

## **Cine, política, afectos: aportes para pensar una segunda generación dentro del Nuevo Cine Argentino (2007–2018).**

### **Cinema, politics, affects: contributions to thinking about a second generation within the New Argentine Cinema (2007-2018).**

María Florencia Fernández

Universidad Nacional de Entre Ríos

---

*Cita sugerida: Fernández, María Florencia (2025) Cine, política, afectos: aportes para pensar una segunda generación dentro del nuevo Cine Argentino (2007-2018); Hablemos de Historia, Año 3, N° 5, Universidad Autónoma de Entre Ríos: Paraná. 80-94.*

#### **Resumen**

Este artículo analiza el modo en que un conjunto de películas argentinas estrenadas entre 2007 y 2018 reconfigura las relaciones intrafamiliares y propone nuevas formas de sensibilidad política y afectiva. A partir de un enfoque que articula los estudios de cine con perspectivas feministas y de género, se plantea la hipótesis de que estas obras —dirigidas por jóvenes realizadores y realizadoras— configuran una segunda generación dentro del Nuevo Cine Argentino. El análisis del corpus permite rastrear un desplazamiento desde la centralidad de la familia nuclear hacia la experimentación de vínculos elegidos y modos de vida nómades. De este modo, nos proponemos leer estas producciones como laboratorios sensibles donde el cine interviene políticamente, no por representar la realidad, sino por hacer visibles otras formas posibles de existencia.

**Palabras clave:** cine argentino - género - afectos - política - familia.

#### **Abstract**

This article examines how a group of Argentine films released between 2007 and 2018 reconfigures intrafamilial relationships and proposes new forms of political and affective sensibility. Drawing on an approach that combines film studies with feminist and gender perspectives, it argues that these works —directed by young filmmakers— constitute a second generation within the New Argentine Cinema. The analysis traces a shift from the centrality of the nuclear family toward the experimentation with chosen bonds and nomadic ways of life. In this way, these films are read as sensitive laboratories in which cinema intervenes politically, not by representing reality, but by making visible other possible forms of existence.

**Keywords:** Argentine cinema - gender - affects - politics - family.

## Introducción

Este trabajo<sup>1</sup> surge de una serie de intereses personales y académicos que convergen en una mirada donde se intersectan política, arte y afectos, desde una perspectiva de género. Partimos de la idea de que la potencia del cine como modo de pensamiento no está en reflejar/representar la historia sino en conmover los sentidos sedimentados, el reparto de lo sensible (Rancière, 2014), las formas de entender el pasado, el presente y proyectar el futuro.

A partir de allí, buscamos analizar el tratamiento de las relaciones intrafamiliares en películas argentinas estrenadas entre los años 2007 y 2018. Nos proponemos rastrear los indicios para reconstruir una mirada particular (Pollock, 2013), vinculada a la puesta en juego de una sensibilidad política. Nuestra hipótesis central postula que en algunas películas recientes de jóvenes directoras y directores de cine de nuestro país pueden rastrearse características que nos permitan identificar una segunda generación dentro del Nuevo Cine Argentino (NCA). Una de esas características es una mirada y una escritura singular, que pone en juego una nueva sensibilidad. Un espacio privilegiado para volver visible esa mirada es el tratamiento de las relaciones intrafamiliares, donde existe una conmoción de los vínculos tradicionales de parentesco.

El análisis feminista del cine propuesto no se limita a la aplicación mecánica de un método. Interesa comprender cómo el cine interviene políticamente al tiempo que se constituye en producto de transformaciones en las relaciones políticas del período considerado. En este sentido, las películas no reproducen el mundo: lo producen, lo reformulan y lo discuten. De allí que puedan ser leídas como fuentes históricas, no por lo que “dicen” del pasado, sino por lo que hacen visible o posible en un momento determinado.

## Sobre el corpus: una hipótesis acerca de una segunda generación

La construcción del corpus de películas constituye una de las decisiones metodológicas centrales de este trabajo. No se trata simplemente de resolver cuáles analizar y cuáles no, sino que allí se juega una hipótesis acerca de lo que consideramos una generación. En otras palabras, al definir un corpus estamos arriesgando quiénes serán los realizadores y realizadoras que consideramos fundamentales dentro de la segunda generación del NCA.

En primer lugar, es necesario tener en cuenta que no buscamos una relación de

---

<sup>1</sup> Se trata de algunos resultados de mi tesis del Doctorado en Ciencias Sociales (UNER). Cada una de estas páginas está atravesada por el pensamiento junto a mi amiga y maestra Alicia Naput, con quien tuve la dicha de explorar, discutir y disfrutar el cine con curiosidad y pasión durante muchos años. Poder escribir sobre esas inquietudes es mi modo de honrar su memoria

representatividad del corpus respecto de la escena política en la que los elementos que lo componen participan. Tampoco pretendemos la generalización estadística de nuestros resultados. En nuestro caso, los films son seleccionados a partir de su significatividad. No están “en lugar de” la escena política para representarla, sino que son parte de ella.

