



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 1, ENERO-JUNIO 2025 | PP. 15-38

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RECEPCIÓN 03 ABR 2025 – ACEPTACIÓN 22 MAY 2025

Martín Rejtman y la ilusión del presente: cine, literatura y la paradoja de lo contemporáneo

Martín Rejtman and the Illusion of the Present: Cinema, Literature, and the Paradox of the Contemporary

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.001>

Antonio Gómez

Tulane University

Estados Unidos

agomez@tulane.edu

 <https://orcid.org/0009-0009-2182-4168>

Resumen

Este trabajo explora la obra del cineasta y escritor argentino Martín Rejtman y destaca su impacto en la narrativa y el cine desde los años 90. Su poética desafía la distinción entre lo literario y lo cinematográfico, y se inscribe en un registro del presente como un híbrido entre inmediatez y eternidad. El análisis se centra en *Silvia Prieto* (1998) y el cuento “Ornella” (*Literatura y otros cuentos*, 2005), y examina cómo ambas obras representan el presente mediante estrategias narrativas que evocan la historiografía. A través de diálogos minimalistas, repeticiones y la omisión de causalidad dramática, Rejtman desarticula las convenciones del cine posdictatorial, al mismo tiempo que evita la alegoría política y las interpretaciones solemnes. Su obra evidencia cómo la cultura argentina tiende a historizar el presente en lugar de vivirlo. La repetición es clave en su estética. En *Silvia Prieto*, la protagonista descubre otras mujeres con su mismo nombre, una metáfora sobre identidad y repetición en la historia y el arte. “Ornella” desmonta la idea de que el pasado determina inexorablemente el presente. Rejtman redefine las fronteras entre cine y literatura y cuestiona las formas

tradicionales de representar la historia, al proponer una visión del presente donde el peso del pasado se percibe, pero no se impone.

Palabras clave: presente, minimalismo, absurdo, cine argentino, narrativa argentina contemporánea

Abstract

This paper explores the work of Argentine filmmaker and writer Martín Rejtman, highlighting his impact on narrative and cinema since the 1990s. His poetics challenges the distinction between the literary and the cinematic, situating itself in a present that is both immediate and eternal. The analysis focuses on *Silvia Prieto* (1998) and the short story “Ornella” (*Literatura y otros cuentos*, 2005), examining how they depict the present through narrative strategies that evoke historiography. Through minimalist dialogues, repetition, and the omission of dramatic causality, Rejtman dismantles the conventions of post-dictatorship Argentine cinema, avoiding political allegory and solemn interpretations. His work reveals how Argentine culture tends to historicize the present rather than simply experience it. Repetition plays a central role in his aesthetic. In *Silvia Prieto*, the protagonist discovers other women who share her name, a metaphor for identity and repetition in history and art. “Ornella” deconstructs the idea that the past inexorably determines the present. Rejtman redefines the boundaries between cinema and literature and challenges traditional ways of representing history, offering a vision of the present in which the weight of the past is felt but does not impose itself.

Keywords: Present, minimalism, absurdity, Argentine cinema, contemporary Argentine prose fiction

Desde sus primeros relatos en la colección de cuentos *Rapado* (1992), pasando por sus películas más influyentes y celebradas (*Silvia Prieto*, 1999 o *Los guantes mágicos*, 2003), hasta sus filmes más recientes (*La práctica*, 2023), Martín Rejtman (Buenos Aires, 1961) ha construido un universo narrativo donde lo aparentemente trivial se vuelve sintomático de una condición contemporánea marcada por la desorientación, la repetición y una peculiar inercia existencial. Su trabajo, sin embargo, a pesar de ser rigurosamente contemporáneo, no se propone reflejar el presente: lo interroga, lo desmonta y, en ocasiones, lo parodia, revelando las tensiones entre lo efímero y lo permanente, entre la historia y su representación. Lo

contemporáneo, en Rejtman, no es un tema: es un síntoma. Sus historias — frías, planas, deliberadamente banales— no hablan del presente, sino que exploran la posibilidad de narrarlo sin convertirlo en mercancía o discurso. En su película *Rapado* (1992), el robo de una moto no desencadena un drama, solo genera inercia: el vehículo robado es abandonado en medio de la ruta cuando se le acaba la nafta. Lo mismo ocurre en el cuento “Ornella” (2005) donde un negocio llamado TodoShow fracasa no por su audacia, sino porque nadie —ni los personajes ni el narrador— parece entender qué lo hizo existir en primer lugar. Estos no son símbolos, sino restos de un realismo que se niega a significar. En vez de describir su época, Rejtman la desarma con la paciencia de quien sabe que toda representación es, en el fondo, un malentendido.

Me interesa aquí explorar cómo Rejtman articula una poética del presente a través de dos ejes fundamentales: la ilusión de inmediatez —esa sensación de que sus historias ocurren “aquí y ahora”— y la crítica implícita a las narrativas dominantes sobre la historia reciente argentina. A diferencia de otros autores que abordan la posdictadura o el neoliberalismo desde el melodrama o la alegoría política, Rejtman opta por un registro superficialmente plano, donde lo cotidiano —un canario que no canta, una promotora de jabones atropellada, un negocio potencialmente brillante y exitoso que sin embargo fracasa— adquiere una densidad inesperada. Su aparente minimalismo es un gesto estético y político: una forma de desactivar los lugares comunes del discurso cultural argentino y proponer, en su lugar, una mirada lúcida sobre las paradojas de lo contemporáneo.

Atiendo en particular a la voluntad de sus películas y cuentos de inscribirse en un estricto registro del presente, no con la ilusión de ser una crónica de época, sino como un ejercicio de construcción estética. Rejtman no intenta retratar su tiempo; lo reinventa mediante estrategias narrativas que oscilan entre la repetición, el extrañamiento y la ironía. En *Silvia Prieto*, por ejemplo, la protagonista declara que su vida cambiará a partir de un día específico, pero ese giro nunca llega a materializarse en una transformación real. Los personajes parecen moverse en círculos, atrapados en rutinas que replican, sin cuestionarlas, las lógicas del consumo, el trabajo precario o las relaciones afectivas descarnadas. Esta estética de la inercia —término con que Rocío Gordon (2011) ha descripto la particularidad del relato de

Rejtman— no es un fracaso narrativo, sino una herramienta para desnudar la vacuidad de ciertos relatos sobre el progreso o la identidad.

