

21

Nuevo Cine Argentino

De Rapado a Historias extraordinarias

Agustín Campero

25 años
25 libros


BIBLIOTECA
NACIONAL


Universidad
Nacional de
General
Sarmiento

Nuevo Cine Argentino

De Rapado a Historias extraordinarias

Veinticinco años, veinticinco libros

El ciclo político inaugurado en Argentina a fines de 1983 se abrió bajo el auspicio de generosas promesas de justicia, renovación de la vida pública y ampliación de la ciudadanía, y conoció logros y retrocesos, fortalezas y desmayos, sobresaltos, obstáculos y reveses, en los más diversos planos, a lo largo de todos estos años. Que fueron años de fuertes transformaciones de los esquemas productivos y de la estructura social, de importantes cambios en la vida pública y privada, de desarrollo de nuevas formas de la vida colectiva, de actividad cultural y de consumo y también de expansión, hasta niveles nunca antes conocidos en nuestra historia, de la pobreza y la miseria. Hoy, veinticinco años después, nos ha parecido interesante el ejercicio de tratar de revisar estos resultados a través de la publicación de esta colección de veinticinco libros, escritos por académicos dedicados al estudio de diversos planos de la vida social argentina para un público amplio y no necesariamente experto. La misma tiene la pretensión de contribuir al conocimiento general de estos procesos y a la necesaria discusión colectiva sobre estos problemas. De este modo, dos instituciones públicas argentinas, la Biblioteca Nacional y la Universidad Nacional de General Sarmiento, a través de su Instituto del Desarrollo Humano, cumplen, nos parece, con su deber de contribuir con el fortalecimiento de los resortes cognoscitivos y conceptuales, argumentativos y polémicos, de la democracia conquistada hace un cuarto de siglo, y de la que los infortunios y los problemas de cada día nos revelan los déficits y los desafíos.

Agustín Campero

Nuevo Cine Argentino

De Rapado a Historias extraordinarias



Universidad
Nacional de
General
Sarmiento

Campero, Ricardo Agustín

Nuevo Cine Argentino : de *Rapado* a *Historias extraordinarias*. - 1a ed. -
Los Polvorines : Univ. Nacional de General Sarmiento ; Buenos Aires :
Biblioteca Nacional, 2009.

112 p. ; 20 x 14 cm. - (Colección “25 años, 25 libros” ; 21)

ISBN 978-987-630-052-0

1. Cine Argentino. I. Título
CDD 778.5

Colección “25 años, 25 libros”

Dirección de la Colección: Horacio González y Eduardo Rinesi

Coordinación General: Gabriel Vommaro

Comité Editorial: Pablo Bonaldi, Osvaldo Iazzetta, María Pia López, María Cecilia
Pereira, Germán Pérez, Aída Quintar, Gustavo Seijo y Daniela
Soldano

Diseño Editorial y Tapas: Alejandro Truant

Diagramación: Alejandro Truant

Colaboración: José Ricciardi

Ilustración de Tapa: Juan Bobillo

© Universidad Nacional de General Sarmiento, 2008

Gutiérrez 1150, Los Polvorines. Tel.: (5411) 4469-7507

www.ungs.edu.ar

© Biblioteca Nacional, 2008

Agüero 2502 (C1425EID), Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Tel.: (5411) 4808-6000

www.bn.gov.ar | bibliotecanacional@bn.gov.ar

ISBN: 978-987-630-052-0



Licencia Creative Commons 4.0

Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada (by-nc-nd)

¿Qué es el Nuevo Cine Argentino?

En la segunda mitad de los 90 el cine argentino amplió el campo de sus posibilidades. Un puñado de películas y un grupo de directores transformaron el previsible horizonte que desde hacía años se afirmaba como único panorama para la cinematografía hecha en Argentina. A ese puñado de películas y a su devenir se lo denominó, como otras veces, Nuevo Cine Argentino (NCA). Estas películas fueron impulsadas y acompañadas por una oleada de renovación de la crítica cinematográfica y por nuevas pautas de acceso a las películas: DVD, canales de cable, internet y festivales de cine, en especial el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI).

Por otra parte, convive con el despliegue del cambio tecnológico propio de la microelectrónica, y que interpela de diversos modos al cine, modificando sus condiciones de producción —los equipos para filmar y editar son más económicos—, de distribución y exhibición. Esto contribuye, además, a la generación de un nuevo tipo de cinefilia, por cómo se multiplicaron las posibilidades de acceder a las películas. En sus inicios, el NCA coexistió también con una desgarradora transformación social, que profundizó las desigualdades y generó una sociedad excluyente, de la que este cine intentó dar cuenta.

Hechas con un presupuesto relativamente bajo para los estándares internacionales, y por lo general construidas con la conciencia propia del cine no industrial, los financiamientos de las películas del NCA provienen, casi siempre, del Estado argentino, a través del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). También de fundaciones internacionales, de diversos premios (provenientes de varios festivales de cine o de distintos gobiernos), del aporte propio de los directores (la figura arquetípica es la del director-productor) y de otras productoras.

La escala cromática del NCA es variada y de ella no surgen exclusiones. En algunas películas hay un borramiento entre lo documental y lo ficcional, una mayor sensación de cercanía que en

otras películas no pertenecientes al nuevo cine. Muchas veces no se sabe qué es guionado y qué surgió durante el rodaje. Otras realizan una exploración sobre el habla, sobre los espacios. Otras revisitan los géneros clásicos. Casi todas llevan en su lenguaje una reflexión sobre la historia del cine, los nuevos mundos de la realidad, los reconocimientos geográficos, el cosmos sobre el cual se narra. En las películas del NCA se percibe algo de la verdad. No sólo de la verdad de la relación entre el director y las condiciones de producción de su obra, sino también de la verdad del mundo en el que vivimos.

