



# CINE /

Nuevas aproximaciones  
a viejas polémicas

# II

## Capítulo 11



# LE RA TU RA

Giovanna Pollarolo, editora



BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ  
Centro Bibliográfico Nacional

791.436 N Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura / Giovanna Pollarolo, editora.-- 1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019 (Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa).  
408 p.; 24 cm.

Incluye bibliografías.

Contenido: Aproximaciones teóricas -- Cine y vanguardias literarias históricas -- Cine/literatura: estudio de casos.

D.L. 2019-09454

ISBN 978-612-317-503-0

1. Cine y literatura - Ensayos, conferencias, etc. 2. Adaptaciones cinematográficas  
I. Pollarolo Giglio, Giovanna, 1952-, editora II. Pontificia Universidad Católica del Perú.

**BNP: 2019-106**

*Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura*

Giovanna Pollarolo, editora

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe

www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo  
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: julio de 2019

Tiraje: 700 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,  
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2019-09454

ISBN: 978-612-317-503-0

Registro del Proyecto Editorial: 31501361900745

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa  
Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

## TRANSMEDIALIDAD Y ALTERNATIVAS REPRESENTACIONALES EN LA OBRA DE MARTÍN REJTMAN

Mariela Herrero

Universidad Nacional de Rosario-FONCyT

**Resumen:** parto de la premisa —vastamente revisada— de que las formas de representar, o más específicamente, los mecanismos de representación literaria, son «historizables»; esto es, que no pueden entenderse como estructuras rígidas e incuestionables, sino que más bien responden a las variaciones y cambios de la realidad social de la que se pretenden expresión. Siguiendo esta línea y tomando como eje el impacto de la tecnología, puntualmente del nuevo cine argentino, propongo analizar en la obra de Martín Rejtman de qué manera incide la representación cinematográfica en la literatura, es decir, en qué medida el cruce y la contaminación de estos lenguajes y medios puede leerse como una alteración de los paradigmas tradicionales de representación. Se trata no solo de analizar qué intercambios se producen entre un lenguaje y otro, sino sobre todo de revisar los procedimientos que en continuidad y reciprocidad permiten explorar, en su obra, una vía para el realismo que, lejos de agotarse en la mera transposición o reescritura, posibilita pensar en una reformulación del sistema narrativo, tanto literario como cinematográfico.

Partiendo de su última película coescrita y dirigida con Federico León, *Entrenamiento elemental para actores*, y haciendo una lectura en paralelo con su versión «novelada», busco revisar su obra conjunta para ampliar los análisis que dan cuenta de la imbricación o determinación del lenguaje literario y cinematográfico como variante o alternativa a las formas tradicionales de representación.

**Palabras clave:** cine, literatura, transmedialidad, Martín Rejtman

## INTRODUCCIÓN

Dos de los ejes que estructuran este trabajo han sido vastamente discutidos y revisados durante los últimos años. Me refiero a los debates en torno a la problemática de la representación realista que ha suscitado la emergencia del nuevo cine argentino en la década de 1990, en relación con los mecanismos empleados por la generación anterior, ligada más a un realismo costumbrista de tendencia moralista<sup>1</sup>. Sin embargo, y a la luz de su última obra *Entrenamiento elemental para actores*<sup>2</sup>, considero que el trabajo de Martín Rejtman es uno de los más apropiados<sup>3</sup> para volver sobre estas cuestiones puesto que, al leer en conjunto su obra literaria y su obra cinematográfica, es posible encontrar una obstinada reflexión que vuelve una y otra vez alrededor de la pregunta ¿qué significa representar?

Cine y literatura funcionan en su trabajo por ósmosis. Una suerte de contagio, pero asimismo de contaminación —lo que permite hablar, además, de una suerte de sedimentación o supervivencia de elementos y mecanismos que operan en continuidad y de manera recíproca—, nos habilita a pensar que varios de ellos persisten, intercambiándose, de uno a otro lenguaje. No obstante, y aunque la incidencia de lo propiamente cinematográfico sea evidente en lo literario y viceversa<sup>4</sup>, no debería interpretarse como un gesto inocente; sobre todo teniendo en cuenta que la adaptación y transposición de los cuentos es llevada a cabo por el mismo Rejtman, lo cual hace —a mi entender— que el proceso de reinterpretación que experimenta el texto cuando es pensado visualmente, o el guion cuando es reorganizado para transformarse en una narración escrita, sea un proceso que permite dar cuenta de una poética situada en el borde entre lo visual y lo literario. Esto es, una poética «transmedial» que, si bien resiste la cristalización formal, propone permanentemente

---

<sup>1</sup> Según Gonzalo Aguilar, una de las ventajas de los directores jóvenes reside en que «se rehúsan a reproducir los procedimientos y esquemas del cine argentino que les precedió [...] dos grandes rechazos se encuentran, dibujados con tinta invisible, en los guiones y las historias de las nuevas películas: la demanda política y la identitaria. Al negarse a estas demandas, guionistas y realizadores construyen sus narraciones sin la necesidad de desarrollar los argumentos paralelos de lo político o de lo identitario como lo habían hecho, de diferentes formas, los directores más representativos de la generación anterior: Alejandro Doria, Eliseo Subiela, Fernando Solanas, María Luisa Bemberg, Luis Puenzo» (2006, p. 23).

<sup>2</sup> *Entrenamiento elemental para actores*. Guion de Martín Rejtman y Federico León. Dir. Martín Rejtman y Federico León. Act. Fabián Arenillas, Carlos Portaluppi, Ulises Bercovich, 2009. Película.

<sup>3</sup> Considero que es uno de los más apropiados en relación con otros trabajos cinematográficos, que también pertenecen a esta nueva generación de realizadores y que, de manera similar, operan y dialogan con coordenadas y códigos realistas. Me refiero, por ejemplo, a los *films* de Pablo Trapero, Ezequiel Acuña, Lucrecia Martel, Lisandro Alonso, por citar solo algunos.

<sup>4</sup> Me refiero, por ejemplo, al evidente desprendimiento de la técnica de escritura de guion en la estructura de sus cuentos.

límites y concepciones específicas para seguir pensando las formas que adopta lo real en los soportes concretos del cine y de la literatura.

El concepto de arte transmedial interesa a este trabajo en varios aspectos. En primer lugar, el término debe entenderse como una compleja forma de intercambio en la que se produce un atravesamiento continuo, fluido y recíproco entre lenguajes y medios cuyo resultado es dar lugar a nuevos conocimientos, sensibilidades y afectaciones también transformadoras. La transmedialidad implica la pertenencia a varios medios y soportes, con lo cual se hace necesario, para interpretar completo el tejido argumental de la obra, tener acceso a todas las plataformas que intervienen en su construcción. Pero, asimismo, supone pensar este proceso en términos de síntesis más que de meros intercambios o préstamos:

La noción de transmedialidad no significa el intercambio de dos formas mediales distintas, sino de una multiplicidad de posibilidades mediales. Además, este concepto incluye diversas formas de expresión y representaciones híbridas como el diálogo entre distintos medios —en un sentido reducido del término «medios» (videos, películas, televisión)—, como así también el diálogo entre medios textuales-lingüísticos, teatrales, musicales y de danza, es decir, entre medios electrónicos, fílmicos y textuales, pero también entre no-textuales y no-lingüísticos como los gestuales, pictóricos, etc. Asimismo el prefijo «trans» expresa clara y formalmente el carácter nómada del proceso de intercambio medial (De Toro, 2007, p. 26).