El presente en Rejtman nunca es ingenuo. Su obra juega con la paradoja de que toda representación del "ahora" está condenada a convertirse, tarde o temprano, en un documento del pasado. Esta tensión es especialmente palpable en su cine, donde la imagen fotográfica —como señaló Bazin (1967)— lleva inscrita la huella de un tiempo ya ido. *Silvia Prieto*, filmada en 1999, podría leerse hoy como un fósil de la Argentina menemista, pero su fuerza radica en cómo evade la literalidad: no es un filme sobre los noventa, sino una reflexión sobre cómo se narra (y se mercantiliza) el presente. Lo mismo ocurre en relatos como "Ornella", donde el pasado —representado por antiguas relaciones que reaparecen o negocios que replican modas olvidadas— irrumpe en la trama solo para ser neutralizado por la indiferencia de los personajes y de la narración. Rejtman no niega la historia, pero la despoja de su peso explicativo, sugiriendo que lo único verdaderamente real es el presente en su crudeza absurda.

Para desarrollar estas ideas, organizo el texto en tres movimientos. Primero, analizo cómo *Silvia Prieto* y "Ornella" construyen su efecto de presente a través de recursos formales —diálogos lacónicos, planos fijos, elipsis temporales, absurdos— que simultáneamente evocan y desmienten la inmediatez. Luego, examino la relación entre esta estética y el contexto cultural argentino posdictatorial, donde la obsesión por "procesar" el pasado a menudo eclipsó la capacidad de mirar el presente sin mediaciones. Finalmente, propongo que la obra de Rejtman encarna una crítica feroz (aunque sutil) a los relatos hegemónicos —tanto de izquierda como de derecha— que reducen la experiencia contemporánea a esquemas predecibles. En un mundo donde lo nuevo se vuelve rápidamente obsoleto y las narrativas históricas se repiten hasta el vaciamiento, Rejtman ofrece una salida: mirar de frente el presente, sin nostalgia ni moralismo, aceptando su opacidad. Su obra no nos dice qué pensar sobre el tiempo que nos toca vivir, pero nos enseña a verlo con una lucidez que molesta y, acaso por eso, libera.

Leer los cuentos de Martín Rejtman y ver sus películas resulta, entre otras cosas, una experiencia intimidante, porque despierta de inmediato la fuerte impresión de que se está por fin frente a la perfecta transposición de lo

literario a la pantalla o de lo cinematográfico a la lengua escrita. De que se ha logrado ahí la operación que se creyó, anunció y desestimó siempre como imposible: la adaptación transparente, la traducción de un código a otro sin reorganización del sentido. En *Shakti*, por ejemplo, en un Séder de *pesaj* la anfitriona enumera para una invitada vegetariana los platillos que puede comer. Mientras lo hace, la pantalla muestra cada uno de ellos, en tomas fijas consecutivas, también al modo de enumeración: “¿Me dijo Fede que no comías carne? Te muestro todos los platos vegetarianos. Cuscús. Ensalada Waldorf. Varéniques. Kneidalaj. Ensalada israelí. Puré de berenjena. Hummus. Zucchini con ricotta. Latkes. Knisches de papa” (2019).

Por su parte, abundan en los cuentos descripciones en tono de *nouveau roman* que son muy asimilables:

La habitación está completamente vacía, el único ornamento es un espejo gigante que ocupa toda la pared. Analía enciende la luz y camina hacia ahí. Saca una llave de su bolsillo, la introduce en una cerradura del espejo, y abre lo que resulta ser un enorme placard. (Rejtman, 1996, p. 51)

Estos ejemplos sugieren la continuidad entre esos dos mundos, aun cuando debemos reconocer que se trata de dos fragmentos textuales muy diferentes, cuyo contraste solo cobra sentido en la reposición del contexto de espectáculo del primero de ellos. De todos modos, creo que es posible derivar aun de su presentación por escrito aquí la noción de que estas narraciones fabrican en conjunto la ilusión de la adaptación perfecta mediante recursos retóricos específicos de cada lenguaje. En términos estructurales, los ejemplos elegidos no podrían ser más discordantes: *Shakti* usa un monólogo que es simplemente ilustrado con el montaje de imágenes discontinuas; mientras el narrador omnisciente de “Barras” (el cuento de *Velcro y yo* del que proviene el fragmento anterior) simplemente está “mostrando” el devenir de la acción con la sucesión impuesta por la linealidad del lenguaje en la yuxtaposición de verbos en presente.

Así se confirma que estamos solamente frente a una impresión, un efecto que deriva solo de la consideración de ambos elementos en conjunto. Deconstruir los mecanismos que se emplean para lograr lo que podríamos pensar como una especie de punto neutro entre lo cinematográfico y lo literario nos deja frente a una serie de cruzamientos técnicos que acercan

entre sí las respectivas retóricas. Pero el efecto de transposición, la idea de que hay una correspondencia mutua en la obra de Rejtman entre hacer cine y escribir y que esa correspondencia se hace tan evidente en la comparación, tiene más que ver con el impulso común que alienta ambos esfuerzos que con la coincidencia de formas de trabajo.

Voy a concentrarme aquí en el modo en que *Silvia Prieto*, el segundo largometraje de Rejtman, y el relato “Ornella”, de su libro *Literatura y otros cuentos* (2005), instrumentan el efecto de presente, reflexionan sobre construcciones habituales del pasado reciente y renuevan la relación entre la realidad que están tratando de representar y el sustrato histórico.

Comienzo con un resumen de las escenas 1 a 12 (según son indicadas en el guion de la película, Rejtman, 1999) que ocupan aproximadamente los primeros ocho minutos del filme. La película abre con la imagen de la marquesina de un café y este relato en la voz de Silvia (Rosario Bléfari):

El día que cumplí veintisiete años decidí que mi vida iba a cambiar. A la mañana muy temprano metí toda la ropa que tenía en un bolso y la llevé al Lave-rap. Al mediodía conseguí un trabajo en un bar. Estaba completamente decidida. Nada iba a volver a ser como antes. Al día siguiente mi exmarido me llamó por teléfono. Quería encontrarse conmigo. (Rejtman, 1999, p. 13)

Luego vemos ese encuentro con Marcelo, el ex, en una mesa del mismo café. El diálogo incluye varios motivos: Silvia se ha llevado por error del lavadero la ropa de otra persona, que le queda grande, pero no quiere devolverla; ante la pregunta por su nuevo trabajo, contesta con el conteo de bebidas servidas; hablan de la necesidad de concretar una salida juntos; Marcelo le da a Silvia una suma de dinero en dólares, en un recipiente plástico e insiste en que ella la acepte; finalmente se ofrece a acompañarla a la veterinaria para comprar un canario que no cante. La escena siguiente se limita a un plano del frente de la veterinaria. Luego vemos a dos promotoras repartiendo muestras gratis de jabón para la ropa en una esquina de barrio. Una de ellas le ofrece muestras a Marcelo y entablan un breve diálogo sobre el producto. Vemos a Silvia llegar a su departamento con el canario y ponerlo en el balcón. Abre el recipiente plástico con el dinero que le dio Marcelo, toma una parte, lo pone en una bolsa plástica y lo entierra en la maceta del balcón mientras el canario canta. Cuando Silvia

