinema Argentino (NCA) e a crise econômica de 2001. Depois, apresentamos alguns eixos de debate acerca deste corpus filmico: o abandono da alegoria, a reconfiguração da dimensão política, as distintas concepções do realismo e o retorno do real, entre outros.

Palavras-chave: cinema argentino contemporâneo; Novo Cinema Argentino; alegoria; retorno do real; estudos sobre cinema; crise argentina de 2001.

Forma de citar:

Dillon, A. (2018). Panorama de los estudios sobre cine argentino contemporáneo. *Cuadernos.info*, (43), 121-133.

<https://doi.org/10.7764/cdi.43.1400>

INTRODUCCIÓN

En Argentina, el comienzo de siglo coincidió con la crisis de 2001, pero también con un florecimiento del cine nacional, en particular del denominado Nuevo Cine Argentino (NCA), marcado más por una ruptura con el cine anterior que por un programa o una estética común a los directores asociados a este movimiento (Lucrecia Martel, Lisandro Alonso, Israel Adrián Caetano, Pablo Trapero, entre otros). El denominado cine comercial también experimentó un crecimiento importante a partir de esa fecha, de la mano de directores como Juan José Campanella, Damián Szifrón y Marcelo Piñeyro.

El objetivo de este artículo es relevar, en función de ciertos ejes de debate, la abundante bibliografía sobre el cine argentino contemporáneo, que se ha multiplicado en los últimos 15 años y continúa creciendo. El cine argentino contemporáneo ha sido objeto de varios trabajos académicos: los primeros, publicados muy cerca del estreno de las películas que dieron inicio al denominado Nuevo Cine Argentino; los últimos, de aparición reciente. Ha habido libros publicados en Argentina, pero también en Estados Unidos, Inglaterra, España, Venezuela, Austria, Alemania y Francia.

Todas las investigaciones mencionan la relación entre el cine argentino y el contexto social, proponiendo los años del menemismo y la crisis de 2001 como claves de lectura fundamentales para las películas. En este artículo nos enfocaremos únicamente en los trabajos referidos al cine de ficción, dejando de lado la bibliografía específica sobre el documental. Prestaremos particular atención a los libros dedicados al cine argentino contemporáneo, ya que constituyen un indicador relevante de la consolidación del campo de estudios en torno a este objeto. El artículo no abarca la totalidad de la bibliografía publicada, sino que se enfoca en algunos de los estudios que han tenido mayor influencia en la delineación de los modos de abordaje del cine argentino reciente.

LA INFLUENCIA DE LA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA

Los estudios académicos sobre el cine argentino contemporáneo (que se inicia con *Rapado* (1992) de Martín Rejtman y la Ley de Cine de 1994, es decir, de los últimos 20 años) se han visto fuertemente influidos por la crítica cinematográfica. De hecho, muchas de las ideas que hoy generan consenso en torno al cine argentino de este período fueron formuladas por primera vez en el libro publicado en 2002 por la asociación de críticos

FIPRESCI Argentina, editado por Horacio Bernardes, Diego Lerer y Sergio Wolf.

Bernardes, Lerer y Wolf (2002) titulan su libro *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. El sintagma Nuevo Cine Argentino (e incluso la sigla NCA) fue acuñado por la crítica periodística, y a partir de este libro reaparecerá también como título de otras publicaciones de origen académico, como las de Amatriain (2009), Aguilar (2010), Campero (2009), Daicich (2015) y Andermann (2015). De todos modos, en los casos de Bernardes et al., Amatriain y Andermann, la referencia al Nuevo Cine Argentino no implica una atención exclusiva al NCA, sino que también se releva lo nuevo en el campo del cine *mainstream*.

Resulta interesante, además, que Bernardes et al. hablan de autores en el título de su libro, cuya segunda parte se dedica a analizar las poéticas de cuatro directores identificados con el NCA: Martín Rejtman, Adrián Caetano, Pablo Trapero y Lucrecia Martel. Es destacable que se considerase autores a estos cineastas, cuando los dos primeros habían estrenado dos películas (*Rapado* y *Silvia Prieto* (1999); *Pizza, birra, faso* (1998) y *Bolivia* (2001), respectivamente) y los dos segundos, solo una —*Mundo grúa* (1999) y *La ciénaga* (2001)—. La perspectiva autoral es otra decisión que reaparece en estudios posteriores, en particular en los referidos al NCA, aunque la mayoría de ellos se estructura a partir de películas y no de cineastas.

En Bernardes et al. la renovación del cine argentino se explica a partir de la Ley de Cine de 1994 y se señala el rol fundamental de la crítica, las escuelas de cine y los festivales (Bafici y Mar del Plata) en el surgimiento y la consolidación de un nuevo cine. Se traza una genealogía del NCA que comienza en *Historias breves* (1995), *Pizza, birra, faso*, y *Mundo grúa*, con los antecedentes de *Rapado*, *Picado fino* (1995) y las películas de Raúl Perrone y Alejandro Agresti. Además, se discute el problema del (escaso) público, los cambios en la exhibición y las dificultades del NCA para llegar a las audiencias. Todas estas ideas, que ya circulaban en las revistas de crítica —sobre todo, *El Amante* y *Film*—, formarán parte de los trabajos posteriores sobre cine argentino contemporáneo.

Otro trabajo pionero sobre la renovación en el cine argentino fue el de Fernando Martín Peña, *Generaciones 60/90*, publicado en 2003 para acompañar un ciclo en el Malba que reunió películas de la Generación del 60 y el Nuevo Cine Argentino de los 90. Se trató de una obra monumental, de más de 600 páginas; un libro doble presentado como “un intento por acercar obras

y experiencias de ambas épocas a través del testimonio de sus principales protagonistas” (Peña, 2003, p. 8).

El título propone categorizar la renovación cinematográfica de los 90 a partir del concepto de generación, que no encontró demasiado eco en trabajos posteriores¹: Nuevo Cine Argentino se impuso sobre Generación del 90. Estructurado a partir de entrevistas en profundidad a los directores –un recurso metodológico infrecuente en los trabajos sobre cine argentino contemporáneo–, el punto de partida del texto es la existencia de una afinidad entre la renovación cinematográfica de los 90 y la de los 60.

Contra la idea de orfandad que sostenían los cineastas del NCA, el trabajo de Peña propone una serie de continuidades entre el cine de los 60 y los 90, más relacionadas con las condiciones del campo cinematográfico que con las decisiones estéticas y narrativas de las respectivas generaciones. El texto también destaca la importancia de las escuelas de cine, la crítica y el cortometraje en la conformación de los dos movimientos de renovación cinematográfica.