La categoría de transmedialidad vendría a complementar y enriquecer a la de intermedialidad en tanto el prefijo «trans» remite a la interacción, la colaboración y la mezcla de medios, elementos y recursos diversos, llegando al borrado de la pertenencia; lo que, sin embargo, no implica la mera superposición de formas de representación medial ni un acto puramente sincrético. Se trata de una estrategia que no induce a una síntesis de elementos mediales sino a un proceso disonante y con una alta tensión. En consecuencia, los elementos transmediales implican un proceder transcultural, transtextual y transdisciplinario porque se alimentan de diversos sistemas y subsistemas (De Toro, 2007, p. 27).

Por otro lado, la transmedialidad se encuentra estrechamente ligada a los procesos de apertura, intercambio y a toda dinámica propia del desarrollo de la globalización y el surgimiento de las nuevas tecnologías. En tal sentido, el arte transmedial proporciona nuevas herramientas para entender e interpretar la relación que los sujetos entablan con sus entornos, como una relación cambiante e inestable que va reconstruyéndose a cada momento a partir del diálogo y la reciprocidad continua. El vínculo entre transmedialidad y las nuevas tecnologías y medios permite pensar en una nueva materialidad de la obra de arte, pero, además, en un nuevo tipo de relación

entre artista y espectador, así como en nuevas formas de participación, comportamiento y afectación de estos frente a la construcción de la obra. De tal modo, el arte transmedial puede entenderse como una corriente que enfatiza la comprensión de la obra como un espacio social, público y compartido, y que permanece abierto a la potencialidad de sentidos<sup>5</sup>. Es a causa de estos nuevos modos de percepción surgidos a partir de la aparición de tecnologías tan diferentes como el cine, el video, la televisión y la informática, que el arte reclama para sí una actualización de las formas de representar y de entender la realidad.

### ¿QUÉ ES REPRESENTAR?

El problema de la lógica de la representación tradicional resulta impensable sin el concepto de mimesis presentado por Aristóteles en *Poética I*. Allí, se distingue entre objeto, medio y manera de mimesis o representación. Es decir, si bien Aristóteles plantea que el principio básico del arte procede por imitación (mimesis), propone asimismo una clasificación según la cual las artes difieren entre sí en tres cosas: en cuanto imitan o por medios diversos, o diversas cosas, o diversamente, y no de la misma manera (*Poética I*).

En el ámbito de la literatura, sin embargo, este concepto experimenta, en particular entre fines del siglo XIX y principios del XX, una serie de transformaciones que son analizadas por Erich Auerbach en *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (1950). Allí, el autor considera que la categoría de mimesis que puede leerse en los textos de dicho periodo se relaciona directamente con las modificaciones del concepto de realidad de cada momento histórico determinado. La visión de la realidad como totalidad cae y, en su lugar, se asiste a una relativización de la percepción del mundo. Es así que la *mimesis* o analogía comienza a resultar un mecanismo insuficiente para dar cuenta de la realidad.

Si la literatura, a pesar de los esfuerzos repetidos de los escritores, no ha podido superar la condición de reflejo, de copia escasa incapaz de repetir milímetro a milímetro el mundo, esto quizás responda al hecho de que la ambición identitaria buscada entre un objeto y su representación niega o anula tanto la particularidad del objeto como su naturaleza móvil, cambiante. La noción misma de representación obstaculiza la complejidad y el devenir; el movimiento al que la realidad está subsumida es imposible de representar puesto que este concepto se sostiene precisamente mediante la lógica de la identidad —lo cual a su vez nos remite a una idea de fijeza— totalizadora y unificadora. Ante esta inadecuación entre palabra y mundo,

<sup>5</sup> Para ampliar el concepto de obra relacional ver Nicolás Bourriaud, 2008.

la manera que encuentra Rejtman de acercar un tanto el relato a la realidad exterior es interrumpiendo la lógica tradicional de causa y efecto. Interceptando acciones y respuestas que sacan a la narración de su cauce «normal» y la desvían hacia lo impensado pero no por ello menos posible.

El núcleo que genera ese encadenamiento, en apariencia inconexo, es en verdad el de la primacía del movimiento. Movimiento imprevisto que rige la trama surcada a cada momento por situaciones accidentales y azarosas; sin embargo, también trama derivada a partir de la que se generan una multiplicidad de relatos potenciales; historias que parten de un acontecimiento, en apariencia, insignificante y luego siguen la forma de un «rizoma» (Deleuze & Guattari, 2010) para finalmente culminar el relato en un punto indistinto que no puede interpretarse de ninguna manera como cierre o final, sino que más bien parecería detenerse, suspenderse. Un flujo narrativo que se obtiene mediante el rechazo o el esquivo a una respuesta o acción predecible; esto es, donde la trama parece encontrar un punto narrativo novelesco —típico pero interesante a lo que hace a la estructura tradicional de la novela—, una historia con una trama posible para desarrollar en los términos tradicionales (principio, nudo/conflicto, final), lo que encuentra en realidad es un punto de fuga en el que la narración/acción deviene en una salida o respuesta inusual, aparentemente desconectada del resto, pero que de ninguna manera puede leerse como una desaparición de la intriga, sino que por el contrario, prolifera permanentemente. Se «arboriza» la trama. La representación se abre para dar lugar al desencadenamiento de varias intrigas que no responden necesariamente a una jerarquía organizada en función de personajes principales, secundarios, etc., sino que lo que prima en todo momento es la necesidad de promover un movimiento fluctuante a partir del cual se disipe el estatismo de la apariencia realista y se revele la ilusión que, para Rejtman, es siempre pretensión de un naturalismo que resulta aún más falso y artificial.

Ante esa pretensión universalizadora de la representación realista, la des-ilusión que promueven sus películas es el resultado de un sistema metódico a través del cual Rejtman deshace el mito del cine que no es otra cosa que crear en el espectador la ilusión de realidad, y todo lo que constituye la puesta en escena se construye subrayando su condición de artificio; el *film* no intenta ser una obra directamente, sino la representación de esa obra<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Ya Adorno en su polémica con Lukács había planteado que: «el arte está en la realidad y es en ella en donde desempeña su papel, teniendo aún, en sí mismo, una variada relación mediata con la realidad. Pero simultáneamente existe en tanto que arte, en virtud de su mismo concepto, en contraposición a la realidad de hecho. El contenido de las obras de arte no es real en el mismo sentido en que es real la sociedad. Sin tener en cuenta esta distinción se pierde todo fundamento estético» (VV. AA., 1972, p. 54).