lo mira, deja de hacerlo. La escena siguiente se desarrolla en el baño del café donde trabaja Silvia. Ella se encuentra en el baño, apagando un cigarrillo de marihuana. Tiene un breve diálogo con una cliente y sale. La vemos de nuevo en su casa, de vuelta del trabajo: saca una taza de su bolso, troza un pollo que pone en el refrigerador, lo vuelve a sacar y lo troza en porciones más chicas. A continuación, revisa su provisión de marihuana, casi exigua. En el departamento de su dealer, que le da un paquete, le pide que se lo pague más adelante, y le pregunta por su nuevo trabajo. Silvia contesta esta pregunta con quejas y el dealer le da de regalo un contestador automático. Silvia en su balcón, por la noche, fumando. La escena siguiente vuelve a la esquina de las promotoras. Marcelo está esperando que lleguen, y entonces recoge más muestras y las promotoras le cuentan que una compañera murió en un accidente: fue aplastada por un autobús, pero los pasajeros no la vieron y se llevaron las muestras que quedaron esparcidas en la calle. Marcelo invita a la promotora con la que ha dialogado a cenar al día siguiente. Cuando la está esperando en la escena siguiente, la promotora llega en un taxi y le dice a Marcelo que suba. Los vemos llegar a la protesta de promotoras por la chica muerta. Están todas sentadas en la calle, con carteles. Los que recién llegan se sientan y Marcelo se queja de que van a perder la reserva que ha hecho en un restaurante mexicano.

Los primeros minutos de *Silvia Prieto* marcan un quiebre radical con las convenciones alegóricas que habían dominado el cine argentino post-redemocratización. Donde el cine político de los ochenta buscaba representaciones directas del trauma histórico, Rejtman construye una escena que sistemáticamente desarma esos códigos. La película se abre con un anuncio de cambio ("El día que cumplí veintisiete años decidí que mi vida iba a cambiar") que nunca se materializa, reduciéndose a una sucesión de gestos mínimos y desconectados: la mujer lleva su ropa al lavadero, cuenta cafés servidos, entierra dólares en una maceta. Incluso cuando irrumpe un evento potencialmente político –la muerte de una promotora de jabones y la subsiguiente protesta– se trata de un acontecimiento que Rejtman mismo describe como "[lo político] reducido a eso nada más: en una manifestación de promotoras porque atropellaron a una de ellas" (Fontana, 2002, p. 83).

Este enfoque contrasta deliberadamente con las alegorías sobre el terrorismo de Estado que predominaban en la producción cultural posdictatorial. Elementos que podrían leerse como símbolos –trozar pollos, esconderse a fumar, el canario que no canta– son presentados con una literalidad que desactiva cualquier interpretación trascendente. No se trata de metáforas de la represión, sino de actos cotidianos registrados en su opacidad fundamental. Como señala Beatriz Sarlo, estamos ante "las ocupaciones del postrabajo y de la poscualificación" (2003, p. 133), donde incluso el trabajo se reduce a su dimensión más mecánica: el conteo de cafés servidos.

La película podría interpretarse como un retrato de la Argentina menemista –con sus restaurantes mexicanos, la paridad peso-dólar y la precarización laboral–, pero Rejtman evita cuidadosamente el juicio sociológico. Su cámara no denuncia el neoliberalismo: lo documenta como un paisaje ya naturalizado, donde lo político ha sido reemplazado por rituales vacíos. Esta posición no es ingenua, sino programática. Como explica Gonzalo Aguilar, "evitar las narraciones alegóricas es una de las características más definitorias del nuevo cine" (2006, p. 24). *Silvia Prieto no es La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985): su potencia crítica reside precisamente en rechazar las "matrices interpretativas" heredadas, mostrando el presente como un conjunto de superficies sin profundidad oculta que descifrar.

La lectura de Rocío Gordon sobre una "estética de la inercia" en Rejtman –esa narrativa donde los eventos se concatenan "sin causas ni finalidades concretas"– encuentra un contrapunto revelador en la obra misma del autor. Mientras Gordon enfatiza cómo sus personajes "actúan de manera automática, respondiendo a estímulos externos", un pasaje clave del cuento "Literatura" (en *Literatura y otros cuentos*) expone la conciencia crítica detrás de esta aparente abdicación de agencia:

- Léí los cuentos [...]
- Ahá.
- Están muy bien escritos.
- Hm. [...]
- Pero la verdad es que no sé qué es lo que tienen de especial. Todos los años se publican miles de cuentos como esos. No me parecen para nada originales. Están re bien escritos, ya te lo dije, súper profesionales. ¿A vos te importan esos personajes?

No contesto a su pregunta y ella sigue hablando.

— Claro, cómo no te van a importar si escribís sobre ellos. Pero me pregunto por qué me tienen que interesar a mí si a ellos mismos no les importa nada de sí mismos. Son como robots, no tienen sentimientos, ni metas en la vida, nada... Nada que les importe. Yo también fui a un taller literario y entiendo un poco del tema.

— Yo nunca fui a un taller literario.

— Ahá.

Nos quedamos un rato en un silencio un poco incómodo hasta que [...] vuelve a hablar.

— Yo creo que la vida de la gente tiene que tener sentido. Hay que tener objetivos, algo positivo que nos haga seguir adelante, desafíos para mejorar, ser mejores personas.

— ¿Todo eso lo aprendiste en el taller?

— Espero que no te enojés. Por lo menos te fui sincera.

— No, claro.

— Además, ya te lo dije. Están re bien escritos.

— Sí, ya me lo dijiste. (Rejtman, 2005, pp. 50-51)

Este intercambio, donde el personaje escritor recibe la crítica de que sus relatos presentan "robots sin metas", funciona como una clave metatextual. La réplica sardónica —"¿Todo eso lo aprendiste en el taller?"— parodia el realismo psicológico y desmiente cualquier lectura que proyecte intencionalidad sociológica sobre su obra, incluyendo la interpretación de Gordon sobre la inercia como síntoma generacional. Gordon encuentra a su vez que texto y filme en Rejtman comparten una misma estética caracterizada por "la imposibilidad de establecer una trama definida, la centralidad puesta en personajes o acciones y no en una historia, la ausencia de psicologismos e interioridades" (2011, p. 290). Los gestos repetitivos de Silvia Prieto —contar cafés, trozar pollos— serían el mejor ejemplo de cómo lo cotidiano se registra sin jerarquías dramáticas. Conuerdo con su descripción del "dinamismo estático" (2011, p. 290) de estas escenas, en una frase que quizás bien describe la noción de "presente" que domina las narrativas rejtmanianas. Pero, a su vez, encuentro que esta lectura no se aleja mucho de la parodiada en el propio cuento. Una interpretación psicologista de un texto como Silvia Prieto, que lo ve como el retrato fidedigno de una sociedad agonizante, se revela como fundamentalmente extratextual. Nada más lejos de una película que se

identifica con el esfuerzo genuino de reconfigurar una cinematografía fallida y evitar el arrastre de los mismos defectos.