En un registro similar se ubica el trabajo de Campero (2009), *Nuevo Cine Argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*. El texto propone, desde el título, un recorrido histórico del que se señala un inicio a comienzos de los noventa –el filme de Rejtman–, y una suerte de punto de llegada en 2008 –*Historias extraordinarias* (2008), de Mariano Llinás– que marcaría el fin de una etapa del NCA, en coincidencia con la 10^a edición del Bafici. En el medio, el autor señala un declive en el devenir del NCA al promediar la década, entre 2005 y 2006, cuando la crítica empieza a denunciar “rasgos de anquilosamiento”, películas “más introspectivas”, encerradas en sí mismas, limitadas por la “repetición y agudización sin más de rasgos estilísticos” (2009, p. 8). Según la parábola trazada por Campero, esa meseta empieza a superarse con el estreno del filme de Llinás y otras películas que, desde los márgenes, habrían señalado nuevas posibilidades para el cine nacional.

LAS HUELLAS DE LA CRISIS DE 2001

Uno de los estudios imprescindibles sobre el cine argentino reciente es el de Joanna Page (2009), *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, publicado en inglés por Duke University Press. Page prefiere la denominación cine argentino *contemporáneo* en lugar de Nuevo Cine Argentino, en un desplazamiento conceptual que será retomado por ejemplo en Chappuzeau y von Tschilschke (2016). De todas maneras, el análisis de

la autora casi no toma en cuenta películas del *mainstream* (con excepción de *Nueve reinas* y *El aura* (2005), ambas de Fabián Bielinsky) y se enfoca mayormente en el corpus canónico del NCA.

La autora define a la crisis de 2001 como el punto de partida de su trabajo, y establece el objetivo de su análisis en términos de una lectura sociológica del cine argentino contemporáneo: “Mi propósito central es explorar cómo el cine ha registrado, y de hecho ha ayudado a construir, ciertos modos de subjetividad relacionados con la experiencia argentina de capitalismo, el neoliberalismo y la crisis económica”² (2009, p. 3). El interés central de Page tiene que ver con los modos en que el cine registra los cambios en las subjetividades y en la representación como consecuencia de transformaciones económicas y políticas.

Además del registro cinematográfico de la crisis y las consecuencias sociales de las políticas neoliberales, Page introduce el tema de la identidad nacional que imaginan los filmes, siempre recortada en tensión con los procesos de la globalización (y, a su vez, en tensión con la noción de Estado). Por otra parte, la dialéctica entre identidad y globalización le permite a la autora discutir –y defender– la relevancia de un análisis cinematográfico en clave nacional, en contra de ciertos autores (Marvin D’Lugo, Ann Marie Stock) que abogan por una crítica posnacional.

Este debate también se plantea en el trabajo de Andermann (2015), quien cuestiona a los defensores de la crítica posnacional, pero también a las lecturas estrictamente nacionales. Andermann postula que “la idea de un cine nacional como un espacio visual y un discurso autónomo [...] es una ficción de la crítica” (2015, p. 20) y, en consecuencia, reivindica la necesidad de estudiar la filmografía nacional sin desatender sus cruces globales.

También en línea con Page, el autor señala el derrumbe de 2001 como el punto de partida necesario para comprender el cine producido en Argentina en el siglo XXI, en particular el NCA, nacido en casi en simultáneo con la crisis. Andermann explica que el NCA procuró dar cuenta de la inestabilidad del presente por medio de “variaciones de la imagen-tiempo deleuziana”, es decir, de una imagen autorreflexiva, “consciente de sí misma”, que incorpora en su misma composición la “crisis de la experiencia histórica” por medio de un trabajo sobre la temporalidad narrativa, o de la indefinición entre lo real y la puesta en escena (2015, p. 250). Por otra parte, el estudio reconoce, a partir de *Historias extraordinarias* y de varias películas

de la segunda mitad de la década de 2000, una “vuelta al relato” según la cual se fortalecen las historias, pero se debilita la “intensidad” de la imagen filmica (2015, p. 275).

Por su parte, Page propone leer las películas del NCA a partir de una concepción del cine como instrumento de producción de conocimiento social (2009, p. 36), lo que no implica desconocer el lenguaje cinematográfico. A partir de un análisis formal, Page encuentra que los filmes justamente cuestionan la posibilidad de representar lo real y despliegan miradas contingentes, dubitativas y provisorias sobre lo social, frustrando de ese modo el deseo de saber del espectador. La autora sostiene que, en términos estéticos, el Nuevo Cine Argentino se caracteriza por la insistencia en la realidad material (en contraposición con los temas trascendentes de los 80); la ambigüedad, la opacidad y la búsqueda deliberada de la ilegibilidad de las imágenes (2009, p. 48); el distanciamiento que impide la identificación del espectador, y un abordaje “anti explicativo” (p. 40), tanto de la psicología de los personajes como del presente social en que están inmersos.

Entre las principales influencias sobre el NCA, la autora destaca el neorealismo italiano y su mirada centrada en la materialidad del presente, así como el cine argentino y latinoamericano de los años 60. Page subraya que el neorealismo italiano y el NCA comparten el impulso de desarrollar un cine imperfecto que diera cuenta del deterioro del presente, en una comparación que equipara las imágenes de la crisis argentina con las de una situación de posguerra: “La naturaleza granulosa, inacabada y ‘ad hoc’ de estas películas independientes de bajo presupuesto expresa con mayor elocuencia las fisuras e imperfecciones del presente, tanto en la Italia de posguerra como en la Argentina contemporánea” (2009, p. 34).

Otro trabajo que ha resultado de gran influencia para el estudio del NCA es el de Ana Amado, *La imagen justa* (2009). El libro se divide en cinco partes, en las que aborda la cuestión de la memoria de la dictadura y los vínculos entre cine y peronismo a partir de las mutaciones en la relación entre el cine argentino y su contexto histórico-político. Amado dedica varios capítulos al documental y al cine de los 80 y los 90; la última parte del texto se refiere a la crisis de 2001, para indagar en las figuras de la crisis en el cine de ficción. La lectura de Amado se funda en la premisa de que en las narrativas del NCA la esfera familiar constituye un ámbito privilegiado de expresión de lo político.

ABANDONO (Y PERSISTENCIA) DE LA ALEGORÍA

Otros mundos, el libro de Gonzalo Aguilar (2010) publicado por Santiago Arcos como parte de la Biblioteca Km 111³, ha sido probablemente el trabajo más influyente sobre el Nuevo Cine Argentino. Al formular el objetivo de su trabajo, Aguilar señala que se propone trazar una lectura sociológica de las películas a partir de categorías específicamente cinematográficas (los planos, los encuadres, las narraciones), es decir, leer lo social a partir de la puesta en escena (2010, p. 42).