El NCA tiene ya varios años. No es nuevo, y no tantas veces fue novedoso. Alguna de sus distintas oleadas mostró rasgos de anquilosamiento. En sus peores expresiones, las películas se volvieron más introspectivas, se encerraron, se regodearon en la repetición y agudización sin más de rasgos estilísticos, en la aceptación de que presupuestos chicos implicaban películas llenas de restricciones. Sin embargo, las últimas obras, al menos, contradicen las apuestas obvias y repetitivas. Después de terminado el décimo Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (X BAFICI, 2008) se comprueba el advenimiento de una nueva y provechosa etapa. La actividad cinematográfica de los márgenes nuevamente se presenta como posibilidad de transformar la realidad y ensanchar las posibilidades del cine. En el X BAFICI brillaron películas que decididamente no devienen de centros de gravedad obvios y a priori seguros: *Historias extraordinarias* (segundo largo en solitario de Mariano Llinás), *Cómo estar muerto / Como estar muerto* (ópera prima de Manuel Ferrari), *Los paranoicos* (primera película de Gabriel Medina), *Una semana solos* (segunda de Celina Murga), *Liverpool* (cuarto largometraje de Lisandro Alonso), *Construcción de una ciudad* (Néstor Frenkel), *La orilla que se abisma* (sexta película de Gustavo Fontán) y *Süden* (primer largo de Gastón Solnicki). Por otra parte, esta nueva ola se ve acompañada por el alto nivel de muchos estrenos: *La rabia* (cuarta de Albertina Carri), *Leonera* (quinta de Pablo Trapero), *La mujer sin cabeza* (tercera de Lucrecia Martel), *El nido vacío* (sexta de Daniel Burman), *La ronda* (ópera prima de Inés Braun), *La próxima estación* (Pino Solanas) y *Aniceto* (Leonardo Favio). Más allá de las películas en sí mismas,

el derrotero que cada una de estas obras tuvo desde su gestación hasta su paso por las salas cinematográficas dice mucho, también, respecto al devenir del cine argentino en el marco de los cambios que se vienen evidenciando en el cine mundial y a las estrategias de supervivencia que los responsables de los *films* le imponen a sus obras. *Aniceto*, la más reciente película de uno de los grandes artistas argentinos del siglo XX, tuvo un paso muy dificultoso por las salas de cine, estrenada y re estrenada durante el mismo año. A una película singular (un musical que deriva de una de las más brillantes realizaciones del cine argentino) se la puso a competir en “igualdad” de condiciones con las grandes películas hollywoodenses (se proyectó en una inusitada cantidad de salas en la semana de su estreno, lo que le dificultó los beneficios de la media de continuidad), sin una especial estrategia para que la obra encontrara su público durante su estreno. Lo que queda en evidencia es que la producción cinematográfica argentina es cada vez más diversa, pero las condiciones y posibilidades de exhibición son cada vez más homogéneas. Allí se trasluce un fracaso, ya que los problemas a los que siempre se enfrentó el cine argentino en su conjunto permanecen inalterables. Por ejemplo, como en casi todos los países del mundo, cerca del 70% de las películas que se proyectan en las pantallas cinematográficas de Argentina son de origen norteamericano. Otro de los problemas históricos de la Argentina es que pretende mantener una estructura industrial para la cinematografía de similares características a la norteamericana, con sus mismas lógicas y con el mismo comportamiento de sus productos, pero sin sus posibilidades comerciales dentro y fuera de su país. A esto se suma que en Argentina gran cantidad de salas de cine tienen, por lo general, propietarios extranjeros ligados a grandes emporios “dueños” de las películas, y lo mismo sucede con las empresas que distribuyen las películas. El NCA se mantiene en tensión con esa lógica: no importa tanto cuántas entradas se vendan en condiciones normales, sino que cada película sea única y desarrolle una estrategia particular para encontrar su público.

Tomado como conjunto, este grupo de películas surgidas desde los 90 transformó el panorama cinematográfico argentino

principalmente mediante la elevación general del estándar. Hoy el cine argentino es, en promedio, mucho mejor que antes del estreno de *Pizza, birra, faso*. Pero también evolucionó en una relación dialéctica que en su dicotomía se debate entre la observación de la lógica propia de las mercancías (noción de industria, idea de respuestas de tipo corporativo, cantidad de espectadores, cantidad de premios, costos, presupuesto) y la intransigencia en la libertad creativa, la audacia y la vocación transformadora. Mientras el segundo elemento de la relación dialéctica logra imponer su lógica, el cine argentino evoluciona hacia adelante.

En este pequeño libro pretendo dar un paseo personal por el sendero del NCA. Como espero que quede claro a lo largo de sus páginas, no pretendo ser objetivo y sí procuro ser parcial: defendiendo la pluralidad cinematográfica, prefiero un tipo de cine (y escribo de las películas que más me gustan del NCA), y estoy a favor de la democratización de las pantallas y de ampliar las posibilidades de acceso de quienes por cuestiones económicas, geográficas y culturales hoy no acceden a estas películas.

Mis agradecimientos son sinceros pero poco originales. En primer lugar, a Eduardo Rinesi y el Instituto del Desarrollo Humano de la Universidad Nacional de General Sarmiento por la audaz y lúcida idea de la colección “25 años, 25 libros” y por invitarme a participar en ella. A Silvio Feldman, Rector de la UNGS, por la construcción institucional que hace probable, y posible, aventuras nobles como la de esta colección. Agradezco también a la Biblioteca Nacional y a su Director, Horacio González, por llevar adelante este emprendimiento con entusiasmo y pluralismo. A Gabriel Vommaro por el esfuerzo, la paciencia, el talento para coordinar la colección y por las sugerencias que me hizo para este libro. A Rodrigo Moscoso, Juan Villegas y Agustín Masaedo por las películas que me facilitaron. A Gustavo Seijo, María Pía López, María Victoria Bourdieu, Gustavo Aprea, Ezequiel Tacsir, Gabriel Yoguel y Tomás Binder por sus lecturas y sugerencias. A Roberto Bisang, Javier Porta Fouz y Gustavo Noriega por las oportunidades.

A mis viejos, que me contagiaron el entusiasmo por muchas cosas por las cuales vale la pena vivir intensamente. Entre ellas, el cine.

Mi hermano Esteban fue quien me obligó a ver, al momento de su estreno, *Buenos Aires viceversa*, *Pizza, birra, faso* y *Mundo grúa*. Parte de este libro puede ser su culpa.

A Laura Viñas, por su estímulo y compañerismo. Y por nuestro amor en estado de expansión.