Nuestro punto de partida será, entonces, la idea de “generación” que expone Peter Burke respecto del movimiento de *Annales* en la historiografía francesa. El historiador británico amplía la noción de una generación ligada exclusivamente a una franja etaria, y en su lugar toma en cuenta la existencia de características comunes entre los miembros, dejando lugar a las particularidades individuales. Además, para pensar en términos de “generación” resulta imprescindible el aporte de Gabriel Giorgi (2021) en torno a qué es lo que permite definir una época.<sup>2</sup> Para el autor no se trata ni de acontecimientos, ni de una serie de ideas o visiones de mundo compartidas. En cambio, “(...) lo que define una época son los ejercicios de libertad que es capaz de descubrir o de crear” (Giorgi, 2021: 229). En otras palabras, las formas de subjetividad que produce a los efectos de subvertir las sujeciones de un momento dado. Esas formas de subjetividad nunca están dadas de antemano, se reinventan cada vez en condiciones históricas y políticas específicas.

Justamente, como sostiene Reinhart Koselleck (2004), “cualquier división en épocas es una cuestión de perspectivas” (283). Por eso, la periodización que proponemos no pretende ser progresiva ni superadora respecto de la llamada “primera generación” del NCA, ya ampliamente estudiada. En cambio, reconstruir esos ejercicios de libertad implica entrar en un diálogo con la historia que es contrario a cualquier supuesto acumulativo o lineal. Esto implica no sólo atender a cómo una generación experimentó una época, sino ser capaz de rastrear las líneas que nos atraviesan en el presente. Pensar como las películas operan como laboratorio sensible para interpretar su tiempo.

De este modo, nuestro corpus de trabajo consta de ocho películas, dirigidas por realizadores y realizadoras jóvenes, atravesadas por una mirada singular en torno a las relaciones intrafamiliares. Nuestra intención es trazar un período que inicia en el año 2007 –una vez aprobada y promulgada la Ley de Educación Sexual Integral– y 2018 –el año en que la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo fue incluida por primera vez en la agenda parlamentaria y tratada en el Congreso de la Nación–. En este sentido, consideramos que durante ese período surgen películas que se encuentran fuera de la regla “Nuevo Cine Argentino”. Pensamos que entre ellas hay aspectos –el tratamiento de las relaciones intrafamiliares– que guardan cierta semejanza, y, por lo tanto, inferimos que también se asemejan en otros –una mirada singular

2 En el caso de Giorgi, su trabajo se centra en los años 80 en Argentina.

acerca de las relaciones sexo/genéricas—.

El corpus está conformado por los siguientes títulos: *XXY* (Lucía Puenzo, 2007), *Por tu culpa* (Anahí Berneri, 2010), *Abrir puertas y ventanas* (Milagros Mumenthaler, 2011), *Germania* (Maximiliano Schonfeld, 2012), *La mujer de los perros* (Laura Citarrella y Mariano Llinás, 2015), *Alanis* (Anahí Berneri, 2017), *El silencio es un cuerpo que cae* (Agustina Comedi, 2017) y *Vendrán lluvias suaves* (Iván Fund, 2018).

Para su análisis, dividimos el conjunto en dos períodos: 2007-2012 y 2015-2018. Esta división no busca fijar rupturas tajantes, sino observar un desplazamiento en la forma en que las películas abordan los vínculos familiares: del predominio de la familia nuclear como eje del relato hacia la exploración de otras formas de relación más allá del parentesco heterosexual.

### La familia entre ojos (2007-2012)

El primer período incluye el análisis de cuatro films: *XXY* (Puenzo, 2007), *Por tu culpa* (Berneri, 2010), *Abrir puertas y ventanas* (Mumenthaler, 2011) y *Germania* (Schonfeld, 2012). Se trata de obras en las que la familia nuclear tiene un papel fundamental para el desarrollo de la historia. Si bien todas intervienen políticamente en torno al reparto policial de lo sensible (Rancière, 2014) que la ubica a la familia como referencia vital, ésta no deja de ser un punto de anclaje de las historias. Por eso, siguiendo a Gonzalo Aguilar (2006) sostendremos que un hilo conductor entre ellas es el sedentarismo de sus protagonistas, que atraviesan una crisis y un proceso de transformación, pero siempre con las relaciones intrafamiliares tradicionales como telón de fondo.