Creo que el problema de lecturas de *Silvia Prieto* como una representación del mundo neoliberal, o como una metáfora del vaciamiento posmoderno, es que no dan cuenta de la saturación de esos motivos como “géneros” que se han normalizado en la explotación de un bien determinado horizonte de expectativas, que a su vez ha retroalimentado una normalización de abordajes críticos que recurren a estos conceptos. De todos modos, hay dos puntos que estas lecturas tienen en común: primero, una especie de tono apocalíptico al destacar siempre la voluntad negativa de esta representación; segundo, la clara inscripción de lo representado en la categoría de presente. Quiero discutir entonces principalmente el segundo punto, para cuestionar el primero tangencialmente.

Presentar y representar el presente

En los dominios de la representación simbólica (literatura y cine, en nuestro caso), el presente es siempre construido desde un impulso desiderativo, como una apuesta. Para ser entendido como presente, debe articularse como una construcción prospectiva que busca dar forma al presente de su enunciación real (posterior al de su enunciación) y espera ser leída referencialmente en relación con el presente de recepción. La condición efímera del presente le impone al autor un trabajo en el nivel de las marcas de la enunciación de modo tal que el texto pueda seguir siendo interpretado como presente en el acto de decodificación, siempre posterior. La representación del presente es así una utopía narrativa que solo puede resolverse en un “efecto” de presente. Quiero proponer que, contra lo que podría pensarse de modo inmediato, este efecto se logra “mejor”, con más éxito, en la escritura que en el cine, ya que el texto escrito se organiza en un plano puramente intelectual y prescinde de la materialidad de la imagen, mientras que el soporte cinematográfico es puramente sensorial. El presente como efecto literario es más accesible y logrado porque el mecanismo de la lectura (o el carácter abstracto de la palabra) hace prevalecer la función deíctica y exige el completamiento imaginario del receptor: la contribución del lector en la construcción de la idea de presente es decisiva porque se apoya necesariamente de su propia

experiencia de presente –el único tiempo posible para la lectura. Si bien el fundamento mismo de la escritura como tecnología es combatir lo efímero de la lengua hablada y la materialidad del texto atenta contra el efecto de presente de la literatura, el proceso de deixis (el hecho de que la palabra “hoy” por ejemplo, se reactualice *ad infinitum* con cada nueva lectura) crea una ilusión de presente tan poderosa que permite suspender la evidencia de su carácter diferido.

En el caso del cine, en cambio, el efecto de presente es más conflictivo por causa de la naturaleza misma de la imagen fotográfica. Conviene recuperar aquí la discusión en torno a las teorizaciones fundantes de André Bazin en los cincuenta –según fueron hace unos años replanteadas en el marco de su estudio sobre cine e historicidad por Philip Rosen. Resumiendo las observaciones del célebre ensayo sobre la ontología de la imagen fotográfica, Bazin (1967) piensa los desafíos particulares de la imagen producida mecánicamente (que en su razonamiento contrasta siempre con la imagen pictórica, y es de notar que su esfuerzo tiende a ponderar los efectos de la irrupción de la fotografía como técnica sobre la historia de las artes plásticas) en términos de realismo y credibilidad. El disparador de su teorización surge del reconocimiento de que la imagen fotográfica es siempre “realista” y convoca del observador un especial impulso de credibilidad porque quien la ve sabe de su forma de realización, sabe cómo ha sido producida, sabe que es una imagen objetiva (en el sentido de haber sido captada por un objetivo, un lente) y sabe que no ha cobrado existencia material por mediación humana (como una pintura), sino mediante un procedimiento mecánico y químico. Esta conciencia de la naturaleza de la fotografía le confiere un valor de testimonio, de prueba irrefutable de la existencia material y concreta de lo que ha estado delante del objetivo, lo profílmico. Según Rosen (2001) esta descripción de Bazin ubica a la imagen fotográfica en la categoría de índice de la clasificación del signo de Charles Sanders Peirce (y es incluso es uno de sus ejemplos). Es decir: las fotografías son signos constituidos en la presencia misma del objeto, y por la presencia misma del objeto. El otro ejemplo de índice propuesto por Bazin es clave: la mascarilla mortuoria. Como la mascarilla, la fotografía deriva su materialidad de la presencia del objeto, solo así puede cobrar existencia. Debido a que el observador está al tanto de este origen se encuentra también especialmente predispuesto a otorgarle a esta imagen un carácter

de “verdadera”. La incorporación del movimiento de la imagen a este análisis resulta en la famosa calificación de Bazin del cine como “cambio momificado”, que es justamente el título del libro de Rosen.

Ahora bien, Rosen incorpora además al análisis de este rasgo de la imagen fotográfica un elemento temporal. En la nueva propuesta, la imagen no es solo testimonio de la existencia de lo profílmico, sino que es además testimonio de la existencia de lo profílmico en un momento anterior al presente de la proyección y la recepción, e incluso más, es prueba de la prolongación de la existencia de lo profílmico a lo largo del tiempo que dura la toma. Podemos pensar entonces que la experiencia cinematográfica es siempre, en primera instancia, una experiencia de contacto con la historia, y una película, de algún modo, siempre una forma de la historiografía. Es desde esta perspectiva que me parece más conflictivo el esfuerzo por hacer del cine una vía para la representación del presente, porque tal objetivo obliga a imprimir sobre el medio una fuerza que contravenga y violenta la propia naturaleza de la imagen. Es al mismo tiempo este proceso el que hace que los resultados sean intelectualmente provocadores.

Por un lado, es difícil encontrar en el cine un elemento técnico que sea a la vez tan simple y tan complejo como el uso de un verbo en tiempo presente en un relato –que provoque de modo repentino la ilusión de estar funcionando en el aquí y el ahora del mismo modo en que funciona en la lengua oral, y al mismo tiempo instaure un sistema de convenciones estrictamente regulado, y por lo tanto, casi imperceptible. Por otro lado, es cierto que al igual que con el tiempo de la lectura, el tiempo de ver una película es también siempre el presente, el ahora, y la imagen en movimiento tiene la especial capacidad de fingir un acto de simultaneidad, pero el lastre físico de lo sensual tiene un peso concluyente que termina por obstruir ese pacto de ficción y convertir la película decididamente en un documento del pasado. Así, como documento de un pasado (el de la filmación) cuyo objetivo es proyectar hacia el futuro (el de la recepción) una forma que quiere ser leída como presente (el de ambos momentos), *Silvia Prieto* recurre, en su intento de manipular la naturaleza indicial del cine, a estrategias de representación de la historia, que son las que justamente autorizan las lecturas de la película como alegorías del presente nacional.