Aguilar se interesa específicamente por el Nuevo Cine Argentino, desestimando el cine industrial. El autor reconoce “nuevo régimen creativo” (2010, p. 13) definido por una renovación en los terrenos de la producción, la producción artística y la estética. Con respecto a este último nivel, Aguilar señala una serie de “rasgos epocales” (p. 23) comunes a varios filmes del período y propone, de este modo, una delimitación del NCA a partir de la relación entre estética e historia. La caracterización estética del NCA propuesta por el autor ha sido profusamente retomada en trabajos posteriores.

Por otra parte, en el *Epílogo* para la edición de 2010, Aguilar sugiere que en el transcurso de la década de 2000 la distinción entre Nuevo Cine Argentino y cierto cine industrial se vuelve más difusa, a partir de “la elevación del nivel del *mainstream* argentino” pero, sobre todo, de la “incorporación de directores provenientes del nuevo cine al sistema industrial” (Aguilar, 2010, p. 239), entre ellos Pablo Trapero y Adrián Caetano. Esta consolidación de ciertos directores como autores industriales constituiría un momento de necesaria institucionalización del NCA, y marcaría una diferencia fundamental con la frustrada Generación del 60.

Aguilar afirma que el Nuevo Cine Argentino se caracteriza por una ruptura con el cine previo, y señala dos oposiciones cruciales con respecto a las películas de la década de 1980: “Dos grandes rechazos se encuentran [...] en los guiones y en las historias de las nuevas películas: a la demanda política (qué hacer) y a la identitaria (cómo somos), es decir, a la pedagogía y a la autoinculpación” (2010, p. 23). En este sentido, Aguilar cuestiona a Jameson (1986), quien proponía leer todos los textos del tercer mundo como alegorías nacionales⁴, y afirma que, en contra de esa máxima, el Nuevo Cine Argentino evita la alegoría nacional. Allí radica, en buena medida, el núcleo de la renovación del NCA y su ruptura con las películas de los 80, en las que la alegoría funcionaba como el principal mecanismo de alusión al contexto social.

El rechazo a la alegoría y a la pedagogía marcan la diferencia fundamental entre el NCA y el cine de la década de 1980, pero también la frontera entre el nuevo cine y el cine que, pese a ser contemporáneo en términos cronológicos, sigue recurriendo a esos viejos mecanismos de significación. La ausencia de alegoría exige nuevos modos de interpretación por parte del espectador; en particular, requiere de formas de lectura de lo político que eludan el “imperativo de politización” atribuido por Jameson (1986) a las producciones estéticas del Tercer Mundo.

La cuestión de la alegoría también ha sido retomada en los análisis de Page (2007, 2009) sobre el cine de Lucrecia Martel. La autora señala que los filmes de Martel “ponen en escena la descomposición de la alegoría” (2007, p. 157) y de esa manera evocan la caída de las distinciones entre la esfera pública y la privada en las sociedades occidentales contemporáneas. De todos modos, Page encuentra una tensión que le impide descartar por completo la noción de alegoría: por un lado, las películas de Martel “sugieren la posibilidad de lecturas simbólicas”; por el otro, “las lecturas alegóricas están deliberadamente perturbadas” (2007, p. 159). En este cine habría, entonces, “alegorías insuficientes e incompletas” (p. 164).

Tanto Dufays (2013, 2014, 2016) como Copertari (2009) reivindican la noción de alegoría como herramienta de análisis del cine argentino reciente. Dufays (2013, 2014) se concentra en la función alegórica del niño en las películas de la posdictadura (incluyendo filmes de los años 2000, como *Cordero de Dios* y *Kamchatka*). Luego, en otro libro (2016), retoma ese eje para analizar *La ciénaga* y *La rabia* (Albertina Carri, 2008). En su lectura, Dufays interpreta los avatares narrativos de los personajes infantiles como alegorías de la historia nacional.

En cambio, el corpus de Copertari no incluye ninguna de las películas canónicas del Nuevo Cine Argentino, pero sí algunos filmes taquilleros como *Nueve reinas* (Fabián Bielinsky, 2000) y *El hijo de la novia* (Juan José Campanella, 2001). Copertari entiende que estas películas operan como alegorías de las transformaciones sociales producidas por las políticas neoliberales y la inserción de la Argentina en la globalización, principalmente desde la experiencia de la clase media. La autora presta especial atención al funcionamiento alegórico de los espacios narrativos y las identidades de los personajes. El texto aborda el problema de la justicia frente al retroceso del Estado, así como los intentos de estas narrativas de imaginar modos de

reconstrucción nacional frente a la desintegración producida por la crisis.

LA DIMENSIÓN POLÍTICA

Para Aguilar, la caída de la “demanda política” puede explicarse porque “las sucesivas crisis [...] hicieron que los nuevos directores prefirieran suspender varias de las certezas heredadas” (2010, p. 28). A la vez, el agotamiento de la demanda identitaria obedecería al proceso de descomposición de la comunidad nacional, y al impacto cada vez mayor de los procesos globales. En definitiva, es la crisis social la que permite encontrar algunas claves de interpretación para los cambios estéticos que definen al nuevo cine.

Algunas de las categorías aportadas por Aguilar tuvieron una importante repercusión en los estudios sobre el cine del período: es el caso de los conceptos de *nomadismo* y *sedentarismo*, dos “figuras de la ficción” (2010, p. 41) por medio de las cuales las narraciones exploran los efectos de la crisis⁵. El nomadismo se refiere a personajes definidos por la ausencia de hogar, falta de lazos de pertenencia y una movilidad permanente e impredecible; esas narraciones se enfocan en los “descartes del capitalismo” (p. 42). En tanto, el sedentarismo alude a la desintegración de las familias, la ineficacia de los lazos tradicionales y la parálisis de los personajes que insisten en perpetuar un orden caduco: el acento está en la descomposición de las instituciones.

Aguilar cuestiona a los críticos que señalaron la despolitización del nuevo cine, entre ellos González (2003), y señala que esa acusación concibe lo político como praxis (a la manera del Grupo Cine Liberación, cuyas películas indicaban a los espectadores *qué hacer*) o como una función pedagógica (a la manera del cine de los 80, sus alegorías nacionales y sus personajes éticos). En contra de estas posiciones, Aguilar sostiene que “el cine argentino de los noventa es el más genuinamente político de todos” (2010, p. 140): lo político ya no se ancla en la denuncia o el mensaje de la película, sino en la indeterminación abierta por el trabajo sobre la puesta en escena.

Esta cuestión será retomada por el autor en *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine* (2015). Publicado sobre el final del ciclo kirchnerista, el texto señala un nuevo clima con respecto a los años noventa y un retorno de la política, pero advierte: “Hubo, por supuesto, un intento de apuntalar con algunas películas el relato oficial –sobre todo en la televisión–, pero el *nuevo cine argentino* se mantuvo más bien al margen”

(2015, p. 14). Para Aguilar, la idea de un Nuevo Cine Argentino sigue siendo válida veinte años después del estreno de la primera *Historias breves*, y la dimensión política de estas películas continúa anclada en la exploración de formas emergentes de lo político: “El cine ya no es un dispositivo en la invención del pueblo, sino un dispositivo en la reflexión sobre lo político” (2015, p. 193).