El recorrido se abre con *XXY*, una película que, además de inaugurar este período, marca un punto de inflexión en la mirada del cine argentino. Es el primer film nacional que aborda la intersexualidad desde una perspectiva de género, crítica de los estereotipos y alejada de toda ridiculización del cuerpo disidente. Su relevancia no reside solo en el tema tratado, sino en la manera en que instala una interrogación sobre la familia como institución que organiza los vínculos y los cuerpos.

*XXY* explora las relaciones intrafamiliares a través del extrañamiento: no ofrece una mirada descriptiva ni abiertamente crítica, sino que construye su potencia política en el registro de lo incierto. Ese extrañamiento se articula, en primer lugar, en torno a la figura de lo monstruoso. Pero ¿quién es el monstruo en *XXY*? ¿Es Alex, que nació con los genitales masculinos y femeninos? ¿Es el padre, que se niega a someter a Alex a tratamientos médicos, pero al mismo tiempo se exilia con su familia? ¿Es la madre, que le busca un especialista? ¿Es Ramiro, el cirujano, que la ve como una especie rara a ser estudiada? ¿O son, acaso, los varones del pueblo, que hostigan y

humillan a Alex hasta abusar de ella con el objetivo de poder ver lo que oculta?

La alusión a lo monstruoso desafía el reparto de lo sensible en el que los cuerpos incorrectos son expulsados y marcados. Como advierte Moraña (2018), la sociedad heteronormativa no solo patologiza los cuerpos disidentes, sino que procura evitar que ofendan la mirada o activen “el deseo errado”. *XXY* recurre al monstruo como una provocación que desafía el reparto que separa a la naturaleza de la cultura, y desde aquí se propone un movimiento que vuelve porosa la frontera entre lo humano y lo animal situando el horizonte biopolítico de una mirada en torno a la intersexualidad.

La puesta en litigio que propone Puenzo tiene que ver con evidenciar una extrañeza respecto de los lugares que cada uno y cada una ocupa en las relaciones intrafamiliares a partir de una interrogación hacia lo que damos por sentado, por natural. Este movimiento tiene lugar en las preguntas con las que Alex –la protagonista– interpela al resto de los personajes: “Te caen bien tus papás?”, “Si soy tan especial, ¿por qué no puedo hablar con nadie?”. Alex es un problema en torno a la sexualidad que pone en jaque a la familia y en peligro a la comunidad. Si bien la película sostiene un tono realista, no es un diagnóstico, y ahí reside su politicidad. No busca ser fiel al síndrome que le da título. Ofrece una mirada singular y algunos indicios para seguir explorando acerca de un modelo de familia que –tal como la película– ya no puede ofrecer todas las respuestas.

Esa incomodidad continúa en *Por tu culpa*, de Anahí Berneri, donde la maternidad aparece como otro eje de interrogación sobre el sistema de parentesco. Entre ambos films el diálogo es a través de sus protagonistas mujeres, que se enfrentan al juicio externo a partir de una serie de roles y funciones en las que cada una debería encajar. Así como Alex no encaja en el estereotipo de mujer –pero tampoco en el de varón– ni en el de la hija mujer que esperaba su madre, Julieta tampoco encaja en lo que se espera de ella. No es la madre abnegada que deja todo por sus hijos; sin embargo, los ama y los cuida. El problema, entonces, es desentramar qué sucede cuando las mujeres reclamamos ciertos espacios de autonomía y cómo esa demanda repercute en el orden cotidiano de la familia. No es una discusión que nos resulte extraña: en la división hogareña del trabajo las tareas de cuidado recaen sobre las mujeres. Tal como argumenta Gayle Rubin (1986) a partir de su lectura de Marx, para reproducir la fuerza de trabajo es necesario un elemento clave: el trabajo doméstico. Ese trabajo adicional sobre las cosas antes de que puedan convertirse en personas que van a reproducir el sistema, es realizado por las mujeres a través de tareas no remuneradas. Ahora bien, Rubin insiste que esto no explica ni el origen de la opresión ni por qué son las mujeres quienes realizan ese trabajo. De hecho, tampoco explica la opresión en sociedades no capitalistas. Por eso vuelve sobre el modo en que Marx explica la

reproducción de la fuerza de trabajo: “Lo que hace falta para reproducir al trabajador es determinado en parte por las necesidades biológicas del organismo humano, en parte por las condiciones físicas del lugar en que vive y en parte por la tradición cultural” (Rubin, 1986: 101). En esas necesidades y el modo de satisfacerlas hay un importante componente histórico y cultural. Es, justamente, ese componente el que determina que una esposa es una de las necesidades de un trabajador y que son ellas las encargadas del trabajo doméstico. De este modo, el capitalismo construye su herencia de formas de masculinidad y femineidad. En la película, Guillermo —el marido de la protagonista— puede viajar a cumplir con su trabajo, puede perder un vuelo y puede elegir volver a casa más tarde, porque Julieta está ocupándose de los hijos, pese a sus propias obligaciones.