Estamos por lo tanto frente a un medio histórico, que echa mano de estrategias históricas para crear exitosamente la ilusión de contacto con el presente. Los medios de que se vale para lograrlo son, retomando lo que ya anunciábamos, remitir a una retórica de representación de la historia, por ejemplo, en el señalamiento de sus motivos recurrentes (en ese sentido, la película se vería como una representación de la historia argentina); trazar al mismo tiempo su propia historia (y así la película se convierte en un muestrario y condensación de la historia del cine argentino –o señala sus fallas) y, finalmente, criticarla. De este modo determina un presente que se define, tras una cáscara del presente más logrado, por la obsesión por la historia.

En otras palabras, *Silvia Prieto* se propone proyectar una imagen del presente, pero como esa imagen es construida con estrategias usadas para representar la historia y eran ya en ese momento un recurso (o un lugar común) de la historia reciente del cine argentino (léase, el cine argentino de los ochenta), en definitiva la película da una imagen certera del presente: que no es, nuevamente, el lamento por la situación posdictatorial (la herencia de violencia, la infamia menemista y la disolución en lo posmoderno), sino la denuncia de la obsesión nacional con el pasado y sus representaciones previas. Lo que no es otra cosa que la denuncia del anquilosamiento genérico a partir de la mostración de ese anquilosamiento.

El mecanismo básico para llevar a cabo esta categórica intervención sobre el campo cultural argentino es la repetición. Como decíamos antes, el impulso cardinal del programa estético de Rejtman se encuentra en su radical alejamiento de los modos que la tradición del cine nacional había establecido para reflexionar sobre su propia realidad –es decir, su programa ha sido el de no repetir nada del cine anterior. Rejtman defiende su necesidad de “empezar a construir algo a partir de la nada del cine argentino” (Fontana, 2002, p. 82). Aun cuando su comportamiento parece ser estrictamente de reacción y su objetivo esquivar los espacios, gestos y

elementos que aparecían en la nada del cine argentino¹, es a través de la repetición de ciertos componentes que se construye esta argumentación – de hecho, los componentes que permitían formular las lecturas que planteamos antes. Podemos volver al motivo de lo político, por ejemplo, para pensar en estas “repeticiones correctivas”. Dice Rejtman: “El cine argentino de los sesenta está lleno de imágenes de actos o manifestaciones políticas. En *Silvia Prieto*, en cambio, la política aparece cuando se organiza una manifestación por la muerte de una promotora en un accidente” (Fontana, 2002, p. 83). Evidentemente en *Silvia Prieto* no abundan las imágenes de actos políticos, pero la construcción de la diferencia respecto del cine de los sesenta se expresa en la incorporación de un acto político a la película. Recurre a ese *leitmotiv* para destacar su discordancia, para hablar del avance de la historia entre los sesenta y los noventa –en la realidad argentina y en el cine argentino.

Pero *Silvia Prieto* no solo se vale de la repetición para poner en juego su vinculación histórica con otras escrituras, sino que es de hecho una película sobre los homónimos, sobre la repetición. La línea argumental central nos cuenta el comportamiento enfermizo de la protagonista cuando se entera de que figura otra Silvia Prieto en la guía telefónica de Buenos Aires. Después de ponerse en contacto, se encuentran y aparece la idea de que debe haber más “Silvias Prieto”, de que incluso podrían hacer un club de Silvias Prieto. La película lleva hasta el extremo esta propuesta y convoca finalmente a verdaderas Silvias Prieto. Se encuentran en una reunión que constituye la secuencia final del filme y aparecen entrevistadas mientras pasan los créditos, en un segmento que entrecruza lo documental con lo ficcional. Inopinadamente y sin sobresaltos, la película se mueve de lo puramente ficcional a una incorporación de lo real que de repente lleva al espectador a repensar la relación entre imagen e historia: si la noción de indicialidad descansa sobre la formación del signo a causa de la presencia del objeto y es un argumento con que sostener su existencia real, poco dice de la categorización del objeto mismo, de lo profílmico, respecto de nuestra

¹ El propio Rejtman habla de su inserción en el cine argentino como un comienzo desde cero, en tanto no encontraba nada con que identificarse en términos de continuidad en el cine nacional del momento o en su historia. Véase Fontana (2002).

organización del mundo en términos reales / ficcionales, y no parece ser la herramienta con que definir, por ejemplo, el cine documental.

Creo que esta disputa (o no) entre políticas de lo ficcional y políticas de lo real constituye el punto más problemático del uso de estrategias de representación histórica en la construcción del presente. *Silvia Prieto* parece sugerir, en su movimiento hacia la incorporación de lo real *como imagen más contundente e irrefutable del presente* no solo que la diferencia entre lo real y lo ficcional, cuando se lo piensa en tanto imagen cinematográfica, no es pertinente, sino que, además, en tanto el recurso en este punto es nuevamente la repetición, lo real se puede explicar desde la repetición, desde una lógica modular: puede haber muchas Silvias Prieto, o sea, muchas mujeres con ese nombre, pero también muchas películas con ese título; un texto solo puede sugerir la dimensión del presente mediante un uso agudo de la puesta en escena de la repetición; y esa repetición no necesariamente anula la novedad.

El show del pasado

Esta relación entre el pasado, la voluntad de reflexión histórica y la construcción del efecto de presente adquiere en el cuento “Ornella” de la colección *Literatura y otros cuentos* (2005) una particular densidad. El relato, en tercera persona, cuenta aproximadamente un año de la vida de Luis, un arquitecto porteño que emprende en ese tiempo un negocio innovador en el barrio de Palermo, en sociedad con Javier, un amigo de toda la vida y ex marido de su hermana, y Victoria, la novia de Javier. El negocio consiste en el desarrollo de un nuevo concepto que combina servicios con entretenimientos, TodoShow:

[...] un multiespacio veinticuatro horas para todo tipo de shows y eventos, desde temprano en la mañana hasta tarde en la madrugada, y para todas las edades: desayuno-guardería, almuerzo-jazz, animación infantil, cena-tango o magia adulta, medianoche erótica y acto sexual en vivo” (Rejtman, 2005, p. 85)

Después de algunos altibajos el negocio se convierte en un éxito absoluto, pero genera rechazo entre las “fuerzas regresivas” de la comunidad por la combinación de contenidos adultos e infantiles en el mismo espacio, y

termina en quiebra. Aún así, el concepto interesa a inversores extranjeros y terminan vendiendo la idea a un grupo australiano que replica el proyecto en Brisbane. Luis y Javier viajan a la inauguración del piloto y la acción los deja en una playa cercana a Sidney, donde se han reunido con una ex novia de Luis que vive en Australia desde fines de los setenta, y la familia que ella ha formado en su nuevo país. A esta línea central se intercalan historias menores: la de Liliana, hermana de Luis, y su hijo Maxi; la de algunos familiares de Victoria; las de otros socios del proyecto de TodoShow; y principalmente, la de la perra Ornella, que Luis encuentra perdida en el primer fragmento del cuento, reintegra a su dueña, adopta cuando esta se muda a España, y deja al cuidado de una de sus socias de TodoShow cuando hace su viaje a Australia.