En ese sentido, quizás pueda entenderse el proceso de des-identificación que experimentan los sujetos que deambulan en sus obras. Hay un interés marcado que oscila entre señalar que o la identificación puede producirse en cualquier momento con algo completamente aleatorio (las Silvia Prieto por ejemplo, pero también el protagonista de *Rapado*<sup>7</sup> con el dueño de la moto que Lucio intenta frustradamente robar) o que la semejanza devenida en «alianza» puede surgir de la diferencia más evidente (como sucede en cualquiera de los cuentos que integran *Velcro y yo*). Pero, en todo caso, lo que aquí resaltaría es que esa identificación, equivalencia, similitud o analogía, nunca es objetiva, sino que siempre resulta de una disciplina o ejercicio (de un «entrenamiento») de una puesta en escena en la que el objetivo o resultado final es la igualación, la serialización, la neutralidad.

La des-ilusión se produce o induce mediante el despojo y el abandono de lo accesorio, de lo pretencioso, de lo artificial —en términos de decorativo pero también de sobreactuación— para que entonces solo resalte lo mínimo e indispensable, que muchas veces o casi siempre resulta en apariencia inútil o disfuncional. Sin embargo, esto que se ha interpretado tantas veces como un dejo de indiferencia, acentúa la idea de un mundo en el que todo tiene el mismo el valor. No es una ausencia de énfasis lo que se produce, sino un nivelamiento de la significancia. La poética de lo neutro que pone a funcionar Rejtman es en verdad la búsqueda por restablecer un equilibrio. Equilibrio que todos sus personajes, cada uno a su manera, intentan recuperar: «esto te va a cambiar la vida», le dice su amigo a Lucio cuando le cuenta que le robaron la moto, y el resto de la película gira en torno a los diferentes intentos de Lucio y su amigo por robar una moto para reponer el hurto. Asimismo, en *Silvia Prieto*<sup>8</sup>, por ejemplo, algo se rompe cuando aparece otro personaje que se llama igual, Silvia Prieto, y la posibilidad de que haya muchas rompe ese equilibrio según el cual en el mundo tiene que haber una sola persona con ese nombre. Ese es el gran problema, lo que hace que todo se ponga en movimiento.

La ausencia del énfasis narrativo es, en realidad, un énfasis en otra cosa. El acento se desvía hacia los detalles aparentemente superfluos que, sin embargo, son los que producen el «efecto de lo real», en términos de Barthes (1987). La psicología de los personajes no es algo raso o soslayado. Todos están minuciosamente caracterizados según lo que comen, lo que visten, el trabajo que realizan, según sus pertenencias o carencias; sin embargo, en los cuentos, los objetos que identifican a los personajes,

<sup>7</sup> *Rapado*. Guion de Martín Rejtman. Dir. Martín Rejtman. Act. Ezequiel Cavia, Damián Dreizik, Mirta Busnelli, Horacio Peña, 1992. Película.

<sup>8</sup> *Silvia Prieto*. Guion de Martín Rejtman. Dir. Martín Rejtman. Act. Rosario Bléfari, Valeria Bertuccelli, Susana Pampín, Mirta Busnelli, Gabo Correa, 1999. Película.

y que aparecen presuntamente despojados de una funcionalidad externa, esconden un cúmulo de referencias que emergen en la sustracción:

la ropa siempre fue un tema entre Mariano y yo. Él usó toda la vida remeras y buzos con inscripciones de universidades norteamericanas, por ejemplo, y le gusta hacer ostentación de las marcas. Yo, en cambio, desde que pude elegir por mí mismo, me basé en un solo principio para vestirme: uso ropa que dice únicamente lo que es. Si me pongo un buzo quiero que le diga a la gente: ¡yo soy un buzo! Nada más. Una remera mía (lisa o a rayitas) no tiene por qué andar cantándole al mundo que tengo dinero y gusto como para comprar una marca determinada, o que estuve en Cancún, París o Tel Aviv (Rejtman, 1996, p. 96).

El cuestionamiento al significado se lleva a cabo a través de una serie de procedimientos metódicamente planificados. La liviandad que exhiben sus relatos y que, a simple vista parece fácil de emular, es el producto de un artificio literario complejo, de la supresión de todo elemento, rasgo o gesto que estimule la acumulación de sentidos; que eleve la relevancia de los hechos o de las palabras y los transforme en algo «digno» de ser narrable:

el primer premio era un viaje a Disney. Yo me imagino al ganador del concurso que toma un avión en Ezeiza y después de muchas horas aterriza en la espalda de Disney, congelado. Me pregunto cómo se puede viajar a una persona y pierdo el hilo de la conversación. ¿Una persona es un lugar? ¿Una ciudad es una persona? (Rejtman, 1996, p. 102).

Destruir la nitidez mediante la depuración de lo accesorio parece ser el principio que rige la estructura narrativa de sus cuentos, pero es también el método que emplea en el tratamiento de la imagen. En ese sentido, el retoque que se hace de lo real, a través de la imagen que vemos en la pantalla, se realiza con lo propiamente real. Siguiendo la teoría bressoniana del actor versus el modelo<sup>9</sup>, Rejtman experimenta un nexo con lo real diferente. La decisión sistemática de que los papeles (al menos los principales) estén encarnados por no actores responde, según Gonzalo Aguilar, a una política del cuerpo, del rostro y de gestos vírgenes de hábitos. El tono monocorde, casi leído, de las voces y la cadencia rápida de los diálogos, como aprendidos de memoria, se oponen a la expresión dramática propia del actor profesional y a la expresividad psicológica.

---

<sup>9</sup> Según Bresson, el modelo se opone al actor en cuanto que el primero no actúa, sino que dice las palabras tal como se las indica el director, con los gestos que este le obliga a hacer. El actor, en cambio, que viene del teatro, trae forzosamente las convenciones, la moral y los deberes para con su acto. De esta manera, el modelo no representa sino que expresa su verdad interior en contra de su pensamiento consciente (1979, p. 102).

Un tratamiento similar recibe la articulación del montaje, la cual responde a una estructura tradicional donde la composición de la imagen no persigue para nada lo pictórico. El «aplanamiento» (el término es de Bresson en *Notas sobre el cinematógrafo*) que sufre la imagen procura no agregar ningún elemento que exceda la naturalidad de la situación que se muestra. Ante la posibilidad de deformar, de quitarle autenticidad a lo que vemos, los rodajes se llevan a cabo en locaciones verdaderas, no en decorados artificiales, lo que le otorga una movilidad y una ubicación también más real a los personajes<sup>10</sup> —con las comodidades e incomodidades que eso genera— y preserva los detalles propios de cada ambiente, como una manera de respetar la continuidad del espacio dramático y su duración.