La película nos ofrece una serie de indicios para rastrear de qué modo las relaciones familiares son el terreno fecundo para pensar la opresión sexual. En palabras de Rubin (1986), diríamos que las relaciones de parentesco no solo imponen el matrimonio heterosexual, sino que moldean la sexualidad: “Desde el punto de vista del sistema, la sexualidad femenina preferible sería una que responde al deseo de otros, antes que una que desea activamente y busca una respuesta” (Rubin, 1986: 135). La mujer no puede disponer de sí misma. Por eso Julieta no cuestiona, sino que se debate en una lucha entre ella misma y las expectativas de quienes juzgan su maternidad.

El final del film rehúye el consuelo del “final feliz”, sabemos que sería absolutamente inverosímil. A partir de Rancière (2012), podríamos decir que allí se juega una escena política en sentido estricto: cuando los que ocupan el lugar de la nada —las madres trabajadoras, las que cargan con la doble jornada— reclaman ser parte del todo, del “nosotros” del pueblo. El cuerpo de Julieta, en su agotamiento y su deseo, condensa esa experiencia colectiva.

*Abrir puertas y ventanas*, de Milagros Mumenthaler, desplaza la atención hacia el interior doméstico. Las relaciones entre tres hermanas en duelo por la muerte de su abuela permiten explorar la intimidad y los afectos cotidianos, a través de preguntas: ¿qué pasa cuando nos quedamos sin hogar? ¿Qué pasa cuando el espacio y el tiempo de la cotidianidad del hogar ya no son suficientes? La película arroja luces acerca de la búsqueda de un tiempo propio, en la cada hermana intentará reconstruirse con los restos de lo que queda: los recuerdos de la abuela, las cosas de los padres en el garage, la televisión de la casa, la música.

Tanto en *XXY* como en *Por tu culpa* hay movimientos entre locaciones, que son también movimientos de los personajes respecto del conflicto. Hay también discusiones donde participan personas externas a la familia. Hasta podríamos arriesgar —quizás corriendo el peligro de forzar un poco las historias para hacerlas hablar— que

en ambos casos hay un hogar que no es refugio para los personajes, que les presenta cierta hostilidad respecto de la situación que cada una de las protagonistas atraviesa. Pero en *Abrir puertas y ventanas* aparece un giro hacia la interioridad (Karrer, 2021), una forma de poner en escena la consigna de “lo personal es político”, un modo de “Adentrarse en la compleja esfera del trabajo de cuidados (care work), es decir, de la reproducción, la casa, lo doméstico, la maternidad, la vida familiar y la sexualidad como temas públicos (...)” (Karrer, 2021: 13) y, de este modo, inscribirse en una perspectiva feminista. La película de Mumenthaler trabaja sobre la intimidad para exponer esa esfera de la reproducción, de lo doméstico, donde históricamente hemos sido confinadas las mujeres y, a partir de esa exposición, volverlo reflexivo.

Justamente, insistiendo en el problema del hogar, nuestro cuarto film es *Germania*, una película donde la familia tiene que abandonar el hogar y no existe manera de evitarlo. No elegimos *Germania* porque pensemos que marca el fin de una época, sino porque consideramos –a partir de Didi-Huberman (2013)– que centellean allí las cenizas de una forma de entender la familia, arraigada al hogar y a la tierra. Según el autor francés, el trabajo de mirar una imagen implica aventurarse a poner juntos los trozos supervivientes de su diálogo con el mundo, que tiene la forma de un incendio. Saber mirar una imagen sería, en cierto modo, volverse capaz de discernir el lugar donde arde.

El film de Schonfeld ofrece una mirada sensible centrada en la experiencia de la inmigración y las relaciones intrafamiliares. Si bien Brenda, Lucas y Margarita son los protagonistas, queremos proponer que es a través del cuerpo de la madre y la hija por donde se cuele la historia, es decir, pensar al cuerpo más allá de su estricta biología y en relación con otros cuerpos con los que conecta o a los que rechaza. Margarita y su afán por sostener la tradición, llevando a sus hijos a una comunidad muy similar a la que habitan; y Brenda, que deambula entre el hastío de la vida actual y el anhelo de una mejor, propia y libre de los rituales repetidos por obligación.