La discusión sobre los modos de lo político en el cine argentino contemporáneo ha sido retomada con frecuencia por la crítica académica. Maranghello (2011) destaca, entre otros rasgos, el rechazo a la bajada de línea en el NCA y entiende esta ausencia de denuncias de la realidad socioeconómica como un síntoma de una concepción pesimista que atravesaría buena parte de las películas: “Los cineastas se limitaron a mostrar la realidad como irreversible. [...] Todos los realizadores, de pronto, tenían una visión similar del mundo” (2011, p. 23). El autor cita algunos elementos recurrentes en este sentido: los ambientes despojados, los silencios prolongados de los personajes o el predominio del azar en las narraciones.

En sintonía con la posición de Maranghello, Prividera considera que el NCA fue apolítico: “Lo mínimo se adueñó de la escena [...], y lo histórico se diluyó en una suerte de limbo” (2016, p. 38). El autor cuestiona especialmente el tópico del nomadismo, en función del cual proliferan los personajes sin atributos deambulando sin rumbo por el paisaje. Desde su perspectiva, el NCA ha tenido dos problemas principales: el “déficit de historicidad” y la “inconciencia de clase” (p. 39). El autor interpreta estos rasgos a la luz del posmodernismo: para Prividera, “la elusión constante de la política tarde o temprano termina con la implosión de las historias mínimas y la falta de articulación de cualquier proyecto, sea cinematográfico o político” (2016, p. 41).

Por su parte, Chamorro (2011) defiende el compromiso político del NCA, pero a partir de la dimensión documental del cine de ficción. El autor parte de la premisa de que los directores comparten ciertos rasgos en la representación del espacio urbano; en esa presencia de la ciudad quedan registradas los resultados (catastróficos) de las políticas neoliberales en la reconfiguración de los espacios y los sujetos que los habitan (2011, p. 13). En contraposición, Oubiña entiende lo político en el Nuevo Cine Argentino a partir de lo formal. Para este autor no alcanza con el registro, que puede quedar limitado a un “reflejo superficial” (2013, p. 43) y caer en la trampa de la insignificancia. En este sentido, Oubiña sostiene que la dimensión política de los filmes

del NCA no se debe a que “sustenten una ideología en particular sino [a que] fundan una nueva relación crítica de las imágenes con la realidad” (2013, p. 49): una relación sostenida en la distancia frente a lo real.

La lectura del cine argentino reciente en clave política constituye el eje del trabajo colectivo coordinado por Viviana Rangil (2007), *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Rangil defiende la pertinencia de leer las películas como “textos” en los que es posible “observar y analizar fenómenos de la vida diaria en su contexto político y social” (p. 19). Aquí, la dimensión política de los filmes se analiza principalmente en relación con la crisis de 2001, la memoria de la dictadura y la perspectiva de género. Este último eje, sustentado en la posibilidad de pensar una mirada femenina, se ha utilizado con frecuencia para abordar las películas dirigidas –y protagonizadas– por mujeres: además de Lucrecia Martel y Albertina Carri, los nombres de Celina Murga, Lucía Puenzo, Julia Solomonoff, Paula Hernández, Ana Poliak, Anahí Berneri y Ana Katz, entre otras, son imprescindibles a la hora de reconstruir un posible canon del cine argentino contemporáneo⁶.

EL DEBATE SOBRE EL REALISMO

Una de las cuestiones que dividió a la crítica y a la academia en los primeros años del NCA fue el debate sobre el realismo: la distinción entre cineastas realistas y no realistas fue tan recurrente como cuestionada. En un artículo muy citado, Beceyro, Filipelli, Oubiña y Pauls debaten la irrupción de un “nuevo neorealismo urbano” a partir de *Pizza, birra, faso* y *Mundo grúa*, advierten un “retorno de lo real” y un renovado peso de “lo documental” en el NCA, pero también cuestionan el descuido de la puesta en escena (Beceyro et al., 2000, pp. 1-5). Por otra parte, la primera en hablar de los no realistas fue Schwarzböck (2001) en *El Amante*, al emparentar *Sábado* (2001) de Juan Villegas con *Silvia Prieto*, de Martín Rejtman, e inscribir a ambas en un “neonorrealismo” (2001, p. 9) fundado principalmente en los diálogos –arbitrarios, anacrónicos, monocordes– y en el lenguaje de los personajes.

La categoría de no realistas será retomada por *Kilómetro 111* para dar cuenta de las obras de Villegas, Lerman y Acuña. Allí se postula que estos cineastas “prefieren construir mundos íntimos, en un punto artificiales y en otro arbitrarios, que no responden a reconocimientos realistas ni a las reglas de los géneros” (Bernini, Choi, & Goggi, 2004, p. 153), y se afirma que, al contrario de los realistas, estos cineastas otorgarían

una mayor densidad a la puesta en escena, desde una visión del mundo fuertemente mediada por la literatura (y no por la referencia a la realidad, ni por el cine argentino del pasado).

Por su parte, la lectura de Dipaola (2010, 2016) rechaza directamente la categoría de realismo para pensar el Nuevo Cine Argentino y prefiere un abordaje centrado en la “expresión de la experiencia”. Dipaola define al NCA como un “cine de expresión” (en vez de “representación”) porque evita toda pretensión totalizadora en la representación de la realidad, y se limita a *expresar experiencias*.

Eseverri y Luka (2003) reconocen dos líneas diferenciadas en el Nuevo Cine Argentino de los 90. Por un lado, la “línea Rejtman” (en la que inscriben a Juan Villegas, Ezequiel Acuña y Lisandro Alonso), definida por “la falta de pretensiones, el distanciamiento y la desdramatización”, además de la inacción, la parálisis y el despojamiento. Por el otro, una línea caracterizada por “un mayor compromiso con la realidad” y una mayor preocupación por los géneros cinematográficos, en la que quedarían incluidos Trapero, Caetano, Stagnaro y Martel (2003, p. 21). Privera también reconoce esas dos vertientes y sostiene que se reactualizan a mediados de la década de 2000, con representantes como Matías Piñeiro (en la línea no realista) y Santiago Mitre (en la línea realista) (2016, p. 37).

En cambio, para Aprea (2008) la distinción central será entre naturalismo (Trapero, Caetano) y cine “moderno” (Martel, Alonso, Rejtman) (p. 41). Mientras que Paulinelli (2005), siguiendo a Bernini (2003), traza su división entre poéticas “de la transparencia” (Caetano, Trapero, Martel, Alonso) y poéticas “de la opacidad” (Sapir, Rejtman), caracterizadas por un menor realismo y un mayor grado de experimentalismo⁷.