### DE LA TRANSPOSICIÓN AL *CROSSOVER*

Si, como indica Rancière, la «revolución literaria» (con su transformación de la lógica representacional clásica) ya anticipaba cierto cinematografismo en las técnicas del relato<sup>11</sup>, lo que opera en la escritura de estos cuentos es un movimiento inverso al de la transposición. Así, si la literatura dio, en su momento, elementos con los que inicialmente se constituyó la narración fílmica, ahora el proceso se revierte y el cine ofrece nuevas perspectivas para expresar la realidad en forma escrita:

comenzando por la propia literatura moderna, las nuevas técnicas del cine pronto invadieron el territorio de las artes tradicionales para establecer una zona de contaminación e intercambio. Sergei Eisenstein, por ejemplo, llamó al *Ulises* «la Biblia del nuevo cine» y se fascinó con las posibilidades de hallar una técnica cinematográfica que lograra traducir el recurso literario del *fluir* de la conciencia, mientras que, por su parte, Joyce comentaba que Walter Ruttmann o el realizador soviético eran los candidatos ideales para llevar su novela a la pantalla. La escena del escritor negociando con el nuevo invento sus técnicas novelísticas hace evidente que, en algún momento, de una u otra manera, toda la gran literatura del siglo XX ha lindado con el cinematógrafo (Oubiña, 2011, p. 64).

<sup>10</sup> Rejtman recuerda los días del rodaje de *Rapado* casi como una obstinación: filmar en la casa de una familia real esta historia de un postadolescente con cierta tendencia a no vincularse con su entorno. «Era complicado —dice— despertar a la familia que vivía en la casa para filmar, pero era el departamento perfecto concebido como edificio emblemático de la clase media argentina de fines de los '50, cuando parecía que había una prosperidad posible. En los '80, cuando transcurre la acción, el tiempo ha pasado y la gente sigue con la misma escenografía de una época de bienestar económico, se ve un desfase entre el departamento y la gente que vivía adentro» (Gorodischer, 2005).

<sup>11</sup> Rancière señala tres grandes rasgos: el privilegio de la palabra muda, esto es un poder de expresión otorgado a la presencia silenciosa —significativa, enigmática o insignificante— de la cosa, la igualdad de todas las cosas representadas, una atención igualitaria tanto a los temas nobles como a los viles, y finalmente, el tratamiento secuencial del tiempo. Para ampliar estas cuestiones ver Rancière, 2012, p. 48.

En el caso de Martín Rejtman, su producción, en general, se presenta como un objeto más que interesante para analizar esta reciprocidad. Sin embargo, esta relación no se basa en un sistema de relevos o meros intercambios, sino que lo que Rejtman parece proponer es un uso de las técnicas tanto cinematográficas como literarias para separarse de la línea representacional clásica y cuestionarla, al tiempo que va construyendo una nueva forma de representar que juega en el borde de lo inespecífico y liminar.

De la escritura del guion son evidentes las huellas de una marcada tendencia a la tercera persona, y el uso frecuente del tiempo presente, todo lo cual realza que los relatos sean preferentemente descriptivos, de acciones y no de pensamientos. No obstante, ya en su segundo libro de cuentos, *Velcro y yo*, el uso de la primera persona ingresa y se transforma en *Silvia Prieto*, pero también en *Los guantes mágicos*<sup>12</sup>, a modo de voz en *off*, lo que demuestra que el proceso de construcción de la obra se ordena siempre a partir de un encuentro, de un ir y venir de su escritura<sup>13</sup>.

Sin embargo, Rejtman reconoce en variadas entrevistas que la escritura de sus cuentos responde a la manera en que se escribe para el cine: «mi taller literario fue el cine, sin duda —reconoce— no me interesa lo discursivo, lo que me interesan son las situaciones y el registro de la escena» (Frieria, 2013). El empleo del tiempo presente es, en efecto, un recurso que se desprende de la técnica del guion, pero es asimismo el tiempo de la enunciación cinematográfica, del registro en acto que «muestra» lo que sucede a medida que se ve. «Escribo cosas filmables», dice Rejtman, y allí parece cifrarse todo su fundamento literario. Sin embargo, algo hace pensar que, en verdad, aquello que se le sustrae a la escritura y que decanta en una economía acentuada se traslada a la narración cinematográfica, la cual adquiere rasgos más literarios y permite —quizás de manera aventurada— encontrar en el *film* elementos que lo ligan a la forma novelesca. Mientras que los cuentos persisten en mantener una particular contención narrativa en la que la potencia visual de las palabras, que se desprende del detalle minucioso, especifica y fija los objetos y situaciones en imágenes nítidas y rigurosas, en el *film Silvia Prieto*, por ejemplo, el uso de la voz en *off* ingresa dejando en segundo plano a la imagen y suprimiendo el diálogo que se pierde bajo el efecto

---

<sup>12</sup> *Los guantes mágicos*. Guion de Martín Rejtman. Dir. Martín Rejtman. Act. Gabriel «Vicentico» Fernández, Valeria Bertuccelli, Fabián Arenillas, 2003. Película.

<sup>13</sup> Los cuentos que integran su libro *Rapado*, publicado en 1992, fueron concebidos en principio como guiones de posibles cortos que nunca llegaron a filmarse. Por otro lado, el guion del largometraje *Rapado* fue concebido con base en algunos de esos cuentos que en su momento habían sido también guiones cinematográficos. *Silvia Prieto* nace de una novela inconclusa de su amiga Valeria Paván, de la cual eligió algunos fragmentos para luego reescribir una historia completamente diferente.

y el peso del relato verbal por sobre el visual<sup>14</sup>. Esta superposición del narrador en *off* y la imagen no pretende volver redundante la escena, sino que, a partir del contrapunto, procura extremar el artificio y otorgarle a la imagen una textura particularmente literaria.

La vertiginosidad de los diálogos —que aparece en *Silvia Prieto* y vuelve en *Los guantes mágicos*—, contrapuestos al ritmo lento del plano fijo que se extiende en la duración, potencian esta tensión entre el mostrar y el decir, entre la palabra y la imagen que en Rejtman es constante. Pero, asimismo, esta imbricación entre lenguajes que se produce por un contramovimiento deja entrever una necesidad de completud, un aporte que de uno y otro lado vendría a sumar elementos para evidenciar, una vez más, la inadecuación y la escasez entre representación artística y realidad. Así, la noción de reflejo resultaría incompleta porque la distinción entre la forma de los lenguajes, su rigidez y la pretensión de pureza, anulan la intensidad de la obra y la limitan en el parecido superficial<sup>15</sup>:

GABRIEL yo anoche también tuve una pesadilla. Soñé que me había puesto tus uñas postizas y cuando me despertaba se las estaba clavando a alguien en la yugular.