De este modo sostenemos que durante nuestro primer período de análisis las películas ponen en visibilidad la conmoción de las relaciones intrafamiliares a través de una interrogación acerca de la familia nuclear heterosexual. Tal como expusimos, cada una focaliza en un aspecto particular de los vínculos que nos interesan. El hilo conductor entre todas es el esfuerzo por sostener las tradiciones, los rituales y la cotidianidad, aun cuando los cambios son inminentes y los vínculos tradicionales muestren su agotamiento. En este sentido, hay una continuidad con las formas narrativas del sedentarismo propuestas por Gonzalo Aguilar (2006) pero con una mirada sensible que recurre a esas formas del relato para incomodar y subvertir el reparto policial de lo sensible.

## Rastros de una fuga (2015-2018)

El segundo grupo de películas está integrado por *La mujer de los perros* (Laura Citarella y Mariano Llinás, 2015), *Alanis* (Anahí Berneri, 2017), *El silencio es un cuerpo que cae* (Agustina Comedi, 2017) y *Vendrán lluvias suaves* (Iván Fund, 2018). Consideramos que, una vez explicitados algunos puntos de inflexión en torno a la conmoción de las relaciones intrafamiliares en las películas, es momento de avanzar sobre las que exploran otros vínculos. Esto no quiere decir que la familia deje de ser una referencia, pero sí que se plantea la posibilidad de pensar relaciones que excedan el parentesco, a partir de lazos como la amistad o, incluso, con otros animales no humanos.

Los personajes de los films que proponemos se encuentran en tránsito, encarnando una búsqueda por diferentes motivos. Ese movimiento es el que da lugar a relatos nómades (Aguilar, 2006), de itinerarios erráticos o de transformaciones constantes. Ahora bien, si el nomadismo supone la ausencia de un hogar al que volver después del viaje, consideramos que los realizadores y realizadoras que nos interesan han propuesto una mirada diferente. El hogar no es ya un punto de referencia y una respuesta, sino una pregunta. Esa interrogación guía el movimiento de los personajes, que no necesitan ya retornar al mismo lugar, sino construir uno diferente, a partir de nuevos lazos donde la filiación no es un dato evidente que se da por sentado.

En *La mujer de los perros*, una mujer vive sola con sus animales en una casa precaria en las afueras de la ciudad. No conocemos su nombre ni su historia. Tampoco el lugar preciso donde transcurre su vida. La película evita ofrecer explicaciones y se concentra en la cotidianidad mínima de quien ha elegido —o aprendido— a habitar los márgenes.

La protagonista no es una heroína ni una figura de redención; su deambular es un modo de estar en el mundo. Allí se cifra la pregunta central del film: ¿es posible una vida fuera de la familia, fuera del orden doméstico y sus jerarquías?

La película no presenta la precariedad como signo de degradación, sino como un procedimiento estético y político. Siguiendo a Giorgi (2016), sostenemos que la precariedad no es solo un dato social, sino una forma que reorganiza los cuerpos y las materias, una gramática de existencia. En ese sentido, la relación entre la protagonista y los perros no remite a un ideal romántico de comunión con la naturaleza, sino a la afirmación de una vida vivible en comunidad con otros —humanos o no humanos— sin mediación de subordinación o tutela.

La película tensiona así los límites entre lo humano y lo animal, entre lo aceptable y lo abyecto. Lo que está en juego no es la marginalidad como exclusión, sino como po-

tencia de relación. Frente a la tradición del NCA que representaba la pobreza como paisaje o problema social, Citarella y Llinás proponen una ética de la mirada: la precariedad como lugar de enunciación y no como objeto de compasión.

Si tiramos un poco más del hilo de la ausencia de hogar como punto de referencia, podemos avanzar en el análisis de *Alanis*. Allí la maternidad y el trabajo sexual se entrelazan para interrogar el vínculo entre cuerpo, deseo y supervivencia. La protagonista —una joven trabajadora sexual— vive junto a su hijo y su amiga Gisela, hasta que un allanamiento policial desmantela ese pequeño universo doméstico. Desde ese momento, el film la acompaña en un recorrido que es también un desplazamiento de las categorías sociales que intentan definirla: madre, trabajadora, mujer.

La apuesta política de la película apunta a conmover los sentidos en torno a la prostitución, el trabajo, la maternidad. La película rehúye tanto la victimización como la romantización, para plantear preguntas incómodas: ¿qué margen de libertad existe en un contexto de necesidad económica?, ¿qué posibilidades se abren cuando la maternidad se comparte?, ¿qué formas de comunidad se tejen en los bordes del mercado y del Estado?