El estilo del cuento es característico de la narrativa de Rejtman: impostura de objetividad y distancia frente a lo narrado, sucesión de escenas y eventos contados a veces con detalle casi superficial y a veces con excesiva generalidad, dominio casi absoluto del tiempo presente, preponderancia casi total de la acción por sobre la descripción o la reflexión. Prácticamente todo lo que se refiere en el relato sucede aquí y ahora, por lo que las breves irrupciones de desplazamiento temporal o espacial resultan no solo llamativas, sino también inmensamente sugerentes desde el punto de vista de la interpretación. Si la relación entre el pasado y el presente es por un lado constitutiva, también es presentada con la mayor indiferencia. Cada dato del pasado es incorporado por su funcionalidad sobre el avance del relato en presente. Por ejemplo:

Tres semanas más tarde, Luis vuelve a su casa después de trabajar todo el día y encuentra un mensaje de Javier, el ex marido de Liliana. Luis y Javier se conocen desde los once años, cuando eran compañeros de grupo de terapia. Se hicieron amigos enseguida, fueron inseparables durante toda la adolescencia y más tarde siguieron haciendo deportes juntos: fútbol, squash, paddle y voleý. Fue a través de Luis que Javier conoció a Liliana, cuando era solamente la hermana menor de su mejor amigo. Años después, con la separación, Luis decidió tomar distancia de Javier. Es por eso que al encontrar su mensaje en el contestador automático prefiere no responderlo. (p. 71)

La primera y última oración de este fragmento son representativas del total de la narración, mientras que la digresión en pretérito es una de las pocas apariciones del “pasado” en el texto.

Para entender el papel de estas irrupciones de lo pasado y su relación con el presente –más allá de este nivel de practicidad en el orden del decurso del relato: brindar información necesaria para la comprensión de los acontecimientos-, es necesario indicar que “Ornella” es uno de los pocos cuentos de Rejtman que admiten (si no invitan) una lectura en clave alegórica –en que ejerce una fuerza significativa la tentación de leer la experiencia nacional detrás de las alternativas de la vida de Luis y los otros personajes. En este sentido el cuento es atípico en el corpus de Rejtman, en tanto responde de un modo u otro a una cierta inquietud de tono identitario –o al menos tolera una lectura desde esta perspectiva. Rejtman había advertido también sobre el peligro de esta actitud, específicamente en el ámbito del cine: “Me parece que el mayor riesgo [...] es volver a preguntas estúpidas del tipo ‘¿Quiénes somos?’, que siempre traen las respuestas más banales” (Fontana, 2002, p. 84). Pero como en *Silvia Prieto*, me parece pertinente entender que el texto está guiado no por esa pregunta, pero sí por la pregunta sobre la relación de los argentinos con la historia reciente y sus modos de contarla.

Creo que la intervención de Rejtman sobre el papel del pasado en el presente puede describirse en el nivel de la causalidad. Si bien mantiene intacta la relación de causalidad entre el pasado y el presente, también propone que el pasado no es explicación suficiente del presente. Aun cuando lo justifique en términos inmanentes, sigue siendo irrelevante y ofrece una explicación innecesaria, de la que se puede prescindir. El ejemplo clave en este sentido tiene que ver con el final de la historia, y el reencuentro entre Luis y su novia de la adolescencia. Este episodio constituye la más clara reemergencia del pasado –y no precisamente cualquier momento de la historia argentina, sino en particular los años setenta– en el presente que el cuento identifica como “los dos mil” (p. 95). En su hotel de Sidney, Luis encuentra un mensaje en el contestador: “[...] una voz en castellano dice que habla Ricardo, el padre de Déborah. Déborah fue una ex novia que tuvo en la Argentina a los diecisiete años” (p. 109). Después de su viaje a Brisbane, finalmente Luis y Déborah se encuentran:

Déborah le cuenta que desde hace once años vive con otra mujer, Kim, y tiene dos hijos: el primero, Shawn, de veinte años, nació a los seis meses de instalarse en Australia. Podría haber sido argentino, dice, pero no habla ni una palabra de castellano. (p. 116)

Vuelven a reunirse para ir a una playa cercana, donde Shawn ha programado un campeonato de surf nocturno. En el segmento final del cuento Luis, entredormido, ve a Shawn en el mar:

De pronto la luna se descubre un poco y mar adentro aparece nítida y mal y luminada la silueta de Shawn en el momento justo en que se para arriba de la tabla y empieza a surfear una ola bastante grande. Tiene el pelo enrulado y rubio; es muy flaco y de piel oscura. Yo también de chico era rubio y de rulos, piensa Luis. ¡Cómo cambia el pelo! Hasta los siete años lo tenía lacio. Después a los trece se enruló. Y eso se juntó con que engordé. De más grande el cuerpo se fue normalizando y el pelo cambió otra vez. El rubio se transformó en castaño, dejó de ser lacio o enrulado y se llenó de remolinos. (p. 119)

El lector es invitado a colaborar con el relato para identificar a Luis como el padre de Shawn, algo que la voz narradora nunca expresa abiertamente ni es planteado como un objetivo del devenir de la historia². Los datos que acabo de citar se ofrecen meramente al lector para que este construya una certeza total sobre la relación entre Luis y Shawn, pero también ponen en escena una situación en que el pasado se manifiesta como un dato superfluo sobre el presente y el valor del “origen” es negado de forma

² A pesar de que se plantea paralelamente una línea centrada en la exploración de la identidad. Cuando Déborah le cuenta a Luis de su vida en Australia, le dice que tiene dos hijos: Shawn y Sydney. “[Sydney t]iene ocho años, y la gestó Kim con la ayuda de un banco de esperma. En ese momento las dos mujeres vivían en Melbourne, estado de Victoria, donde la ley todavía hoy prohíbe que una mujer soltera pueda ser inseminada artificialmente, así que tuvieron que comprar el esperma por correo en un banco de California. Se lo hicieron mandar directamente a una clínica de Sydney en donde Kim se hizo el tratamiento. Durante esos días Shawn empezó a practicar surf en las playas del norte de la ciudad y después ya no quisieron volver a a vivir en Melbourne: cualquier lugar del estado de Victoria era simbólicamente demasiado represivo para ellas. Es por eso que Sydney se llama Sydney. Según el reglamento, Sydney está autorizada a conocer la identidad de su padre biológico recién cuando cumpla dieciocho años pero el mes pasado, gracias a una prima cordobesa de Déborah que hackeó la base de datos del banco, pudieron averiguar que el donante es australiano y vive en Alice Springs, una ciudad en medio del desierto justo en el centro del país; tiene cuarenta y tres años, es soltero y dueño de tres videoclubes. Déborah le comenta que desde muy chiquita Sydney pide conocer a su padre biológico y ya tomaron la decisión de viajar todos a Alice Springs de sorpresa, el próximo día de la primavera, a conocer a este señor: un viaje al interior del país y al interior de Sydney” (p. 116).

categoría. La situación, así y todo, no deja de ser inquietante, y creo que esto se debe a la incomodidad que es capaz de generar la admisión casi cínica del valor totalizante del presente. En definitiva, eso es lo que se provoca no ya con la indiferencia de los personajes ante el que hubiera sido el clímax de un relato melodramático, sino especialmente con la indiferencia de la voz narrativa, que estimula al lector hacia una interpretación determinada, pero frustra sus expectativas de distensión dramática.