Dedicado a Raúl Ricardo Alfonsín por la libertad, la democracia y su convocante lucha por la igualdad.

El cine argentino, en algunos pocos párrafos

Argentina fue uno de los primeros países en proyectar películas utilizando la tecnología de los hermanos Louis y Auguste Lumière: en julio de 1896 se proyectó *Llegada de un tren a la estación* y *Las vistas del mar*, filmaciones realizadas por los inventores del cine. Cuatro meses más tarde, Federico Figner realizó las primeras “vistas” que fueron exhibidas en una kermese de Parque Lezama. El siguiente acontecimiento de importancia fue *La bandera argentina*, la filmó el fotógrafo de origen francés Eugenio Py y duró 17 metros de cinta. Tres años después, en el 1900, se rodó el primer *film* con alguna duración considerable: *Viaje del Dr. Campos Salles a Buenos Aires*, que documentó la visita del presidente de Brasil, Manuel Ferraz de Campos Salles. Pero fue el italiano Mario Gallo, pianista de cafetín, quien desarrolló lo que se considera la película inaugural: *La revolución de mayo*, filmada en 1909. A la par, se fueron extendiendo los laboratorios y las salas de exhibición. El primer éxito de público fue *Nobleza gaucha*, escrita y dirigida por Humberto Cairo en 1915. En su histórico libro *La época de oro*, Domingo Di Núbila señala que la película se exhibió simultáneamente en 25 cines porteños, y tuvo un resonante éxito en Brasil y España. La historia era sencilla: El estanciero “pervertido y malo” rapta a una joven puestera y la lleva a su palacete en Buenos Aires, de donde la rescata un gaucho enamorado y valiente. Una característica compartida de las películas más valiosas de aquella época era la utilización de escenarios naturales y la reminiscencia a un universo concreto y fácilmente reconocible. La calidad de las producciones no se aproximaba a los estándares de un arte que en esos años comenzaba a evolucionar notablemente en su gramática, principalmente a través de la cinematografía del norteamericano David Wark Griffith, quien ya utilizaba con fines dramáticos las distintas posibilidades de los planos, el fundido encadenado, el flashback, los movimientos de cámara y los trabajos con la luz. Para 1916 ya había filmado *El nacimiento de una nación* e *Intolerancia*, sus películas más reconocidas.

La producción argentina era, en términos relativos, económicamente insignificante, sin planteles profesionales formados, con

escasa organización y articulación entre los distintos agentes que participaban en el quehacer cinematográfico. Las películas extranjeras eran comercializadas por empresas argentinas, que adquirían los productos en sus países de origen. César Maranghello señala que desde mediados de la segunda década del siglo, con la instalación de Fox Film, los distribuidores argentinos fueron paulatinamente sustituidos por comercializadoras extranjeras. Desde entonces, las filiales hollywoodenses impusieron las condiciones de comportamiento de los productos cinematográficos, y sometieron a la producción y la distribución a sus estrategias de negocios: obligación de alquiler de catálogos completos y de exhibir las películas norteamericanas en los mejores días y horarios de la semana, y hasta la prohibición de exhibir películas argentinas o europeas.

En 1924 comenzó a desarrollarse la radio, a través de la cual se difundieron masivamente, y a lo largo de todo el país, el tango y el radioteatro. En la etapa final del cine mudo, las películas eran acompañadas por música en vivo, generalmente tango, muchas de ellas con canciones interpretadas por algún protagonista del *film*. Con esto, antes de la llegada del cambio tecnológico que implicó el sonoro, se produjo una “ventana de oportunidad histórica” para la modernización y la conquista de mercados por parte del cine argentino. El sonido fotográfico se comenzó a utilizar en 1930, la primera película “hablada” de consideración fue *Muñequitas porteñas* (1931), dirigida por José A. Ferreyra, y la primera con sonido fotográfico, y de gran éxito, fue *Tango!* (1933), película iniciática de la empresa Argentina Sono Film. Comienza la mítica “edad de oro”, con el tango como principal factor de expansión a América Latina y España. Una de las razones que contribuyeron al desarrollo del cine argentino (y mejicano) fue la imposibilidad de Hollywood de imponerse en el mercado de habla hispana mediante sus híbridos hablados en castellano.

La expansión y consolidación del cine y la industria cinematográfica argentina se corresponde también con el inicio del proceso de industrialización por sustitución de importaciones. Aquel momento económico se caracterizó por la continuidad del incremento del mercado interno, el desarrollo de industrias de bienes de consumo de baja complejidad tecnológica y una importante

migración interna del campo a las ciudades. Esta concentración geográfica favoreció el funcionamiento del mercado cinematográfico por la abundancia de público concentrada en los conglomerados urbanos. Además, la “edad de oro” coincidió con uno de los períodos culturales más ricos de la historia del país en el teatro, la radio y especialmente en literatura.

En el artículo “Tu cuna fue un conventillo (y una comisaría)”, Gustavo J. Castagna señala que las historias y los personajes del cine clásico argentino se correspondían con un contexto social determinado, en el que convivían, como en la vida real, el tango, el barrio, los amigos y las instituciones, principalmente la iglesia y la policía. El imaginario social se articulaba a partir de dos ejes: la familia (como unidad segura y protectora) y la ley (para proteger e impedir transgresiones en el orden social). Ese período clásico tenía lugares reconocibles: el living de las casas, el patio, la oficina, el café, la comisaría y las cárceles.

Como lo señala Javier Porta Fouz en “El minimalismo como camino del cine argentino nacido en los noventa”, en el campo de la crítica se destacó la presencia del escritor Jorge Luis Borges. “Idolatrar un adefesio porque es autóctono, dormir por la patria, agradecer el tedio porque es de elaboración nacional, me parece un absurdo”, escribió Borges antes de desarrollar su elogio de *La fuga* (Luis Saslavsky, 1937). Y continúa: “Buenos Aires, pero Saslavsky nos perdona el Congreso, el puerto del Riachuelo y el Obelisco; una estancia entrerriana, pero Saslavsky nos perdona la doma de potros, las yerras, las carreras cuadreras, las payadas de contrapunto y los muy previsible gauchos ladinos a cargo de italianos auténticos”. Borges criticó el costumbrismo ramplón, la metonimia y las imágenes de postal, algunos de los males históricos del cine argentino.