*Alanis* es una película nómada. Su protagonista no tiene una familia de la cual heredar tradiciones y tampoco tiene un hogar al que retornar luego del conflicto que motoriza el relato. Ahora bien, coincidimos con Marcela Visconti (2021) en que ni la intemperie ni la falta de cobijo que se vinculan con el nomadismo logran desvincular a la protagonista de la experiencia de su maternidad. A diferencia de Julieta —*Por tu culpa*— *Alanis* no está sola, sino que cuenta con una red de afectos —su tía, su amiga Gisela y luego sus nuevas compañeras de trabajo— con quienes comparte los cuidados y las formas de maternar. Tanto *Alanis* como *La mujer de los perros*, invitan a pensar formas de vida alternativas a la luz de la voluntad y la libre elección. En ambas se presenta la experiencia de una mujer que, en movimiento, no busca huir, pero tampoco llegar a ningún lugar. Allí se traza la cartografía de un tránsito, que no es una muestra de la verdad sobre un modo de vida, sino un contacto afectivo a partir de los cuerpos de sus protagonistas.

*El silencio es un cuerpo que cae*, de Agustina Comedi, ocupa un lugar singular dentro del corpus. A partir del archivo audiovisual de su padre, la directora reconstruye una historia de amor, deseo y militancia en los años ochenta. Pero el film no busca restituir una biografía, sino activar un archivo afectivo: un conjunto de imágenes domésticas, voces y gestos que interpelan la memoria desde un lugar político. Siguiendo a Cvetkovich (2018), puede entenderse como un “archivo de sentimientos” que convierte la experiencia íntima en campo de lectura histórica.

Coincidimos con Roger Koza en que “La memoria es una operación de montaje”

(Koza, 2018: parr. 5), una operación política que –en litigio con las historias oficiales– propone un diálogo posible entre fotografías, videos, recuerdos, narraciones, objetos efímeros y rituales que se convierten en testigos de un momento significativo. El montaje como construcción intencional, como indagación personal en la memoria, habilita una serie de imágenes emotivas que se enlazan como un collage. Es así como la historia de Comedi hace mucho más que darle voz a quienes fueron silenciadas y silenciados. Es una puesta en litigio de la heterosexualidad obligatoria como régimen. En otras palabras, la búsqueda que emprende la realizadora no tiene que ver con darle sonoridad a un silencio consensuado –el familiar– ni uno obligado –los amigos y amigas de Jaime–. Es, en primer lugar, una habilitación política de la palabra, de los recuerdos queer como relatos válidos de la historia. Es así como el film nos traslada desde las filmaciones del padre a las preguntas acerca de su pasado, y desde allí a los recuerdos sobre una época donde el deseo público chocaba con la persecución, donde el miedo al HIV se rozaba con el dolor de la muerte y la vergüenza. A partir de esta operación, podríamos decir –siguiendo a Cvetkovich (2018)– se crea una audiencia colectiva para las experiencias traumáticas, en lugar de aislarlas en contextos terapéuticos individuales. Pero también, agregamos, para las experiencias amorosas de un tiempo de efervescencia.

Es por todo lo mencionado en el apartado anterior que sostendremos la idea de que *El silencio es un cuerpo que cae* no ofrece un archivo de imágenes en el sentido acumulativo, sino como una zona de contacto que permite una cartografía del movimiento de los cuerpos y los sentimientos gay durante una época de persecución signada por el miedo y la vergüenza. De esta forma, la película piensa un momento de la historia e interviene en el presente a través de la reconfiguración de ese espacio sensible en el que los acontecimientos tuvieron lugar.

El film abraza la incomodidad como afecto político. Para Sara Ahmed (2015), una política *queer* debe sostener la incomodidad como forma de resistencia, porque permite no encajar en la norma y afirmar esa diferencia como posibilidad ética. En *El silencio es un cuerpo que cae*, la incomodidad no proviene solo del pasado silenciado, sino de su potencia para transformar el presente: los recuerdos queer se vuelven memoria colectiva y forma de futuro.

Finalmente, *Vendrán lluvias suaves* es un film que explora el género fantástico a través de la aventura de un grupo de niños. La última película objeto de nuestro análisis no es de ningún modo el final de un período, pero –de alguna manera– consideramos que permite trazar un mapa y dejarlo abierto con puntos suspensivos. Nuevamente, quienes protagonizan la historia deben emprender un viaje. En este caso, el objetivo es claro: un viaje para reunirse, para estar juntos. En ese recorrido, se abre la posibilidad de construir lazos más allá de las relaciones intrafamiliares, donde la amis-

tad y el cuidado mutuo despliegan toda su vitalidad. La relación entre humanos y animales también vuelve a cobrar importancia, en este caso –con un tono afectuoso muy similar al que advertimos en *La mujer de los perros*– las mascotas como parte de la familia elegida para sobrevivir a lo desconocido.