Algo similar se había planteado ya en el ámbito de las impresiones de los personajes de mediana edad sobre la generación más joven. El número más exitoso de TodoShow en Buenos Aires había sido un “grupo de varieté de los ochenta”. Cito algo extensamente el episodio porque condensa de un modo brillante la propuesta del texto sobre el devenir temporal:

Sus protagonistas son todos ex Parakultural³ y el espectáculo es exactamente el mismo que hacían veinte años atrás, un revival de los cincuenta con performances, playbacks y vestidos y peinados de la época, que resulta ser todo un éxito entre un público muy joven, compuesto en su totalidad por adolescentes y preadolescentes. Los integrantes del grupo repiten sin ninguna variación los mismos pasos de bailes, las mismas canciones, los mismos chistes veinte años después, pero los espectadores son ciegos al factor tiempo y ni siquiera por un segundo sospechan que se trata de un revival. Para ellos son artistas del momento, haciendo un espectáculo del momento. No ven nada más, ni los ochenta ni los cincuenta, solo puro presente y contemporaneidad y los atrae de manera muy directa lo estrafalario de lo que pasa arriba del escenario. (p. 94)

El pasado, según el texto, pervive en el presente no solo en sus consecuencias, en su carácter formador sobre lo posterior, sino también de modo literal: sigue vivo, sigue contándose entre los bienes del presente y sigue funcionando como funcionó en el pasado, interpelando a los sujetos “ciegos al factor tiempo” como si no fuera pasado. El tiempo –esos veinte años en los que insiste el texto– desaparece, o se repliega en el pleno

³ El Centro Parakultural fue un grupo de performance, teatro y artes plásticas que desarrolló su actividad en la ciudad de Buenos Aires durante la década del ochenta, convirtiéndose en un referente de la estética underground y contracultural del momento. Véase *Latin American Theatre Review* 24.2 (Spring 1991).

presente. El narrador, que en este punto se identifica más que nunca con la perspectiva de Luis y sus congéneres, acusa cierto asombro por esta actitud, y parece reprocharla. Pero el texto a su vez nos propone que ese consumo ingenuo del pasado, que no puede percibirlo como pasado, es en definitiva legítimo: ¿por qué debería censurarse que el número sea entendido como un “espectáculo del momento” si en definitiva eso es: un espectáculo del momento? Luis y sus socios se sienten “como si a sus vidas les faltara una tajada que alguien cortó” (p. 95) porque no pueden comprender que el nuevo público no sea conciente de “las distintas capas de tiempo superpuestas en el escenario”. La idea de la “tajada que alguien cortó” parece preanunciar lo que el lector descubre hacia el final sobre la vida de Luis, pero no sucede lo mismo con su actitud. Serán Luis y Déborah, en definitiva, los que en su reencuentro encarnarán la indiferencia hacia las capas de tiempo superpuestas y el compromiso ciego con el presente.

Así, también los cuentos hablan como *Silvia Prieto* de la obsesión con la historia. Como hemos visto, se ponen en el texto los elementos de esta relación entre el presente y el pasado, pero si la película optaba por representar la normalización genérica y criticar la conversión de ciertos motivos e imágenes en lugares comunes de un discurso determinado, los cuentos se inclinan más bien por despojar a ese pasado de toda capacidad social y hacer patente el valor absoluto del presente, incluso ante la conciencia del tiempo. En *Silvia Prieto* lo político se había reducido a la manifestación de las promotoras, pero en “Ornella” se dan situaciones de restitución de la política que ponen de manifiesto su total inocuidad, como si la política no fuera más que una de las formas que adopta ese pasado que nos es ya indiferente. El boicot contra TodoShow en Buenos Aires se explica por la capacidad de congregación que el nuevo espacio empezaba a cumplir:

La gente empieza a frecuentar TodoShow no solo por los servicios y los shows, sino también para encontrarse con otra gente. El lugar se convierte en un verdadero centro comunitario. [...] Están cumpliendo con un objetivo solidario y hasta político [...] Pero en la misma manzana hay una iglesia y un colegio religioso. La excusa para atacar es la mezcla de sexo en vivo y animaciones infantiles, aunque en el fondo, el problema es que TodoShow está ocupando en el barrio el lugar que siempre quiso tener la parroquia. (p. 97)

Y en Australia el efecto es equiparable:

El lugar se llena de todo tipo de personajes: queers, skinheads, hippies [...] Prácticamente todas las tribus urbanas están representadas. [...] La empresa se ve obligada a contratar siete agentes de seguridad privada [...] En situaciones de tanta presión es casi inevitable que las susceptibilidades se exasperen y basta con que un agente empuje con un poco más de fuerza de la necesaria a una chica vestida con camisola y pantalones de bambula para que el público dormido despierte. A partir de ese momento la rebelión es inmediata [...] ‘Parecen los años sesenta’, comenta Luis. (p. 113)

La resurrección de lo político en esos textos de Rejtman es de algún modo una repercusión del celebrado regreso de la política que tantos vieron en los eventos del 2001 en Argentina (precisamente a mitad de camino entre *Silvia Prieto* y “Ornella”), y que puede entenderse como el comienzo de la “marea rosada” que dominó la política en la región por más de una década, pero es también puramente formal y teórica, no tiene ya ninguna impronta que imponer sobre la realidad, está condenada a ser solo episódica y hasta anecdótica. Una vez más, todo adopta una lógica de presente y es en esa operación que radica el enorme potencial de su reflexión histórica: en su inscripción del presente en el presente. “Un cine es contemporáneo cuando su actualidad reside, en efecto, en que ya no mira más al pasado, y cuando se define por instalarse en ese presente, singular e intransferible” (Bernini, 2008, p. 14)

En la obra de Martín Rejtman, el presente no es un simple punto en la línea del tiempo, sino un territorio autónomo, despojado de las ataduras del pasado y las proyecciones futuras. Quiero cerrar con dos ejemplos particularmente ilustrativos de esta dinámica, que aparecen en el cuento “Literatura” (2005) y el cortometraje *Shakti* (2019), donde se problematiza la relación entre historia, memoria y presente mediante estrategias narrativas y visuales que oscilan entre lo visible y lo oculto, lo persistente y lo efímero.