SILVIA ¿A quién?

GABRIEL No estaba claro, no vi bien.

SILVIA ¿Adónde queda la yugular?

GABRIEL No sé.

SILVIA ¿Cómo no sabés? ¿No decís que lo soñaste?

GABRIEL Debo haber soñado la palabra, no la imagen. Soy escritor.

SILVIA Sí, sabía (Rejtman, 1999, p. 46).

Si el lenguaje resulta escaso para la significación directa, la respuesta de Rejtman consiste en poner en primer plano esa insuficiencia para explorar y cuestionar la arbitrariedad del signo. Al trabajar en conjunto con los procedimientos que uno y otro sistema le proveen, Rejtman no solo pone en crisis el modo de representar de estos, sino que además se permite cuestionar ciertos recursos y convenciones cristalizados; y mientras su literatura apela a construirse como un movimiento constante,

<sup>14</sup> Me refiero sobre todo a la escena en que Devi, el *dealer* de Silvia, le trae de regalo un contestador automático.

<sup>15</sup> De acuerdo con lo que señala Ernest Fischer: «la reproducción artística de la realidad no solo se obtiene de la imitación o el parecido con la naturaleza en todos sus detalles. La obra de arte debe superar a la naturaleza. El problema no es copiar la realidad sino descubrir sus rasgos esenciales. No se trata de reproducir con detalle sino con el detalle característico» (VV. AA., 1972, p. 125)

sus películas lo hacen recurriendo a escenas estáticas y planos fijos que dan la sensación de un tiempo estancado, inmóvil.

En ese sentido, su concepción estética, podría decirse, se corresponde con la ambición de un realismo que sobrepasa la referencialidad a través de un esfuerzo progresivo de simplificación con el que pretende revelar una realidad más fundamental. Pero que de ninguna manera puede pensarse como un universo carente de sentido sino, antes bien, como un modo de mostrar que ese sentido no depende de la reproducción fiel de la realidad y sí del revelado del artificio, del «efecto de real». Sobre esa artificiosidad trabaja Rejtman; sobre la idea de realidad como algo fabricado, construido con base en una disciplina, una conducta y un método riguroso donde la precisión calculada no impide el exceso ni entorpece el surgimiento de la excepcionalidad, sino que, en todo caso, colabora en su revelación.

*Entrenamiento elemental para actores* (2012a) resulta un caso particular de obra «literaria» en tanto se estructura formalmente cercana al guion. Si bien no hay indicaciones técnicas referidas a, por ejemplo, iluminación, puestas de cámara, etc., el uso de la tercera persona y del impersonal en la narración redoblan el ascetismo propio del relato rejtmaniano. La narración se presenta como un registro o señalamiento de acciones que son descritas como si siguieran la estructura de una escaleta, en este caso «estilizada» o, más específicamente, «literaturizada». Pero, de cualquier manera, los ecos formales del guion son intencionadamente conservados por los autores porque es su naturaleza mediadora la que les permite operar una transformación en las formas tradicionales de la literatura:

La doble paradoja del guion es que, por un lado, se compone de imágenes que son invisibles y, por otro, solo consiste en palabras que son contingentes. Entre el cine y la literatura, el guion resulta una entidad difícil de precisar porque, en definitiva, parecería no estar en ninguna parte. Esta contradicción constituye su propia naturaleza. No hay reglas de mediación entre los territorios heterogéneos del guion y del filme, entre el régimen lingüístico y el régimen audiovisual» (Oubiña & Aguilar, 1997, p. 175).

La esencia natural del guion radicaría, entonces, en que aquello que en él se detecta como negatividad (no es literatura y tampoco alcanza para considerarlo cine) es, en verdad, una posición intermedia en donde se cifra su «potencialidad creativa». El guion no es literatura pero puede devenir en ella en cualquier momento, enriquecerla, ampliarla, redimensionarla, puesto que su riqueza consiste en la posibilidad de convertirse en otra cosa a partir de las eventuales lecturas de las que será objeto antes de ser concretamente una película. Es allí donde se encuentra contenido el peso literario que tanto se le niega. No se trata de pensar al guion específicamente como

literario ni de entender a la literatura como cinematográfica, sino de sospechar que el formato del guion, por sus zonas oscuras, favorece la producción de sentidos, desvía y evita la cristalización interpretativa. Rejtman opera contra la sentencia: «el guion nunca podría ser leído como un texto autónomo»; al enmarcarlo en un formato literario, no solo provoca la desautonomización del texto literario sino que, al mismo tiempo, provee al guion de autonomía al despojarlo de su subordinación respecto del *film*:

Podríamos pensar, incluso, que la literatura es más precaria en su falta de capacidad de transformación. Toda la riqueza del guion está en su capacidad para convertirse en otra cosa. Que se insista en ver esto como una debilidad, solo se debe a una manera tradicional de considerar el artefacto artístico (Oubiña & Aguilar, 1997, p. 179).

### UN REALISMO DIFERIDO

La experiencia estética del siglo XX se ha visto signada por la fragmentación y la crisis de las representaciones tradicionales. Categorías centrales de las estéticas modernas se transforman con el surgimiento de las vanguardias; ya desde las primeras obras cubistas, pasando por el futurismo italiano y, particularmente, los *readys mades* de Duchamp, el arte experimenta una mutación, puesto que aparecen nuevos comportamientos artísticos, y se produce, asimismo, una expansión de los límites espaciales de la obra. Con el arte de la instalación, el concepto bidimensional de la superficie del cuadro y la condición plana de la pintura entran en decadencia, y en su lugar se comienzan a promover obras de arte tridimensionales. De tal manera, estos cambios en la forma de la representación no fueron solo estéticos, sino también epistemológicos: no se trataba de representar a la realidad de otra manera a la acostumbrada, sino que una nueva concepción de la realidad se estaba gestando y manifestando a través del arte. En esta búsqueda de nuevas formas de expresión fueron los artistas de vanguardia los que entendieron que era necesario eliminar las barreras que separaban a las formas artísticas tradicionales. El artista ya no debía crear con base en los límites de una disciplina determinada; su campo de acción era la vida misma, el territorio común a todo lo que lo rodeaba<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Peter Bürger explica que, a pesar de que incluso en sus manifestaciones más extremas, los movimientos de vanguardias se refieren negativamente a la categoría de obra de arte, de lo que se trata fundamentalmente es de «la liquidación del arte como una actividad separada de la praxis vital». Y agrega: «los movimientos europeos de vanguardia se pueden definir como un ataque al *status* del arte en la sociedad burguesa. No impugnan una expresión artística precedente (el estilo) sino la institución arte

A partir de la publicación de *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, Benjamin (2011) advierte una transformación histórica en el ámbito del arte y un cambio de función de la obra, originados fundamentalmente en la introducción de innovaciones tecnológicas tan decisivas como la fotografía y el cine; la posibilidad de reproducir técnicamente la obra incide en el arte en su versión tradicional puesto que desplazan su condición aurática, el «aquí y ahora» que la vuelve original, auténtica. Desde el momento en que no puede aplicarse el parámetro de la autenticidad para juzgar la producción artística, se revoluciona toda la función social del arte (Benjamin, 2011, p. 18); en tal sentido, la pérdida del aura, que no es otra cosa que una aproximación entre el original y su reproducción, promueve una nueva forma de hacer arte al habilitar la «perforación» y la superposición entre espacios antes bien definidos y delimitados: arte y vida, cultura alta y cultura masiva, heterogeneidad de elementos, indeterminación y confluencia de prácticas artísticas.