Los adultos duermen mientras las niñas y los niños que protagonizan el film se las ingenian para atravesar la ciudad. Lo que en un comienzo podría parecer una exposición a la vulnerabilidad, se transforma inmediatamente en una invitación a la aventura. No hay duelo por la ausencia de los padres. Los protagonistas del film pueden prescindir de los adultos a partir de la puesta en juego de una comunidad. En esa comunidad infantil, la niñez no es sinónimo de fragilidad, sino que, tal como sostiene Alicia Naput: “Hay en *Vendrán lluvias suaves* la invitación, la puesta en escena de una comunidad, el tejido, la hechura de una empresa común” (Naput, 2019: 98). Se trata de una apuesta a descolonizar la imaginación de los afectos para tejer una experiencia colectiva donde sostener la vida sea algo más que sobrevivir. La vulnerabilidad de la infancia irrumpe en el terreno de lo dado para transformar esa realidad, para encarnar una subjetividad política: “Se revela ahí, en la contingencia de las situaciones compartidas, entre el riesgo y la posibilidad, la potencia de la imaginación como artesana colectiva de otros mundos” (Naput, 2019: 99). Porque, tal como afirma Rancière: “La política no está hecha de relaciones de poder, sino de relaciones de mundos” (Rancière, 2012: 60).

Es así como cuando hablamos del modo en que la película hace política no nos referimos al relato que transcurre al interior del film. Se trata, más bien, del modo en que éste dialoga con su tiempo y propone –tal como sugiere Naput– que existen otras formas de relación más allá del parentesco, otras formas de existir más allá de la tutela paternal patriarcal, otras formas de vivir más allá de las propuestas por los adultos, las del reparto policial de lo sensible. La preocupación por las infancias comienza a ser tema en la opinión pública en nuestro país no solo por el entramado legal que se ocupó del tema, sino también por las intervenciones artísticas que les ofrecieron una mirada sensible.

Estas películas, vistas en conjunto, desplazan el eje del análisis desde la descomposición de la familia nuclear hacia la invención de nuevas formas de convivencia. Frente al sedentarismo de las historias anteriores, aquí prevalece el movimiento, la intemperie y la apertura. La pregunta ya no es cómo sostener la familia, sino cómo habitar la precariedad y hacer de ella una forma de vida compartida.

## Hacia una nueva generación

El recorrido realizado permite afirmar, en primer lugar, que existe una continuidad

formal y estética entre las películas de la primera y la segunda generación del Nuevo Cine Argentino. Las figuras del sedentarismo y el nomadismo propuestas por Gonzalo Aguilar (2006) resultaron claves para rastrear esas persistencias, pero también para advertir los desplazamientos que introducen las obras más recientes.

En el primer grupo de películas observamos cómo las relaciones intrafamiliares se abordan a partir de un gesto de extrañamiento: una mirada que vuelve visibles los mecanismos de naturalización de la familia nuclear y los binarismos que la sostienen —mujer/varón, naturaleza/cultura, heterosexual/homosexual—. Cada film ensaya su modo particular de producir ese extrañamiento, ya sea desde la imagen, el sonido o la disposición de los espacios. Esa incomodidad empuja a pensar la contingencia del orden familiar y la posibilidad de imaginar otras formas de vida.

En el segundo período, el movimiento se amplía. Si el nomadismo implica la ausencia de un hogar al que retornar, las películas analizadas muestran que el hogar mismo se ha transformado en una pregunta. Nada se da por sentado: ni el trabajo, ni la filiación, ni el amor. En estos relatos, el hogar deja de ser un punto de llegada para convertirse en una zona de búsqueda donde se ensayan vínculos elegidos, provisionales, afectivos.

Respecto de la intervención política de los films en los debates de su época y el diálogo que entablan con su tiempo, sostuvimos que la politicidad del cine tiene que ver también con su participación en la construcción de una sensibilidad. Tal como argumenta Rancière (2014), el cine no es político porque se refiera a temas “políticos” ni nos mueve a la indignación por mostrarnos cosas indignantes. Ese sería un pensamiento mimético que, en verdad, confunde lo que es la política y lo que hace el arte. La potencia del cine va mucho más allá de su evidencia, y tampoco tiene que ver con la capacidad de “dejar un mensaje”. Participar de la construcción de una sensibilidad es poder poner en entredicho ese sistema de evidencias sensibles e imaginar otros modos de vivir juntas y juntos.

En este sentido, quizás uno de los elementos más significativos en esta segunda generación de directoras y directoras es la puesta en imagen de los afectos. Tal como propone Ahmed (2015) los afectos no son una característica de los cuerpos, sino que circulan y se pegan entre los cuerpos y los objetos. La exploración de los lazos afectivos que encarnan estos films es un modo sensible y comprometido de pensar los vínculos familiares más allá del parentesco.