Se copiaban los métodos de producción y estrategias de negocios hollywoodenses: gran cantidad de películas, con esquemas narrativos rígidos, aprovechando economías de escala de baja diversificación. Para los primeros años de la década del cuarenta, en Buenos Aires residen casi cincuenta estudios, en promedio se filman entre 40 y 50 películas por año y se emplean alrededor de cuatro mil personas. La cantidad y calidad de las películas instalaron a la

Argentina como el más potente productor de cine de habla hispana. Antes de la finalización de la Segunda Guerra Mundial, y como parte de las represalias impuestas a Argentina por su posición neutral ante la guerra, Estados Unidos restringe la importación de celuloide (principal materia prima de las películas), medida que tiene como consecuencia un aumento de los costos. Como indica Octavio Getino, mientras que en 1943 Méjico recibió 11 millones de metros de película virgen para realizar poco más de 40 películas, Argentina recibió 3,5 millones de metros para sus 56 realizaciones. Por otra parte, el público comenzó a dejar de ir a las salas cinematográficas y las películas se encerraron: más interiores, historias deudoras de grandes clásicos de la literatura, idioma neutral, híbridos pensados principalmente para ser vendidos en el exterior. Frente a la crisis, en 1944 el gobierno nacional sancionó el decreto 21.344, la primera reglamentación proteccionista de la industria cinematográfica que estableció, entre otras cosas, una suerte de cuota pantalla.

En los últimos años de la década del 50 se comenzó a gestar un nuevo grupo de cineastas formados en la oscuridad cineclubista y al calor de las páginas de las revistas especializadas (como *Gente de cine*, *Cuadernos de cine* y *Cinecrítica*). La cinefilia incipiente correspondía a una juventud intelectualizada, relacionada con otras artes y conectada en su sensibilidad con las corrientes cinéfilas del mundo, en especial la inspirada en la revista francesa *Cahiers du Cinéma*. En esa época y en todo el mundo, impulsados por la renovación del lenguaje y por distintas políticas de financiamiento a los cines nacionales fueron surgiendo los “nuevos cines”. Estos movimientos pusieron en cuestión la representación clásica del espacio y el tiempo, las convenciones gramáticas y los modos tradicionales de producción y de exhibición.

En 1957, al calor de la institucionalización de distintos sectores de la economía, en consonancia con las recomendaciones de la CEPAL, se creó el Instituto Nacional de Cinematografía (INC, antecesor del actual Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, INCAA) como ente autárquico del Estado, que tenía por objeto desarrollar e implementar las políticas de incentivos a la producción cinematográfica argentina y la regulación de su

exhibición. Además, se creó un fondo de fomento alimentado por un porcentaje de las entradas vendidas. Este fondo financiaría un sistema de premios (subsidios encubiertos) y créditos blandos. Se financiaban obras una vez que estaban terminadas, lo que facilitó la producción de un tipo de película menos convencional, ya que no estaban totalmente sometidas a guiones o planes de rodaje previos. Esto, combinado con la posibilidad de acceder a financiamientos para la producción de cortos, produjo un estímulo a la cinematografía independiente. Un dato importante a tener en cuenta es la expansión de la televisión y la publicidad y los modos en los cuales el cine fue interpelado por esto. En cierta forma, la televisión “liberó” al cine de sus obligaciones sociales en tanto entretenimiento y lo emancipó en sus posibilidades experimentales. Además, este auge fue acompañado por la institucionalización de la enseñanza cinematográfica. En 1956 se crearon el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe), que fue la primera escuela documental de América Latina, y la Asociación de Cine Experimental. Poco después, la Asociación de Realizadores de Cortometrajes y el grupo “Taller de Cine”.

Respecto a los cineastas, fueron cinco los directores más representativos de la generación del 60, también denominado Nuevo Cine Argentino. Por orden de sus óperas primas: Lautaro Murúa (*Shunko*, 1960), David José Kohon (*Prisioneros de una noche*, 1960), Fernando Birri (*Los inundados*, 1961), Rodolfo Kuhn (*Los jóvenes viejos*, 1961) y Manuel Antín (*La cifra impar*, 1961). Leopoldo Torre Nilson estrenó con anterioridad a estos directores, pero los impulsó y contribuyó a su consolidación, en algunos casos produciendo sus películas. En esa época ya existía una contradicción entre la industria y el cine independiente, y los jóvenes directores se opusieron a las prácticas parasitarias del recurso estatal, ya que grandes productoras eran sospechadas de acceder de un modo dudoso al financiamiento del INC. El *lobby* de las grandes empresas lograba el mayor financiamiento.

El nuevo cine transformó las formas de producción, eliminó decorados, con las cámaras se apropió de las calles y tomó riesgos estéticos al calor de las enseñanzas de cineastas como Michelangelo

Antonioni y algunos directores de lo que se denominó Nueva Ola Francesa (*Nouvelle Vague*). Generaron algo distinto a lo que era habitual en la mayoría de las películas “de la industria”: las ficciones argentinas continuaban reproduciendo el universo temático con especial énfasis en el eje familiar, transpolando el imaginario del cine clásico sin contextualización social o histórica. Además, los directores de aquel NCA impusieron un punto de vista propio de su generación, realizando un deliberado cambio: el lugar común del cine argentino de entonces era imponer el punto de vista de padres y abuelos; un punto de vista institucionalista e institucionalizado, conservador, naturalizante y reproductor del estado de las cosas.

A fines de los años 60 surge otra oleada renovadora, que alcanzó su fulgor en el 73 al calor de la euforia política y la libertad desencadenada con la vuelta de la democracia y lo que muchos consideraron que era la antesala de una revolución. En ese marco, hubo cineastas que se agruparon en conjuntos cinematográficos que se reconocían como brazo fílmico de movimientos políticos más amplios. El cine como táctica concreta. El “cine de la base” –ligado al PRT-ERP– tuvo como integrante más notable a Raymundo Gleyzer, quien dirigió la brillante película *Los traidores* (1972). El otro movimiento referencial de aquella época fue el grupo “Cine Liberación”, encabezado principalmente por Fernando “Pino” Solanas y Octavio Getino. Sus películas más importantes fueron *La hora de los hornos* (1968) y *La revolución justicialista* (1971).