Por el otro lado, Aguilar (2010) retoma a Bazin –defensor del realismo y de la puesta en escena– para cuestionar las posiciones que distinguen entre realistas y no realistas. Aguilar señala que esa dicotomía no es reconocida por los propios directores y afirma que se basa en una falsa oposición entre registro documental y puesta en escena. También Amado (2002) y Andermann (2015) desestiman la división entre realistas y no realistas, al considerar que, aunque el cine es fundamentalmente registro, la realidad nunca aparece de manera directa o ingenua en las películas.

Verardi coincide con estos autores: “En el NCA la conexión con la ‘realidad’ no se produce a través de la referencia explícita y directa al contexto profilmico [...] sino a través de las operaciones formales” (2009, p. 188).

Verardi rechaza calificar a las películas como realistas en función de ciertos temas (típicamente, la pobreza, la marginalidad urbana, la precarización laboral), para evitar la presunción –errónea– de que esos temas exigirían siempre una representación transparente.

También Barsotti (2005) rechaza la división entre realistas y no realistas, a la que asocia exclusivamente con una perspectiva de clase: “La diferencia radica en que los primeros ofrecen una visión realista del mundo social ajeno (la representación de la marginalidad) y los segundos representan un mundo social propio (la representación de la burguesía argentina)” (2005, p. 60). En definitiva, la división estaría dada por el contenido de las películas y no en función de criterios estéticos. Es interesante la paradoja que plantea Barsotti al señalar que la crítica considera realista la representación de los *otros*⁸, pero marca un distanciamiento frente a la representación del mundo propio, el de la clase media, considerándola no realista.

EL RETORNO DE LO REAL

Junto con los de Aguilar (2010) y Page (2009), el estudio de Jens Andermann (2015) sobre cine argentino reciente –publicado en inglés en 2012 y traducido al español en 2015– resulta ineludible por su capacidad de articular el análisis estético con la mirada sociocultural. Andermann estudia tanto películas de ficción como documentales; pese al título (*Nuevo cine argentino*), su trabajo no se refiere estrictamente al NCA. La principal diferencia entre Andermann (2015) y los dos autores ya mencionados es la incorporación de películas del cine comercial, como las de Campanella, eludidas en la mayoría de los abordajes académicos.

El autor sugiere la necesidad de “mirar más allá de los borrosos límites de un proyecto generacional ‘independiente’, que en más de un aspecto no ha sido más que una ficción de la crítica”, y atender “el paisaje más amplio, más contradictorio y multifacético del cine en Argentina” (2015, p. 14), incluyendo el cine comercial de calidad. En esta línea, argumenta que, al no existir en Argentina un sistema industrial de estudios, resulta artificial distinguir entre cine independiente y cine comercial, una oposición que considera importada de Estados Unidos y poco útil para analizar el cine argentino, porque obtura la diversidad de modelos de producción.

Otro trabajo compilado por Andermann y Fernández Bravo recorre varias películas del NCA y la *retomada* brasileña –definidas ambas como “cinematografías

poscrisis” (2013, p. 7)—, a partir de la cuestión del retorno de lo real⁹. Para Andermann, de hecho, fue el estallido de la crisis de 2001 la bisagra que impuso este retorno en el cine argentino, al quebrar “el encanto de una sociedad ferozmente espectacularizada por los capitales financieros y sus aparatos mediáticos” (2013, p. 224). Según esta lectura, en la que el retorno de lo real aparece como un triunfo sobre el simulacro del discurso neoliberal y una restitución de cierta verdad objetiva, la crisis destruyó la promesa (ficticia) del ingreso de Argentina al primer mundo y puso en primer plano la exclusión y la miseria, cuyo registro será constitutivo de algunas películas del NCA.

De todos modos, Andermann y Fernández Bravo aclaran que el retorno de lo real no alude simplemente a la “vuelta a las poéticas de pura indicialidad e impregnación de la imagen por lo profilmico”, sino a la presencia cinematográfica de un “real traumático” (tal como lo consignaba originalmente Foster [2001], siguiendo a Lacan) que remitiría a “vivencias resistentes a ser reinscriptas en tramas coherentes sin dejar resto” (2013, p. 8). Las principales referencias teóricas aquí son Bazin, Deleuze y Rancière.

Para Andermann y Fernández Bravo, el retorno de lo real en el cine contemporáneo argentino y brasileño supone una articulación entre estética y política que inscribe a estas cinematografías entre los “nuevos realismos” del cine global, en contra de “la globalidad audiovisual promovida por las grandes corporaciones massmediáticas” (2013, p. 9). Esta idea del retorno de lo real, que funciona como punto de partida del libro, encontrará una respuesta en Aguilar (2015): para este autor, la consigna resulta distorsionada cuando se la utiliza para señalar un retorno del realismo, porque se la despoja de su fundamento lacaniano, que entiende lo real como lo traumático, aquello que resiste a la simbolización. Para Aguilar, el retorno de lo real es un sintagma endeble, que apenas “enuncia un deseo de la crítica por acceder a lo contemporáneo y a lo inmediato” (2015, p. 11).

El estudio colectivo de Andermann y Fernández Bravo propone además un balance del Nuevo Cine Argentino—diez años después de la publicación del primer libro sobre el tema y quince años después de *Pizza, birra, faso*—, en el que advierte sobre el agotamiento de algunas de sus opciones estéticas. En el marco de las lecturas de balance, el artículo de Oubiña (2013) denuncia la repetición de ciertos procedimientos en el Nuevo Cine Argentino, como la suspensión narrativa y la confianza (excesiva) en el registro. Oubiña

advierte que estas fórmulas corren el riesgo de volverse un lugar común, un gesto manierista y vacío de sentido, en la medida en que pierden su condición de imagen-síntoma. El autor señala el riesgo de “confundir lo real con su registro, la observación con la ausencia de puesta en escena y la representación de una superficie con la carencia de toda densidad” (2013, p. 41). Oubiña aboga por un “realismo crítico”, capaz de combinar registro e invención para “restituir la ambigüedad” de la imagen, es decir, para devolverle su “valor textural” (y, con él, su dimensión política, su capacidad de volver *extraña* la realidad) (p. 49).

MIRADAS SOCIOLÓGICAS E HISTÓRICAS

Otro estudio relevante, de carácter colectivo, es el coordinado por Amatriain (2009), titulado *Una década de nuevo cine argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas*. Como el subtítulo lo indica, el texto aborda la primera década del NCA y propone un abordaje enmarcado principalmente en los aportes teóricos de Bourdieu. La introducción, a cargo de Amatriain, plantea la necesidad de considerar el cine como “expresión emergente de procesos socioculturales significativos” (2009, p. 16).