*Entrenamiento elemental para actores* (2012a), título que llevó la última película dirigida por Rejtman en coautoría con Federico León, es también el título de su última obra literaria (asimismo compartida con León). Es quizás esta particularidad de ser una y más cosas al mismo tiempo lo que le otorga cierta condición inasible, pero, además, al verse permeada argumental y estructuralmente por el lenguaje teatral, se presenta como una suerte de manifiesto sobre los cruces entre disciplinas y, fundamentalmente, como una mirada que vuelve una vez más sobre los mecanismos de representación puestos al servicio del arte como una vía para explorar el encuentro entre arte y vida.

La problemática de la representación es un tema que, aunque de manera sutil, siempre funcionó de modo recurrente en la obra de Martín Rejtman. Y por esa razón, sobre todo sus películas, han sido objeto de numerosos análisis. Sin embargo, en *Entrenamiento elemental para actores*, este tópico vuelve con el mismo dejo absurdo y el clima enrarecido que ya podía observarse en sus obras anteriores; y aunque el punto de partida sea, como dice León, un imaginario que tiene que ver con el teatro, la reflexión trasciende la particularidad de este ámbito y se extiende como modo de exploración para revisar las formas en que se construye lo real, la manera en que se articula la verdad y la actuación, materia medular en toda la producción artística de Martín Rejtman.

El núcleo que parece vertebrar sus obras se articula sobre el tema del «doble», alrededor de la problematización de original/copia, falso/verdadero, real, único e irrepetible.

---

en su separación en la praxis vital de los hombres». Esta exigencia no implica que el contenido de la obra debía ser socialmente significativo sino que, en lugar de destruirlo, el arte tenía que ser reconducido a la praxis vital (2010, p. 70).

Toda su producción es una pregunta por lo real, por ello todo parece encontrar un elemento que lo iguala o duplica para poner de relieve la artificialidad con que procede la representación realista. En *Entrenamiento elemental para actores* emerge la pregunta sobre qué significa representar sin ofrecer, pero tampoco esperar ni obtener del público una respuesta satisfactoria o complaciente. Esta obra, cuyo argumento explora las posibilidades de la actuación como modo de vida pone en cuestión los límites entre la vida y el arte. Actuación y vida se entremezclan al punto casi de no poder —o no querer— diferenciarse porque lo que se busca no es la construcción de un personaje ficcional, sino una manera de encarar, de pararse ante el mundo desde el mundo de la actuación. «Tenemos que entrenar una mirada externa sobre nosotros mismos», dice Sergio, el rotundo profesor, dueño de un método estricto y «alérgico a los estereotipos» (Rejtman, 2012a, p. 30) que, lejos de intentar ser complaciente, se dirige a sus alumnos —todos ellos niños de entre 8 y 12 años— de igual a igual pero de una forma paradójica, puesto que, como señala Alan Pauls en el prólogo a la obra, «no se trata precisamente de una relación horizontal, equitativa, sino de su contrario: relación de imposición, de dominación, incluso de sadismo» (2012a, p. 14).

La vida y la ficción se funden en una sola cosa, una sola identidad, casi de la misma manera en que lo hacen director y dramaturgo, tal y como lo hacen el lenguaje del cine, el teatro y la literatura. Pero esta guía de ejercicios actorales es también un manual de instrucciones para la vida en la que se advierte —como en las demás obras de Rejtman, pero aquí en una forma más extrema— sobre cómo los modelos de la representación permean lo cotidiano. Puesta al servicio de la vida en general, la disciplina excede el plano actoral y se propone como una formación amplia y compleja para «educar» el carácter, la personalidad, el espíritu. Al menos así lo expresa Sergio ante la demanda de los padres para ver una muestra de fin de año:

—¿Cuándo vamos a poder ver una muestra de lo que hacen, Sergio?— pregunta una madre.

—¿Qué aprendieron los chicos?— agrega un padre.

—¿Vos no te acordás, Paula, cómo era Camila cuando empezó? ¿No notás una diferencia entre la primera Camila y la Camila actual?

—¿Qué querés decir? ¿Cómo actúa o cómo es?

—¿Me estás hablando en serio? ¿Todavía no entendiste que es parte de lo mismo? [...]

Sus hijos no son un producto; son personas. ¿Ustedes están detrás de un resultado? ¿Quieren la muestra de fin de año para ver los logros de sus hijos? Yo no. [...] Yo quiero formar artistas y la formación de un artista va mucho más allá de la búsqueda de resultados inmediatos (Rejtman, 2012a, p. 54).

El realismo, como una de las estéticas fundamentales para seguir pensando el lugar del arte y la literatura en la época actual, sirve asimismo como prototipo para analizar un momento clave en el que los *media* penetran la esfera de la cultura y provocan una serie de transformaciones en los modos de percepción. La aparición y el desarrollo de la TV y el video acompañan estas reconfiguraciones, y posibilitan el surgimiento de nuevas formas de reproducción y producción de lo visual, así como otras maneras de experimentar con lo real.

Lo espectacular en Rejtman no se opone a lo vital, como así tampoco lo real contradice a su representación; antes bien, esta constituye una instancia o grado más elaborado de esa realidad que encuentra su densidad en esa mínima diferencia entre lo «original» y su reproducción. Casi como si una y otra se determinaran, el límite entre estas realidades (la verdadera y la artificial) se vuelve extensible por la mediación de la tecnología; es a través de la observación y de la intervención que operan tanto la TV como el video que se hace posible acceder a otras realidades. La lógica de la desrealización de la que hablaba Baudrillard, y que surge como producto de una espectacularización desmedida, en Rejtman se invierte.