Contemporáneo al “cine militante” existió otro conjunto denominado “Grupo de los 5”: Ricardo Becher (*Tiro de gracia*, 1969), Raúl de la Torre (*Juan Lamaglia y Sra.*, 1970), Alberto Fischerman (*The Players vs. Ángeles caídos*, 1969) Néstor Paternostro (*Mosaico – La vida de una modelo*, 1970) y Juan José Stagnaro (*Una mujer*, 1975). Por otra parte, este grupo fue acompañado generacionalmente por directores como Julio Ludueña, Hugo Santiago y Edgardo Cozarinsky, quien luego de una prestigiosa carrera en Francia volvería a filmar en el país convocado por la renovación del nuevo cine del nuevo siglo.

La dictadura militar que comenzó en 1976 intervino decididamente sobre el cine. Fomentó cierto tipo de películas que casi siempre

le resultaban funcionales. De ninguna manera esto implicó una fuerte ruptura con el cine anterior, sino más bien una continuidad respecto a determinadas producciones que habían surgido desde la década del 50 y que venían consolidadas desde la dictadura de Onganía. Uno de los directores característicos de la época fue Enrique Carreras, quien desde 1970 hasta 1991 filmó 41 películas. A la luz de la historia, estos datos son sintomáticos: las películas de Enrique Carreras son todas, al menos, malas. Sucede lo mismo con las películas dirigidas por Carlos Rinaldi y por Emilio Vieyra, entre las que podemos mencionar *Comandos azules* y *Comandos azules en acción* y las de “los súper agentes” Tiburón, Delfín y Mojarrita. Bajo el formato de la aventura, exaltaba a unos superhéroes parapoliciales cuyo origen de uniforme está remarcado en el título. Otras películas que acompañaron mansamente a la dictadura, o que incluso apologizaron sus argumentos y horizontes, fueron *Así es la vida* (Enrique Carreras, 1977), *Dos locos del aire* (Palito Ortega, 1978) —que apologizaba el rol de la fuerza aérea—, *Brigada en acción* (Palito Ortega, 1978) —que saludaba la acción policial—, *Amigos para la aventura* (Palito Ortega, 1977), *La fiesta de todos* (Sergio Renán, 1978), *Los drogadictos* (Enrique Carreras, 1979). Como muchas películas argentinas desde la década del 50, estos directores toman muchas veces temas “jóvenes”, instalan un punto de vista de generaciones anteriores (padres y abuelos), neutralizan cualquier conflicto, pontifican, y saldan los problemas de modo aleccionador y moralizante instituyendo siempre los valores relacionados con la idea más conservadora de familia, tradición y autoridad, instituciones del orden (iglesia, policía, militares) y propiedad. En esos años los directores Raymundo Gleyzer, Pablo Szir y Enrique Juárez eran secuestrados y asesinados por la dictadura y varios de sus colegas tuvieron que partir al exilio.

También se realizaron algunas películas alegóricas que facilitaban lecturas políticas, como *La nona* (Héctor Olivera, 1979) o *La isla* (Alejandro Doria, 1979). La recurrencia a la construcción alegórica también se presenció en el teatro independiente, que se vio mucho menos afectado por la censura porque no estaba sometido a un control previo. En el año 81 nació el Teatro Abierto, que se consolidó como una voz política relevante. A partir del uso de la palabra, este

teatro tendría su prolongación en el primer cine de la democracia. Sin pensar críticamente las especificidades del medio cinematográfico, aquellas primeras películas tomaron del teatro lo enunciativo, lo vociferante, lo discursivo: las palabras y su contenido eran lo más relevante. Y a esto también contribuyó la histórica relación entre el teatro y el cine argentinos, consolidada a través de los actores.

Para el cine, lo más nuevo y relevante de la vuelta a la democracia con el gobierno de Raúl Alfonsín fue que por primera vez en mucho tiempo (con un paréntesis en los años 73-74) no hubo censura: en materia cinematográfica, lo primero que hizo el gobierno recién asumido fue la sanción de la ley 23.052, que eliminó la censura y toda legislación represiva de un modo inédito desde la década del 40. Por otra parte, con la gestión de Manuel Antín en el INC, se recuperaron los ingresos propios para el fomento cinematográfico mediante la aplicación de un único impuesto del 10% sobre el precio de las entradas vendidas. Con este fondo de fomento volvieron a filmar directores que estaban prohibidos y muchos directores debutantes. Se duplicó la cantidad de películas producidas mediante el financiamiento estatal, entre las que predominó el cine de autor. En 1985 se llegó al récord de producción de 52 películas, y durante toda la gestión de Antín, aun con profundas crisis económicas, nunca se hicieron menos de 32 por año. Por otra parte, se le dio un particular impulso a los directores noveles: anualmente se estrenaban 20 óperas primas. Esto se potenció con la reapertura de escuelas de cine que habían sido clausuradas por la dictadura, y con la promoción del interés por las carreras de cine. Al inicio de la gestión de Manuel Antín, en la Escuela de Cine del INC se habían inscripto menos de cien aspirantes. Seis años después, se inscribieron más de mil. Por otra parte, el instituto contribuyó a crear la carrera de Diseño de Imagen y Sonido en la UBA. Aquí cabría mencionar que después de su gestión frente al INC Manuel Antín creó la Fundación Universidad del Cine (FUC), semillero principal de los jóvenes directores. Por este motivo, entre otras cosas, muchos lo consideran uno de los “padres” del NCA.