La particularidad de este trabajo es su mirada sociológica, en función de la cual se incluyen artículos sobre los circuitos de producción, los espacios de formación cinematográfica, el rol de la crítica en el origen del NCA y los desafíos de la industria cinematográfica nacional. Una de las preocupaciones que recorren el texto tiene que ver con la circulación del nuevo cine y su (escasa) llegada al público, un problema que la mayoría de los estudios suelen pasar por alto.

La pregunta por el público también es central para Aprea (2008), quien entiende que el cine argentino de las décadas de 1990 y 2000 ya no logra apelar a las “grandes mayorías nacionales”, como sí habría sucedido—según el autor— durante la primavera democrática con las películas de Aristarain, Bemberg y Puenzo (2008, p. 45). Aprea sostiene que el público del cine se fragmentó, como resultado de una tendencia repetida también en otros países: “Ya no se puede soñar con una audiencia masiva frente a la que plantear ‘los grandes problemas nacionales’, porque ya no existe un modelo único de espectador cinematográfico” (p. 94).

El estudio de Falicov (2007), publicado en Inglaterra, se concentra en los problemas del cine argentino como industria, en una línea similar a la que priorizan Getino (2016) y Amatriain (2009). Falicov entiende que el cine

argentino se encuentra tensionado entre una mirada europeizante y otra que prioriza la perspectiva latinoamericana; entre un “cine rico” y un “cine pobre” (2007, p. 9). De manera coherente con su enfoque industrial, este estudio relega a un segundo plano el abordaje estético de las películas y prioriza, en cambio, el análisis del contexto de producción y exhibición, las políticas estatales y las estadísticas de recepción. En consecuencia, se detiene no solo en el cine independiente, sino también en las películas comerciales.

La mayor parte de los estudios sobre cine argentino contemporáneo omiten la perspectiva histórica. En este terreno existen trabajos clásicos –los de Domingo Di Núbila, Agustín Mahieu y Jorge Miguel Couselo, a los que se sumaron luego las investigaciones de Claudio España, Octavio Getino, Clara Kriger, Ana Laura Lusnich y Cecilia Gil Mariño, entre otros– que no suelen ser retomados por las investigaciones referidas a la producción cinematográfica de las últimas décadas¹⁰. Una de las excepciones a esta tendencia es el libro de Nicolás Prividera, *El país del cine* (2016), que constituye una compilación de textos del autor, con clara vocación polémica.

Prividera inscribe el Nuevo Cine Argentino en la historia del cine nacional (y en la Historia nacional); en consecuencia, reivindica la “perspectiva generacional” (2016, p. 18). El autor denuncia el “déficit de historicidad” del NCA y propone leerlo “como parte de la novela familiar del cine argentino” (p. 21), trazando una genealogía de sus diversas generaciones. Para Prividera, el NCA de los noventa es “nieta de la generación del sesenta e hijo de la del setenta” (p. 35), aunque ambas filiaciones estarían negadas en las películas de estos directores. El vínculo con la generación del sesenta tiene que ver con la recuperación de algunos rasgos del neorrealismo y la *Nouvelle Vague*; ese vínculo retomaría una línea que habría quedado interrumpida por el golpe de 1966 y la posterior radicalización política. Por otra parte, es una filiación no reconocida: los directores del NCA han preferido considerarse huérfanos.

Precisamente esa renuencia a revisar la tradición del cine nacional explicaría, para Prividera, las dificultades del NCA para construir un público propio. Según el autor, la relación con la generación del setenta –la de los padres desaparecidos, o eventualmente incorporados a la “fiesta” del menemismo– también sería de “desdén o apatía” (2016, p. 50). Según esta lectura, el único director cuya obra permitiría trazar un puente entre los 60 y los 90 sería Leonardo Favio, cuya síntesis

entre “tradición y modernidad” (p. 171) solo volvería a aparecer, de una manera muy distinta, en la obra de Lucrecia Martel.

COMENTARIOS FINALES

En los últimos veinte años, el cine se ha vuelto un objeto cada vez más relevante para los estudios culturales en Argentina. En buena medida esto sucedió de la mano del éxito del Nuevo Cine Argentino y la apertura de nuevas carreras y espacios de formación universitaria vinculados con la producción cinematográfica. Los *film studies* –denominación que no tiene un correlato consensuado en castellano, aunque podríamos hablar de estudios sobre cine o, mejor, estudios audiovisuales– son un campo en plena consolidación en Argentina (Ciancio, 2013; Kelly Hopfenblatt, 2017)¹¹.

Ese crecimiento ha tenido sus límites. El florecimiento relativamente simultáneo del Nuevo Cine Argentino y los estudios sobre cine repercutió en una atención casi exclusiva a las películas del NCA por parte de la academia. En consecuencia, la investigación desatendió generalmente al cine contemporáneo más comercial, así como al cine clásico y, en líneas generales, a la mayor parte de la producción cinematográfica argentina previa a la década de 1990 (exceptuando cierto interés en la Generación del 60 y en el cine militante posterior, que ha sido también objeto de atracción internacional).

El abandono de la alegoría, la reconfiguración de la dimensión política, las distintas concepciones del realismo y el retorno de lo real constituyen algunos de los ejes que atraviesan los estudios sobre el cine argentino contemporáneo, bajo el influjo de autores como Bazin, Deleuze, Rancière, Foster y Jameson. En ese sentido, otro límite que puede notarse al relevar la bibliografía es la recurrencia de las mismas referencias teóricas, provenientes exclusivamente de las tradiciones francesa y estadounidense.

Una tercera limitación que podemos mencionar tiene que ver con el escaso diálogo que se advierte entre los estudios sobre cine argentino contemporáneo y las investigaciones sobre otros cines latinoamericanos (brasileño, mexicano, chileno, colombiano, etcétera). Solo parece haber un diálogo más fluido con los estudios sobre cine brasileño, como puede advertirse en trabajos como el de Andermann y Fernández Bravo (2013), o en los numerosos artículos en portugués publicados en la revista académica *Imagofagia*, editada por la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA).

A modo de cierre, creemos que la consolidación del campo de estudios sobre cine argentino e iberoamericano contemporáneo necesita de mayores esfuerzos para reunir las contribuciones, a veces dispersas, de los distintos investigadores y académicos que se han interesado por este objeto. En particular, es necesario tender puentes entre los trabajos que tuvieron mayor repercusión en los circuitos académicos nacionales y aquellos que fueron publicados en Europa o en Estados

Unidos, que suelen obtener una menor repercusión en el campo local. Por otra parte, desde la academia argentina también aparece como un desafío la necesidad de entablar un diálogo más fluido con los estudios sobre cine en otros países latinoamericanos, para establecer cruces y discusiones que permitan ampliar las perspectivas, así como reconocer diferencias y elementos comunes entre las diversas cinematografías de la región.