Está claro que la propia idea del NCA tiene algunas contradicciones, pero sostenemos que continúa siendo una categoría útil, aun cuando sus limitaciones sean evidentes. Pensar en términos de generaciones nos permite habilitar la potencia conceptual de esta propuesta, sin pensar que se trata de un cajón donde clasificar

directoras y directores. Es así como es posible rastrear el modo en que este cine teje una época. Otra época. Entendemos que los films no son totalidades homogéneas, que están atravesados de contradicciones, de búsquedas y de extravíos. Por eso quedan preguntas, debates sin resolver y sospechas para continuar indagando.

## Bibliografía

- Bava, V., Epiney, D., Martínez Rivero, R. y Mumenthaler, E. (Productores) y Mumenthaler, M. (Directora). (2011). *Abrir puertas y ventanas* [Película]. Argentina: Ruda Cine, Alina Film y Waterland Film.
- Brom, F. y Francisco, B. (Productores) y Schonfeld, M. (Director). (2012). *Germania* [Película]. Argentina: Pasto Productora.
- Dubcovsky, D. y Burman, D. (Productores) y Berneri, A. (Directora). (2010). *Por tu culpa* [Película]. Argentina: BD Cine, Tu Vas Voir Productions.
- Dubcovsky, D. y Huberman, L. (Productores) y Berneri, A. (Directora). (2017). *Alanis* [Película]. Argentina: Varsovia Films.
- Llinás, M. y Llinás, V. (Productores) y Citarella, L. y Llinás, V. (Directoras). (2015). *La mujer de los perros* [Película]. Argentina: El Pampero Cine.
- Maristany, J. C. (Productor) y Comedi, A. (Directora) (2017). *El silencio es un cuerpo que cae*. [Película]. Argentina: El Calefón.
- Puenzo, L. y Morales, J. M. (Productores) y Puenzo, L. (Directora). (2007). *XXY* [Película]. Argentina: Historias Cinematográficas Cinemania, Wanda Visión S.A., Pyramide Films.
- Tablón, L. (Productora) y Fund, I. (Director). (2018). *Vendrán lluvias suaves*. [Película]. Argentina: Rita Cine, Insomnia Films.

## Bibliografía secundaria

- Aguilar, G. (2006) *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. México D.F.: UNAM.
- Burke, P. (2009). *La revolución historiográfica francesa*. La Escuela de los Annales: 1929-1989. Barcelona: Gedisa.
- Cartoccio, E. (2016). *Modos de salir del hogar paterno. Representaciones familiares y derivas juveniles en el Nuevo Cine Argentino, 1996-2005*. Buenos Aires: Librería.
- Cvetkovich, A. (2018). *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. España: Editorial Círculo de Bellas Artes. Recuperado de: [http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges\\_Didi\\_Huberman\\_Cuando\\_las\\_imagenes\\_tocan\\_lo\\_real.pdf](http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf)
- Giorgi, G. (2016), "Precariedad animal", en *Boca de sapo*, 21, 50-55.
- Giorgi, G. (2021). Laboratorios sensibles. En Garbatzky, I. y Gasparri, J. *Nuestros años ochenta*

- ta. Rosario: Humanidades y Artes Ediciones - H. y A. Ediciones; Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria-CETyCLI.
- Karrer, M. (2021), "Género y temporalidades cotidianas en el cine argentino contemporáneo", en *Imagofagia*, (16), 9-28.
- Koselleck, R. (2004). Ascenso y estructuras del mundo burgués. En Bergeron, L., Furet, F. y Koselleck, R. *La época de las revoluciones europeas 1780-1848*. Buenos Aires: Siglo XXI. 283-307.
- Koza, R. (2023, 1 mayo). *El montaje de la memoria. Con los Ojos Abiertos*. <https://www.conlosojosabiertos.com/el-montaje-de-la-memoria/>
- Moraña, A. (2018), "Cuerpos que hablan: identidad de género e impacto social en la película XXY de Lucía Puenzo", en *Middle Atlantic Review of Latin American Studies*, 2(1), 31-50.
- Naput, A. (2019), "Derechos, ciudadanías sexuales y vulnerabilidades desobedientes. Aprender de las infancias, conmover la filiación", en *Educación y Vínculos* (4), 95-103.
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- Rancière, J. (2012). *El desacuerdo. Política y Filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- Rubin, G. (1986), "El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo", en *Nueva Antropología*, Vol. VIII, N° 30, 95-145.
- Rubin, G. (2018). Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad. En Rubin, G. *En el crepúsculo del brillo. La teoría como justicia erótica*. Córdoba: Bocavulvaria ediciones. 69-146.
- Visconti, M. (2021), "De niñas, monjas y "malas". Figuras de la maternidad en el cine argentino del siglo XXI", en *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño y Comunicación*, 138, 163-181.