En cuanto a las películas en sí mismas, la particularidad de la época imprimía muy fuertemente su presencia en los *films*. Se

solapan la continuidad de cierto tipo de películas relacionadas con la picaresca, el proyecto modernizante del cine y las películas características de la vuelta a la democracia, que hacían referencia a la dictadura o reflexionaban sobre ella a partir del tratamiento de algún tema de la historia argentina. La transposición de la realidad –escribió el propio Antín– “fue encarada como un acto directo de reflexión por medio del cual pudieran reelaborarse nuestras angustias, nuestras frustraciones, nuestras decepciones, y así recuperar el equilibrio psíquico y social.” Dos años después de su alejamiento del INC, a principios de 1991, Antín crea la FUC, como le dijo en un reportaje a Cecilia Sperling, “como sustituto espiritual de la dedicación al otro por una voluntaria y espontánea decisión de prolongar la gestión que, de alguna manera, había realizado por el cine argentino durante todo el gobierno de Alfonsín”.

¿Nuevo respecto a qué?

Dos tipos de películas delinearon la cinematografía nacional de los tardíos 80 y primeros 90: por un lado, películas que se definían por su voluntad alegórica, por “el mensaje” que pretendían hacer llegar; por otro, aquellas producidas por los grandes multimedios situados en la Argentina. En el primer caso, el cine era considerado una función social y esa función social era tanto catártica como edificante. En el segundo, el cine era visto como un negocio, en el que lo único que importaba, y lo que legitimaba su presencia, era la cantidad de entradas vendidas.

El cine de aquella época narraba una idea de país homogéneo y por lo general utilizaba a la familia como ejemplo de lo que era la nación. Una familia significaba el país. Era una cosa por otra. Un ejemplo extremo de esto es *Esperando la carroza* (Alejandro Doria, 1985). Andrés Farhi señala que las películas de ese período tomaban a la familia y el hogar como un lugar seguro, mientras que los espacios públicos se presentaban como amenazantes. Y profundiza: el punto de vista era patriarcal, y además también cumplía una función metonímica, siendo en realidad un punto de vista “oficial” e

“institucional” que procuraba naturalizar los estereotipos. Ese punto de vista construye con su mirada grupos sociales abstractos, conformados a partir de estereotipos de fácil digestión.

Una de estas películas ganó el Oscar: *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), quizás la más emblemática de los primeros años de la democracia, que con su encumbramiento clausura, o debió haber clausurado, las necesidades sociales que justificaban un cine que no decía nada más que lo que habían contado los diarios el día anterior, y de un modo más propio de la televisión, aunque con una factura técnica más elevada que la generalidad de entonces. El cine se subordinaba a una necesidad ideológica enunciativa, de puro contenido, y partía de una desconfianza para construir un discurso mediante sus formas. En su vocación didáctica era un cine, además, tautológico. Subrayaba con las palabras lo que ya había sido dicho en imágenes, de modo repetitivo y sin intención de trabajar con su sincronía. Los diálogos eran inverosímiles y grandilocuentes, escritos como consigna para tener resonancia histórica. En lugar de priorizar la puesta en escena, la ideología del director se depositaba en lo que decía el personaje sobre el cual el espectador podía descansar, depositario a la vez de la corrección ideológica y de la posibilidad de corregir las injusticias históricas.

A principios de los 90, el ejemplo de un cine virtuoso estaba ligado a *El lado oscuro del corazón* (Eliseo Subiela, 1992), no sólo a través del realismo mágico y la eliminación de la metáfora, sino también por buscar todos sus atributos por fuera del cine, lo que era una clara demostración de un canon: intentando poner su visión sobre algo externo al *film*, el director convertía su obra en una pura alegoría; todo lo que estaba dispuesto dentro del plano alegorizaba respecto a algo del mundo exterior al *film*, queriendo remitirle a las cosas un sentido distinto del que tenían. Esto traía consigo una sensación de adulteración y de lejanía respecto de lo que se estaba viendo. No se confiaba en la capacidad del cine para abrirse más allá de la manipulación de los elementos que aparecían en las imágenes.

La aparición del Nuevo Cine Argentino

Al principio el cambio fue paulatino, casi germinal. La primera imagen corresponde a un plano no muy detallado de dos rostros arriba de una moto, frente al viento, apenas iluminados por una luz discreta y con pequeñas luces difuminadas sobre la oscuridad del cielo. Los primeros sonidos: el gruñido de una moto de baja cilindrada, primero, y tres grupos de pocas notas, dos de ellas repetidas con rapidez, varias veces y en serie, gobernadas por una melodía mínima. Un par de minutos después, las primeras palabras, frías, pausadas, monocordes y musicales, dichas por uno de los jóvenes mientras apunta una invisible navaja al cuello que sostiene la otra cara: “Bajate. Dame la billetera. Vaciate los bolsillos. Dame el reloj. ¿No tenés reloj? Dame las zapatillas.” La anécdota terminaría siendo menor y funcionaría como excusa para el desarrollo de la película. Un joven director elegía un tono lacónico consistente en una puesta en escena mínima, con planos más bien alejados, unidimensionales, despojados de profundidad, con economía narrativa, mediante el cual se desarrollaba una película cuyo tema era social e históricamente irrelevante, y dentro de la cual no se despliega ningún énfasis. Los protagonistas no emitían juicio alguno, no eran utilizados por el director para vociferar un enunciado con sentido político sobre temas de actualidad. Era un cine del presente y su final no concluía nada. El joven director se llamaba Martín Rejtman; su película, *Rapado*, y al devenir de lo que inauguraba se lo denominó “Nuevo Cine Argentino”.

Dos años después, tras esa película comenzaban a temblar viejas estructuras más comprometidas con un supuesto pasado mítico, centralizado en ideas no cinematográficas que los justificaban, atado a su función social o económica. Un cine que no trascendía más allá de su enunciado. Leamos a Rejtman, entrevistado por Alejandro Ricagno y Quintín:

—El guión de *Rapado* aporta una cantidad mínima de información y esto va en contra de todo un cine argentino en el que está todo explicitado. ¿Es algo buscado?