NOTAS

1. Otro trabajo que reivindica el concepto de generación es el de Prividera (2016). Sin embargo, el autor plantea que el NCA fue más bien un “grupo etario” antes que una “generación”, porque no logró articular un proyecto claro (2016, p. 50). Esa falta de proyecto común constituye, en definitiva, la principal razón para descartar la noción de generación al referirse al NCA.
2. Traducción propia de todas las citas originales en inglés.
3. Los ensayos, críticas y entrevistas referidos al Nuevo Cine Argentino publicados en la revista *Kilómetro 111*, dirigida por Emilio Bernini y Domin Choi, han sido fundamentales para establecer claves de lectura del NCA que serán retomadas por varios de los autores citados en este artículo. Algunos ensayos publicados en la revista *Punto de Vista* por autores como Bernini, Raúl Beceyro, Rafael Filipelli y David Oubiña han tenido una importancia similar.
4. “Quiero argumentar que todos los textos del tercer mundo son necesariamente alegóricos, y de una manera muy específica: deben leerse como lo que llamaré *alegorías nacionales*, [...] particularmente cuando sus formas se desarrollan a partir de maquinarias predominantemente occidentales de representación, como la novela” (Jameson, 1986, p. 69).
5. El estudio de Cartoccio (2016), por ejemplo, retoma la noción de nomadismo para pensar las derivas de los personajes jóvenes que abandonan el hogar paterno en las películas del NCA. Para Cartoccio, nomadismo y sedentarismo son dos alternativas que se presentan a los personajes como consecuencia del “declive parental y familiar” (p. 29).
6. Este anclaje de lo político en relación con la mirada femenina y los estudios de género resulta fundamental en otros trabajos sobre el cine argentino reciente, como *Otro punto de vista. Mujer y cine en Argentina* (2005), también de Viviana Rangil, organizado con base en entrevistas, y *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine* (2014), libro colectivo editado por Paulina Bettendorf y Agustina Pérez Rial.
7. La contraposición entre transparencia y opacidad suele vincularse con la oposición entre cine clásico y cine moderno. La transparencia del cine clásico ha sido analizada por varios autores, entre ellos Bazin (1990), defensor del montaje invisible, y Bordwell, para quien el estilo del cine clásico hollywoodense se caracteriza por pasar “desapercibido” (1996, p. 164).
8. La representación de la otredad en el cine argentino contemporáneo constituye el eje central de varios estudios, entre ellos los de Veliz (2017), Kratje (2017) y Dillon (2016).
9. En inglés, el título del libro fue *New Argentine and Brazilian Cinema. Reality Effects*. En castellano, *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real*. En el pasaje del inglés al castellano, los *efectos de realidad* fueron reemplazados (llamativamente) por el *retorno de lo real*. Y el *Nuevo Cine Argentino*, por el *cine (argentino) contemporáneo*.
10. Para una historiografía del cine argentino, ver Sorrentino (2011).
11. La creación en 2008 de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA) es un claro indicio de ese proceso de consolidación y crecimiento. La Asociación nace “con el propósito de nuclear a los profesionales vinculados a la investigación en el área de los estudios sobre cine y medios audiovisuales” (AsAECA, 2010).

REFERENCIAS

- Aguilar, G. (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* [Other worlds: New Argentine Film] (2ª ed.). Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Aguilar, G. (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine* [Beyond the people. Images, indexes and politics of film]. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Amado, A. (2002). Cine argentino: cuando todo es margen [Argentine Cinema: When everything is margin]. *Pensamiento de los confines*, 11, 87-94.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)* [The right image: political cinema of Argentina (1980–2007)]. Buenos Aires: Colihue.
- Amatriain, I. (Coord.). (2009). *Una década de nuevo cine argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas* [A decade of New Argentine Cinema (1995-2005). Industry, Critics, Formation, Aesthetics]. Buenos Aires: CICCUS.
- Andermann, J. (2015). *Nuevo cine argentino* [New Argentine Cinema]. Buenos Aires: Paidós.
- Andermann, J. & Fernández Bravo, A. (Comp.). (2013). *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real* [New Argentine and Brazilian Cinema: Reality Effects]. Buenos Aires: Colihue.
- Apra, G. (2008). *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia* [Film and politics in Argentina: continuities and discontinuities in 25 years of democracy]. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA) (2010). *Quiénes somos* [Who we are].
- Barsotti, M. (2005). Un espacio, un tiempo, una forma de narrar: aproximación al cine de Adrián Caetano [A space, a time, a form of narration: an approximation to Adrian Caetano's cinema]. In M. Paulinelli (Coord.), *Poéticas en el cine argentino. 1995-2005* [Poetics in the Argentine Cinema. 1995-2005] (pp. 39-65). Córdoba: Comunicarte.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* [What is Cinema?]. Madrid: Rialp.
- Beceyro, R., Filipelli, R., Oubiña, D., & Pauls, A. (2000). Estética del cine, nuevos realismos, representación [Film aesthetics, new realisms, representation]. *Punto de Vista*, 67, 1-9.
- Bernardes, H., Lerer, D., & Wolf, S. (Eds.). (2002). *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación* [New Argentine Cinema: themes, auteurs, and trends of innovation]. Buenos Aires: Tatanka.
- Bernini, E. (2003). Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino [An unfinished project. Aspects of contemporary Argentine cinema]. *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, (4), 87-106.
- Bernini, E., Choi, D., & Goggi, D. (2004). Los no realistas. Conversación con Ezequiel Acuña, Diego Lerman y Juan Villegas [The not-realists. Conversation with Ezequiel Acuña, Diego Lerman and Juan Villegas]. *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, (5), 153-169.
- Bettendorf, P. & Pérez Rial, A. (Eds.). (2014). *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine* [Itineraries of the gaze. Women that make films]. Buenos Aires: Librería.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción* [Narration in the Fiction Film]. Barcelona: Paidós.
- Campero, A. (2009). *Nuevo Cine Argentino. De Rapado a Historias extraordinarias* [New Argentine Cinema: from Rapado to Historias extraordinarias]. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Cartoccio, E. (2016). *Modos de salir del hogar paterno. Representaciones familiares y derivas juveniles en el Nuevo Cine Argentino 1996-2005* [Ways of leaving the parental home. Family representations and youthful drifts in New Argentine Cinema 1996-2005]. Buenos Aires: Librería.
- Chamorro, A. (2011). *Argentina, cine y ciudad* [Argentina, cinema and city]. Mar del Plata: Eudem.
- Chappuzeau, B. & von Tschilschke, C. (Eds.). (2016). *Cine argentino contemporáneo. Visiones y discursos* [Contemporary Argentine Cinema. Visions and Discourses]. Madrid: Iberoamericana.