Es a través del espectáculo, de la realidad convertida en representación que los personajes encuentran formas de socialización alternativas; como ocurre con Marcelo y Gabriel, que reconocen en el participante 2 del *reality* más en auge del momento, a su viejo amigo de la secundaria: Garbuglia, quien a su vez conoce en este programa a la que será su futura esposa. Por su parte, Silvia Prieto, cuando recibe el llamado telefónico de Armani, se encuentra mirando el video de su casamiento junto a Brite y su exesposo. Sin embargo, dice estar mirando «una película» con lo cual no solo ficcionaliza el evento, sino que además adelanta lo que será la secuencia final de la película en la que vuelve a mostrarle este video al compañero de celda de Gabriel, haciéndole creer que la filmación es la de la reciente boda de Garbuglia y Marta. Por lo tanto, los medios, lejos de constituirse como vehículos de evasión mediante los cuales, los personajes rejtmanianos abandonan la realidad que los circunda, se postulan como «pantallas» que les permiten proyectar otras posibilidades de vida, ser, por momentos, otros<sup>17</sup>. Por otro lado, lo que podría entenderse como un entumecimiento de los sentidos y de las percepciones —en el sentido en que McLuhan (1996) entiende el impacto de la mediación— en estos relatos funciona como un estímulo para que los personajes se reubiquen espacial y temporalmente, como en el cuento

---

<sup>17</sup> De manera similar funcionan los videojuegos en *Rapado* (la película), a través de los cuales el personaje que interpreta Damián Dreizik suple la carencia de la moto. En *Los guantes mágicos*, el conflicto argumental se desata a partir del error que lleva a Sergio a confundir a Alejandro con un amigo de la secundaria de su hermano —interpretado por Diego Olivera—, quien a su vez se encuentra fuera del país filmando películas pornográficas.

«Este-Oeste» en el que Esteban experimenta un momentáneo cruce entre dos realidades aproximadas por un videochat:

[...] se pregunta dónde estará Susan. ¿En el departamento que le paga la escuela? ¿En la escuela misma? Son las once y media de la noche. Le pasa un pensamiento veloz por la cabeza: es un video, lo que están viendo fue grabado en otro momento. Pero casi al mismo tiempo reconoce que eso es imposible, no puede tratarse de una grabación. Susan está ahí, en vivo, hablando con ellos ahora a través de la conexión de Internet (Rejtman, 2012b, p. 87).

En un movimiento que podría entenderse como «compensatorio», la (ir)realidad proveniente de los medios concede el advenimiento de una realidad otra:

Durán nos explica que mientras estaba ahí adentro sonó un teléfono afuera de la sala y ella por un segundo creyó que era el celular al lado de la cama de Mariano. En ese momento Mariano se despertó, abrió los ojos, vio a Durán, miró el celular y los volvió a cerrar, como si se hubiera dado cuenta de que el sonido no venía de ese teléfono. Durán está muy impresionada porque hace un par de meses le pasó algo demasiado parecido: estaba en su casa con la tele encendida, en la pantalla se veía la imagen de un teléfono que sonaba. Cuando uno de los personajes de la película atendió, Durán se dio cuenta de que el teléfono de su casa seguía sonando» (Rejtman, 1996, p. 120).

La puesta en abismo devela la posibilidad de que otras realidades se manifiesten. En este sentido, la representación dramática funciona como un instrumento de acercamiento a esas esferas alternativas de lo real, como así también se postula como herramienta de conocimiento de un yo interior que se encuentra condicionado y subordinado a estructuras y comportamientos externos, todo lo cual impide, de alguna manera, la manifestación de una esencia a la que solo parece ser dado acceder mediante una exigente renuncia a los estereotipos, lugares comunes y clichés. Sin embargo, este abandono de lo ya aprendido, de lo tradicionalmente conocido o establecido supone, en verdad, un «retiro» de esa relación que sujeto y mundo exterior entablan, y que en *Entrenamiento elemental para actores* parece estar sujeta a cierto «conductismo», a «una relación de dependencia con la risa del público» (Rejtman, 2012a, p. 51).

«Hacer de otro no es cualquier cosa» —advierte el profesor—, «primero tienen que adquirir una técnica, si no corren el peligro de volverse esquizofrénicos» (Rejtman, 2012a, p. 54). De ahí que la realidad, lo verdadero a lo que se aspira a acceder en *Entrenamiento elemental para actores*, es un yo «pleno» que, paradójicamente, no se interpreta en términos de máscara, falsificación o apariencia; por el contrario, es solo a través de esta experiencia performativa, asociada al cuerpo y a su

disposición en el mundo, que un yo despojado de todo virtuosismo, pero también de cualquier acción o respuesta predeterminada, pueda manifestarse<sup>18</sup>:

—¿Ya estamos actuando, profesor, en todo lo que hacemos?

—¿Y a vos qué te parece?

—No sé, a veces me parece que sí.

—¿Y ahora?

—¿Ahora?

—¿Estás actuando ahora?

Matías no sabe cómo responder la pregunta de Sergio.

—Vamos a intentar repetir toda esta secuencia. Agustín, vos hacés de mí. Vos, Mati, hacé de vos. Quiero que lo hagan exactamente igual a lo que pasó recién. Que repitan la escena exactamente como pasó. Hay que retirarse, el actor tiene que retirarse. El actor siempre piensa que tiene que estar presente, si no siente que no actúa, que no se nota lo que hace. Y sí, se nota, claro que se nota» (Rejtman, 2012a, p. 69)

Desprogramar al actor para reprogramarlo en otra cosa a la que le sea posible transformar la realidad siempre y cuando esta sea asumida como copia, como representación<sup>19</sup>. En ese trabajo meticuloso de «purificación» y perfeccionamiento, lo que parece buscarse es una suerte de «realidad original»<sup>20</sup>, el núcleo no corrompido de lo real que, según creemos que lo entiende Rejtman, reside en el principio de la representación.

No hay posibilidad de acceder a la realidad si no es inventándola, recreándola, en fin, representándola. Así, en la última escena de la película —que continúa con la lógica de *mise en abyme*—, Sergio les muestra a los chicos un video casero en el que se lo puede ver a él mismo «actuando» en su vida cotidiana y mostrando diferentes facetas suyas que van desde el patetismo de dormir dentro de su auto a pleno día,

---

<sup>18</sup> La alusión a la esquizofrenia, condición del sujeto posmoderno, vendría a contraponerse a la idea de una subjetividad por naturaleza plural que rehúsa esta caracterización proponiendo en su lugar la posibilidad de un trabajo sobre sí asociado a: por un lado, las técnicas de representación que provee la dramaturgia; y por el otro a las tecnologías de producción y reproducción de realidades posibles.

<sup>19</sup> En este caso, el modelo, el «original» no busca ser anulado, por el contrario, se trata de afirmar el modelo como tal, de habilitar su condición de original; la intención de Rejtman no creo que resida en una negación de las convenciones realistas como así tampoco en su conversión en mero simulacro, en el sentido en que Deleuze entiende este concepto. Lejos de una anulación, la operación aquí estaría centrada en sostener la tensión entre arte y vida que permea las así llamadas «artes del presente». Pero además, la idea de copia vendría a reforzar el estatuto del original y con ello afianzaría a la obra como un constructo artificial, esto es como intensificando su condición esencialmente artística.