Hacia el comienzo de “Literatura” se hace una descripción aparentemente banal de la situación habitacional del narrador protagonista:

Mi casa queda en una cuadra de casas bajas en Ramos Mejía. Cuando nací mi familia ya vivía ahí. Diez años después mis padres se divorciaron y

vendieron la casa. Mi padre se fue a Venezuela y mi madre y yo vivimos durante un año y medio en lo de mis abuelos maternos en la ciudad de Córdoba. Al mes de habernos mudado ahí ya se me había pegado la tonada. Tiempo más tarde mi madre conoció a Raúl, un mendocino dueño de una cadena de disquerías de la zona oeste del Gran Buenos Aires. Mi madre y yo nos volvimos. Primero vivimos un tiempo en una quinta en Merlo. Teníamos cuatro perros y recuperé el acento porteño inmediatamente. Un día mi madre fue a visitar a una prima en Ramos Mejía. De camino, pasó por nuestra antigua casa y vio que estaba en venta. Ese fin de semana fueron con Raúl a ver la casa y mi madre lo convenció enseguida de que la compraran, sin decirle nunca que antes habíamos vivido ahí. A los pocos meses nos mudamos. Con mi madre nunca hablamos del tema de la casa, pero siempre existió entre nosotros un acuerdo tácito de no decir nada. (p. 46)

Este fragmento condensa la lógica rejtmaniana del presente. La casa de Ramos Mejía carga con una historia personal que es activamente silenciada, convertida en un secreto compartido, pero nunca explicitado. La mudanza, el divorcio y el retorno son eventos que en otra narrativa podrían estructurar un relato melodramático, pero aquí se presentan como anécdotas triviales, casi invisibles. La casa no funciona como símbolo de nostalgia ni de trauma; es simplemente un lugar habitado, cuya historia previa resulta irrelevante para el presente, o cuya relevancia no quiere ser parte de la lógica de la narración. El "acuerdo tácito" entre el narrador y su madre subraya la voluntad de no otorgarle al pasado un peso determinante, como si el presente fuera un espacio que se construye sobre el olvido activo de lo anterior.

Esta dinámica se repite con el acento del personaje, que cambia según el contexto geográfico –cordobés, porteño– sin conflicto ni reflexión. El pasado lingüístico se borra con la misma facilidad con que se adopta una nueva identidad, como si la historia personal fuera una serie de capas superpuestas que el presente puede descartar sin ceremonias. Rejtman parece sugerir así que el presente no es una acumulación de historias, sino un acto de mimetismo constante, donde lo anterior se desvanece sin dejar rastro. El espacio, en esta lógica, no es un archivo de memorias, sino un escenario que se reconfigura según las necesidades del ahora, un lugar donde las huellas del pasado pueden ser activamente ignoradas.

Shakti profundiza en esta idea a través de un objeto aparentemente trivial: los knishes de la abuela muerta. Fede, el protagonista, descubre que los knishes que asociaba con su abuela —y que conservaba en el freezer como reliquias de un tiempo perdido— en realidad eran preparados por la mucama de su abuela, quien había aprendido la receta de la abuela misma y los había preparado en la última década de su vida, cuando “ya ni entraba en la cocina”. Delia, la mucama, sigue viva y los sigue haciendo. El episodio desencadena una reflexión sobre la materialidad del pasado y su relación con el presente. En un primer momento, los knishes funcionan como huellas físicas de la abuela, pruebas tangibles de su existencia, algo así como los índices fotográficos de los que hablaba Bazin. Su sabor y textura son testimonios de un tiempo ya ido, objetos que permiten creer en la persistencia de lo que ya no está. En la premisa inicial, con la muerte de la abuela ha muerto también esta comida, su sabor, su unicidad. Pero la revelación de su verdadero origen los vacía de su significado original. Ya no son exactamente “los knishes de la abuela”, pero tampoco dejan de serlo del todo, porque su sabor persiste, idéntico. El pasado, entonces, se revela como una construcción frágil, sujeta a reinterpretaciones, como si la memoria fuera un juego de espejos donde las imágenes se superponen sin fijarse nunca del todo.

El cine y la literatura de Rejtman enfatizan que el presente es el único momento donde la experiencia adquiere sentido —ya sea al comer los knishes o al habitar la misma casa que una vez se perdió—, mientras que el pasado es una ficción mutable, un relato que puede reescribirse con cada nueva revelación. Lo que une estos dos ejemplos es la forma en que Rejtman desestabiliza la idea de un pasado estable o fundacional. En “Literatura”, el espacio doméstico y el habla se ajustan al presente sin dejar marcas visibles; en *Shakti*, un objeto cotidiano expone la precariedad de la noción de realidad. En ambos casos, el pasado no es un legado, sino un material maleable que el presente absorbe o descarta según su propia lógica. Esta operación no es solo estética, sino también política: Rejtman evade las narrativas grandilocuentes —la dictadura, la crisis, la identidad nacional— para focalizarse en lo inmediato, en lo que está sucediendo en el acto de leer el texto o ver la película. El presente no es un eslabón en una cadena histórica, sino un territorio autónomo, donde lo único real es el contacto efímero entre el lector, el espectador y la obra. Como los knishes

o la casa de Ramos Mejía, el pasado puede existir o no, pero solo el presente –aquí y ahora– importa.

Referencias

- Aguilar, G. (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Santiago Arcos.
- Bazin, A. (1967). The ontology of the photographic image. En *What is cinema?* (Vol. 1, pp. 9–16). University of California Press.
- Bernini, E. (2008). *Estudio crítico sobre Silvia Prieto*. Picnic.
- Fontana, P. (2002). Martín Rejtman: Una mirada sin nostalgias. *Milpalabras*, 4, 81–88.
- Gordon, R. (2011). Cine y literatura en Martín Rejtman: Estética de la inercia y contemporaneidad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 37(73), 289–305.
- Rejtman, M. (2007). *Rapado* (Orig. pub. 1992). Interzona.
- Rejtman, M. (1996). *Velcro y yo*. Planeta.
- Rejtman, M. (1999). *Silvia Prieto*. Norma.
- Rejtman, M. (2005). *Literatura y otros cuentos*. Interzona.
- Rejtman, M. (Director). (1991). *Rapado* [Film].
- Rejtman, M. (Director). (1998). *Silvia Prieto* [Film].
- Rejtman, M. (Director). (2003). *Los guantes mágicos* [Film].
- Rejtman, M. (Director). (2019). *Shakti* [Film].
- Rejtman, M. (Director). (2023). *La práctica* [Film].
- Rosen, P. (2001). *Change mummified: Cinema, historicity, theory*. University of Minnesota Press.
- Sarlo, B. (2003). Plano, repetición: Sobreviviendo en la ciudad nueva. En A. Birgin & J. Trímboli (Comps.), *Imágenes de los noventa* (pp. 125–149). Libros del Zorzal.