- Ciancio, M. B. (2013). Estudios sobre Cine en Argentina. Consideraciones epistemológicas y metodológicas [Film Studies in Argentina. Epistemological and Methodological Considerations]. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [Online]. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.66138>
- Copertari, G. (2009). *Desintegración y justicia en el cine argentino contemporáneo* [Disintegration and justice in contemporary Argentine cinema]. Woodbridge: Tamesis.
- Daicich, O. (2015). *El Nuevo Cine Argentino, 1995-2010* [New Argentine Cinema, 1995-2010]. Caracas: Centro Nacional Autónomo de Cinematografía.
- Dillon, A. (2016). Representaciones de la otredad en el cine argentino contemporáneo [Representations of Otherness in Contemporary Argentine Cinema]. *Question*, 1(49), 49-64. Retrieved from <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/52392>
- Dipaola, E. (2010). Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino [Critique of Esthetic Representation: Realism and New Argentine Cinema]. *Imagofagia*, (1). Retrieved from <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/8>
- Dipaola, E. (2016). Poner en el ver: tramas de significados y lazo social en el Nuevo cine argentino [Put on Show: Weft of Meanings and Social Ties in the New Argentine Cinema]. *Palimpsesto. Revista Científica de Estudios Sociales Iberoamericanos*, 7(10), 23-40. Retrieved from <http://www.revistas.usach.cl/ojs/index.php/palimpsesto/article/view/2830>
- Dufays, S. (2013). El niño y lo melodramático. Tres hipótesis aplicadas al cine argentino de la postdictadura [The child and the melodramatic. Three hypotheses applied to the post-dictatorship Argentine cinema]. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, (100), 273-286. <https://doi.org/10.4000/caravelle.237>
- Dufays, S. (2014). *El niño en el cine argentino de la postdictadura (1983-2008): alegoría y nostalgia* [The child in Argentine cinema of the post-dictatorship (1983-2008). Allegory and Nostalgia]. Woodbridge: Tamesis.
- Dufays, S. (2016). *Infancia y melancolía en el cine argentino. De La ciénaga a La rabia* [Childhood and melancholy in Argentine cinema. From La ciénaga to La rabia]. Buenos Aires: Biblos.
- Eseverri, M. & Luka, E. (2003). Introducción [Introduction]. In F. M. Peña (Ed.), *Generación 90* [Generation 90] (pp. 11-27). Buenos Aires: Malba.
- Falicov, T. (2007). *The Cinematic Tango. Contemporary Argentine Film*. London: Wallflower Press.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo* [The return of the real: the avant-garde at the end of the century]. Madrid: Akal.
- Getino, O. (2016). *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable* [Argentine cinema. Between the possible and the ideal]. Buenos Aires: CICCUS.
- González, H. (2003). Sobre El bonaerense y el nuevo cine argentino [About El bonaerense and new Argentine cinema]. *El ojo mocho*, 17, 156-158.
- Jameson, F. (1986). Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. *Social Text*, (15), 65-88. Retrieved from www.jstor.org/stable/466493
- Kelly Hopfenblatt, A. (2017). Panorama sobre la situación de los estudios de cine en Argentina a partir del año 2000 [Panorama of Film Studies in Argentina after 2000]. *Miguel Hernández Communication Journal*, (8), 19-50. <https://doi.org/10.21134/mhcv0i8.174>
- Kratje, J. (2017). Voces y cuerpos del servicio doméstico en el cine latinoamericano contemporáneo [Voices and Bodies of Domestic Service in Contemporary Latin American Cinema]. *Imagofagia*, (15). Retrieved from <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1275>
- Maranghello, C. (2011). El nuevo cine argentino [New Argentine Cinema]. In J. C. Vargas (Coord.), *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio. Argentina, Brasil, España y México* [Trends of Ibero-American cinema in the new millennium. Argentina, Brazil, Spain and Mexico] (pp. 17-45). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

- Oubiña, D. (2013). Las huellas del pie: riesgos y desafíos del cine argentino contemporáneo [Footprints: Risks and Challenges of Contemporary Argentine Cinema]. In J. Andermann & A. Fernández Bravo (Comp.), *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real* [The scene and the screen. Contemporary cinema and the return of the real] (pp. 41-50). Buenos Aires: Colihue.
- Page, J. (2007). Espacio privado y significación política en el cine de Lucrecia Martel [Private space and political signification in Lucrecia Martel's films]. In V. Rangil (Ed.), *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política* [Argentine cinema today: between art and politics] (pp. 157-168). Buenos Aires: Biblos.
- Page, J. (2009). *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham: Duke University Press.
- Paulinelli, M. (Coord.). (2005). *Poéticas en el cine argentino. 1995-2005* [Poetics in Argentine cinema. 1995-2005]. Córdoba: Comunicarte.
- Peña, F. M. (Ed.). (2003). *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente* [Generations 60/90. Independent Argentine cinema]. Buenos Aires: Malba.
- Prividera, N. (2016). *El país del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino* [The country of film. Towards a political history of new Argentine cinema]. Córdoba: Los Ríos.
- Rangil, V. (2005). *Otro punto de vista. Mujer y cine en Argentina* [Another point of view. Women and filmmaking in Argentina]. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Rangil, V. (Ed.). (2007). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política* [Argentine Cinema Today: Between Art and Politics]. Buenos Aires: Biblos.
- Schwarzböck, S. (2001). Los no realistas [The not-realists]. *El Amante*, (115), 9.
- Sorrentino, P. (2011). *Historiografía del cine argentino 1955-2005* [Historiography of Argentine cinema 1955-2005]. Ferreyra: Córdoba.
- Veliz, M. (2017). Figuras de la otredad en el cine latinoamericano contemporáneo [Figures of Otherness in Contemporary Latin American Cinema]. *Imagofagia*, (15). Retrieved from <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1291>
- Verardi, M. (2009). El Nuevo Cine Argentino: claves de lectura de una época [New Argentine Cinema: keys for reading a time]. In I. Amatriain (Coord.), *Una década de nuevo cine argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas* [A decade of New Argentine Cinema (1995-2005). Industry, Critics, Formation, Aesthetics] (pp. 171-189). Buenos Aires: CICCUS.

SOBRE EL AUTOR

Alfredo Dillon, investigador del Instituto de Investigaciones de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Católica Argentina (UCA). Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA), su tesis doctoral se titula *Figuras de la crisis en el cine argentino de comienzos de siglo (2001-2010)*. Es licenciado y profesor en Letras (UBA) y enseña en las carreras de Comunicación de la UCA desde 2006. Ha publicado diversos artículos sobre cine argentino en revistas académicas.