<sup>20</sup> Original en el sentido de que ya no sea posible detectar patrones o estructuras sociales ni culturales que condicionen a los individuos la percepción de ese real; una realidad primitiva en la que todo suceda «como si» fuera la primera vez.

la elegancia y la formalidad de un paseo por el centro, hasta llegar a la cotidianidad y la intimidad. La proyección de todas estas acciones, la reproducción —obtenida gracias a la técnica de archivo que posibilita el video— permite retener un suceso real, diferido<sup>21</sup>. Lo vivo, lo «aparentemente» único e irreplicable se desvanece, no puede subsistir si no es a modo de huella; pero esta huella, al borrarse el referente inicial, acaba por convertirse ella misma en lo real, en lo vivo que perdura<sup>22</sup>.

La retracción del aura, de la condición de autenticidad que la representación teatral aún permite sostener, se torna diferida mediante la reproducción técnica de la obra (ya sea a través de un video, ya sea a través de la obra transformada en película). Así, mientras el aura es la aparición de una lejanía, la huella es la aparición de una proximidad. La obra abandona su condición de nexo entre autor y público y se pretende una experiencia compartida en el espacio y en el tiempo, reveladora para ambos.

«En la boca tengo una birome», aclara Sergio a sus alumnos mientras la pantalla del televisor lo muestra llevando a cabo esa misma acción. Reforzar discursivamente lo que la imagen devuelve, supone, como ya se ha dicho, una operación de completud; pero, asimismo, la doble referencia deja entrever un conflicto en la relación que entablan la imagen y el lenguaje. En este sentido, la obra de Rejtman, en el marco de lo que significó la emergencia del NCA, inaugura una línea de análisis respecto de las formas de representar, basada en una lógica de lo indicial que, con el desarrollo de las tecnologías visuales, y en plena época de mediatización, potenció el paso de una fórmula representativa a una presentativa. De ahí que la preeminencia que adquiere la lógica indicial<sup>23</sup>, al mostrar el intervalo en el que se construye la obra, promueva y profundice la tensión entre lo «directo» (real) y lo «diferido» (su representación),

<sup>21</sup> Hal Foster retoma el concepto freudiano de «acción diferida» para señalar que la modernidad y la posmodernidad están construidas de modo análogo, en la «acción diferida», como un proceso continuo de futuros anticipados y pasados reconstruidos (2001, p. 224).

<sup>22</sup> Me refiero a la noción de huella tal como la entiende y desarrolla Rosalind Krauss en *Notas sobre el índice* (2006), esto es, a partir de una lógica indicial mediante la cual esta huella o sombra desplaza, reemplaza y significa el objeto «real» representado que se ausenta tras su representación.

<sup>23</sup> Este desplazamiento que experimenta el predominio del sentido, antes ubicado en el nivel de lo simbólico, a una lógica en la que se advierte una articulación entre lo icónico y lo indicial, tiene su anclaje en la manera en que los medios y las nuevas tecnologías en auge determinan e influyen en los modos de entender y vincularse con lo «real». En las sociedades mediáticas los medios funcionan como espejos «más o menos deformantes o más o menos fidedignos de ese real», pero nunca eran considerados lo real; con lo cual «tendían a la instauración de un vínculo fuertemente «representacionista». Una «sociedad mediatizada», como en las que estamos actualmente inmersos, por el contrario, es aquella que se estructura en relación directa con la existencia de los medios. En ellas, «los medios, lejos de *representar* un real, lo *construyen*. Pueden entenderse a la manera de ambientes que metaforizan lo real de uno u otro modo, o, también como organizadores tanto de marcos organizativos diversos como de matrices de subjetivización y socialización» (Valdettaro, 2007, pp. 51-65).

porque esta exploración no pretende ni plegarse a la necesaria fidelidad que propone la tradición realista ni mucho menos pregonar su abandono. Vale decir, la alternativa estética que evidencia Rejtman se ubica en un lugar fronterizo, desde el que es posible leer cierta contigüidad con un proceso de apertura de los códigos artísticos, que en diálogo con las potencialidades tecnológicas y mediáticas, buscan reactivar y actualizar zonas de la tradición del arte; no con la intención de ejercer una ruptura o cancelación de aquellas, sino más precisamente al modo de una relectura creativa que sugiera nuevos usos y reinterpretaciones (ver Foster, 2001).

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Aguilar, Gonzalo (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Aristóteles (1974). *Poética*. Edición de Valentín García. Madrid: Gredos.
- Auerbach, Erich (1950). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland (1987). *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Traducción de C. Fernández Medrano. Madrid: Paidós.
- Bazin, André (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: RIAL.
- Benjamin, Walter (2011). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Bourriaud, Nicolás (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bresson, Robert (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- Bürger, Peter (2010). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari (2010). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Madrid: Pre-textos.
- De Toro, Alfonso (2007). Dispositivos transmediales, representación y antirrepresentación. Frida Kahlo: Transpictorialidad-Transmedialidad. *Revista Comunicación*, 5, 23-65.
- Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- Friera, Silvina (2013). «La gran ventaja del arte es que uno arma su propia familia». Entrevista a Martín Rejtman. *Página/12*, 14 de enero. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-27539-2013-01-14.html> (fecha de consulta: 20-4-2018)
- Gorodischer, Julián (2005). «No me interesa lo pretensioso». Entrevista a Martín Rejtman». *Página/12*, 18 de setiembre. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-466-2005-09-18.html> (fecha de consulta: 20-4-2018)
- Krauss, Rosalind (2006). Notas sobre el índice. 1 y 2. en *La originalidad de la vanguardia* (pp. 209-235). Madrid: Alianza.

- McLuhan, Marshall (1996). *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*. Buenos Aires: Planeta.
- Oubiña, David (2011). *El silencio y sus bordes*. Buenos Aires: FCE.
- Oubiña, David & Gonzalo Aguilar (1997). *El guion cinematográfico*. Buenos Aires: Paidós.
- Rancière, Jacques (2012). *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial.
- Rejtman, Martín (1992). *Rapado*. Buenos Aires: Planeta.
- Rejtman, Martín (1996). *Velcro y yo*. Buenos Aires: Planeta.
- Rejtman, Martín (1999). *Silvia Prieto*. Buenos Aires: Norma.
- Rejtman, Martín (2012a). *Entrenamiento elemental para actores*. Buenos Aires: La bestia equilátera.
- Rejtman, Martín (2012b). *Tres cuentos*. Buenos Aires: Mondadori.
- Valdettaro, Sandra (2007). Medios, actualidad y mediatización. *Medios y Comunicación. Boletín de la Biblioteca de la Nación*, 123, 51-65.
- VV.AA. (1972). *Polémica sobre el realismo*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- VV.AA. (2005). Realismos. *Boletín/12*, diciembre.