—Mi trabajo es mirar, escuchar y, en base a eso, escribir o filmar. Trabajo mucho con la observación, con cosas que me pasan, que me cuentan o que veo. Todo eso lo proceso de una manera extraña y se convierte en cuentos o en guiones. Antes de ponerme a escribir o decidir lo que voy a filmar, estudio un poco el territorio. Veo lo que hay en el lugar para ver qué puedo agarrar de ahí. Entonces empecé a ver qué había acá, cuál era el territorio, qué elementos me podían servir para construir algo. Uno no puede construir algo de la nada a esta altura de la historia del cine. Pero yo no encontraba nada. No podía agarrar nada del cine argentino. Ni las actuaciones, ni la puesta de cámara, ni el montaje, ni el uso de la música. No hice ningún análisis, pero tenía la impresión de que el cine argentino no era contemporáneo. La primera necesidad que sentí fue de hacer una película contemporánea, básicamente. No veía que hubiera alguna en el cine argentino. Decidí ir un poco para atrás. Por ejemplo, nunca me gustaron los diálogos en el cine argentino. Entonces me planteé empezar de cero. Si de todos estos elementos no hay nada que me interese ¿cómo puedo hacer yo algo bueno dentro de este caos? Entonces traté de reducir todo. *Rapado* es una película que habla sobre la economía, en todo sentido. Habla sobre el equilibrio. Hay un personaje al que le roban algo y él roba otra cosa para mantener un equilibrio. Todo el tiempo se habla de economía, de trueques de cosas, del dinero que se cambia por fichas y las fichas que te dan por caramelos de vuelto y de billetes falsos. Y también economía en cuanto al presupuesto. Es una película hecha con dos mangos. Sabía que no iba a disponer de mucha guita, entonces me propuse algo que fuera muy modesto en cuanto a pretensiones de actores, decorados, extras. Ahí mismo hay un condicionamiento.

—¿En qué difieren las actuaciones de *Rapado* de lo que es para vos el estilo de la actuación en el cine argentino?

—Primero, en que no hay psicologismo. Tampoco grandes progresiones dramáticas en los personajes. Todo está muy contenido. A partir del guión planteé una situación que me permitiera tener control sobre cada una de las actuaciones para poder lograr

una coherencia en el tono, que es lo que no veía en el cine argentino, donde cada uno tiene su estilo de actuación. Aparece Brandoni y es Brandoni, aparece Cipe Lincovsky y es Cipe Lincovsky. Traté de unificar, a pesar de que las actuaciones son diferentes. Está Lucio, que es casi imperturbable, y está Damián, que es como una parodia de Lucio y que para la película es un charlatán.

Si *Rapado* fue germinal, esa influencia no se determinó sólo por el estilo: influyó su estrategia de producción y su escala, sentó precedentes respecto al tipo de financiamiento que obtuvo (de la Fundación Hubers Bals del Festival de Rotterdam) y cómo lo obtuvo, desfilando por festivales de cine independiente. Se realizó sin apoyo estatal, ya que el instituto negó el financiamiento al declararla como una película “sin interés”. Su esencia, además, fue su conciencia de quiebre respecto al cine anterior. E inauguró una era cinematográfica profundamente política, siguiendo la máxima godardiana de “no hacer cine político sino hacer películas políticamente”.

A su vez, y por motivos menos relacionados con la estética que con el modo de financiamiento, *Rapado* fue influida —y en cierta medida impulsada— por Alejandro Agresti, un director *outsider* de la hegemonía cinematográfica local, y que había hecho varias películas en Holanda. En sus visitas a la Argentina, Agresti recomendaba la exploración de fuentes de financiamiento alternativas a las tradicionales, y terminó siendo uno de los productores asociados de *Rapado*. Por otra parte, el cine de Agresti coincidió en algunos aspectos con ciertos tópicos de la vertiente realista del NCA, lo que se ve reflejado principalmente en *Buenos Aires viceversa*, película estrenada en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata de 1996 y que anticiparía el deambular por Buenos Aires de varias de las películas posteriores, como por ejemplo *Pizza, birra, faso*.

Mientras todo esto sucedía, Esteban Sapir y un grupo de amigos estaban realizando *Picado fino* (1993-95), otra de las películas fundacionales, rupturistas e influyentes, pero que sin embargo casi no dejaría seguidores. La obra se inscribe en el anti naturalismo, aunque su marco geográfico y su tema denoten cierto realismo. A esto contribuyen las actuaciones no naturalistas, las expresiones neutras y

carentes de énfasis, la preeminencia del montaje y de primeros planos sin solución de continuidad. Esta concepción estaba directamente relacionada con las posibilidades de producción: se contaba sólo con espacios chicos para filmar, en un blanco y negro duro, sin posibilidad de matices. La película se filmó en poco tiempo pero con una prolongada edición. Tanto en la película de Rejtman como en la de Sapir, el cine incorpora una noción rítmica musical aliterada: en el discurso oral en el primer caso, y mediante el montaje y el sonido en el segundo. El *film* le demandó al director ocho semanas de filmación, 1500 tomas y dos años de producción. Fue financiado por el propio Sapir, ya que el INC le negó sus recursos, y pudo hacerse gracias a la predisposición de los técnicos que lo realizaron.

La nueva crítica

A comienzos de los 90, en los principales medios había una vieja camada de críticos que parecía escribir en piloto automático y quería quedar bien con las películas argentinas, que eran bien recibidas por el sólo hecho de ser argentinas, y aplaudidas si eran vistas por mucho público. Estos críticos por lo general rechazaban las novedades. Sin embargo, la última década del siglo trajo también un cambio en la crítica cinematográfica que, según señala Javier Porta Fouz en su artículo “Genealogías”, a su vez se conformó a partir de un muy reducido número de críticos que de modo un poco marginal desarrollaban sus actividades en algunos medios, entre los que se destacan Roberto Pagés y Rodrigo Tarruella –posteriores redactores de *El amante*– en el diario *Tiempo Argentino*, donde también escribía el cineasta y posterior fundador del BAFICI, Andrés Di Tella.

En diciembre de 1991 comienza a editarse la revista especializada *El amante/cine* (dirigida por Quintín, Flavia de la Fuente y Gustavo Noriega), que pasaría a ser el medio de comunicación especializado en cine más importante, polémico e influyente, tanto para cinéfilos, como para críticos y cineastas. En 1993, como oposición a *El amante*, apareció la revista *Film* (dirigida por Fernando Martín Peña, Paula Felix-Didier y Sergio Wolf), que luego tendría

exclusivamente una edición digital. También como oposición a *El amante*, en 1996 surgió, precisamente, *La vereda de enfrente*, dirigida por uno de los ex redactores de aquella revista, Roberto Pagés, y que hacía un especial hincapié en el cine argentino. En 1995 surgió *Haciendo cine* (dirigida por Hernán Gerschuny, César Pucci y Pablo Udenio), orientada especialmente a los estudiantes de cine. Esta revista continúa en la actualidad y su lema es “arte + industria”. En 1997 se crearon *El cinéfilo* y *Ossesione*, y en 1998 *La mirada cautiva*. Más adelante (2000), y con un enfoque más académico, aparecería la revista-libro *Kilómetro 111* (dirigida por Emilio Bernini, Domin Choi, Mariano Dupont, Fernando Lavalle y Ernesto Pontifex) desde la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. En 2005 otro ex redactor de *El amante*, Santiago García, inauguraría *Leer cine*, que tras su número 7 se consolidó como sitio web.

La masificación de internet trajo consigo una gran variedad de sitios especializados, entre los que se destacó, con un enfoque académico, *Otrocampo* (cuyo responsable era Fernando Lavalle), y, con un abordaje más crítico, *Cineísmo*, dirigido por Guillermo Ravaschino. En internet, desde el año 2001 se destaca el sitio *cinenacional.com*, dirigido por Diego Papic y Demián Aiello, la más importante base de datos de películas y críticas de cine argentino. Luego de desvincularse de la revista *El amante*, y tras colaborar en el excelente sitio *Los trabajos prácticos* (dirigido por Esteban Schmidt), Quintín y Flavia de la Fuente crearían el sitio *La lectora provisoria*. Finalmente, en 2007, Diego Batlle (quien había iniciado su actividad crítica en la revista cultural *La Maga* y continuado en el diario *La Nación*) fundó *otroscines.com*, que además de tener críticas de estrenos se destaca por los datos y análisis relacionados con la producción y exhibición de cine en Argentina.

Por el lado de los medios masivos tradicionales, si bien en la radio y en la televisión no se produjeron modificaciones sustantivas, desde mediados de los 90 algunos muy pocos críticos avanzaron con un enfoque diferente y enriquecido desde los principales diarios del país (*Clarín*, *La Nación*, *Página 12* y la primera época de *Perfil*, donde escribieron Sergio Wolf y Ángel Faretta). Ya en el año 94, desde la revista *Film*, Wolf realizó una encuesta a los incipientes cineastas

que comenzaban a mostrar sus primeros cortos. La revista *Film* continuaría discutiendo alrededor de las nuevas obras de los jóvenes directores y organizando ciclos en los cuales se exhibían las obras que después traerían cierta renovación. A esos ciclos iba cierto público y los nuevos críticos, que revelaban la necesidad de descubrir algo novedoso. Lo germinal todavía no tenía nombre pero comenzaba su expansión de mancha.

El número 40 de *El amante*, correspondiente a junio de 1995, y luego del estreno de *No te mueras sin decirme a dónde vas* (Eliseo Subiela, 1995) y de *Historias breves*, tituló en su tapa: “Lo malo” (debajo de la foto de la película de Subiela) – “Lo nuevo” (debajo de un fotograma de *Historias breves*). La película que provocaba el festejo de una novedad era en realidad un conjunto de cortos ganadores de un concurso del INCAA del año 94. Entre sus directores se encontraban algunos de quienes después integrarían un núcleo importante de directores del NCA: Israel Adrián Caetano, Lucrecia Martel, Daniel Burman, Sandra Gugliotta, Andrés Tambornino, Ulises Rosell, Bruno Stagnaro, Pablo Gaggero, Pablo Ramos y Paula Hernández.

Podríamos decir entonces que con *Historias breves* se empieza a intuir, y la nueva crítica a promover, un nuevo cine en Argentina. La tapa “Lo malo – Lo nuevo” resumía además una toma de posición radical contraria al cine de aquel momento (una película que resumía los vicios del viejo cine, un director consagrado, prestigioso y festejado, producción de un gran grupo multimedios y financiación a cargo del Estado argentino) y una apuesta por propuestas estéticas novedosas, arriesgadas y cinematográficamente rigurosas de un grupo de jóvenes cineastas ignotos y sin compromisos. La novedad encontraba su eco y sus vectores de contagio. Con la nueva crítica se fue imponiendo la situación del cine argentino, la defensa de lo virtuoso y la posición crítica frente a “lo malo” por cuestiones cinematográficas y políticas que se presentaron en las películas y fuera de las películas.

Por otra parte, en junio de 1995 Raúl Perrone estrenaba en el cine Lorca *Labios de churrasco*. También, en julio de ese año, Israel Adrián Caetano, uno de los directores de *Historias breves*, publicó

en *El amante* “En contra del llamado cine argentino y a favor del pueblo y del cine propiamente dicho”, un manifiesto de “Agustín Tosco Propaganda”, “movimiento de cinéfilos dispuestos a sembrar el terror hacia los que tengan opiniones complacientes con el cine argentino”. Entre otras cosas, “Agustín Tosco Propaganda” sostenía lo siguiente:

Hacer cine es nuestra meta inmediata. Relatar desde la pasión por la imagen, desde el academicismo del montaje. Nuestro cine es subversivo. Buscamos subvertir los valores que dominan al espectador argentino. Preferimos la honestidad, la austeridad, la simplicidad [...]. Al pueblo se lo engaña y luego se lo suelta en el campo con la seguridad de que el adiestramiento ha sido eficaz y que volverá más temprano que tarde al corral [...]. Destapemos la falacia. Digamos que el cine extranjero es masivamente visto gracias a la ayuda de la obsecuencia del sistema cinematográfico argentino. Más de lo mismo pero peor. Y no estamos en contra del cine argentino. Pero sí del cine extranjerizante argentino [...]. Optamos por la inexperiencia antes que la pomposidad. La violencia como defensa contra la pasividad como ataque [...]. Reclamamos como espectadores, ante los realizadores del sistema, un cambio contundente en la narrativa, ser más humildes y aprender algo de cine. Pero no enseñar.

La ley de cine y los cambios en la cadena de producción cinematográfica

Uno de los factores que impulsó el surgimiento del NCA fue la sanción de la ley 24.377 “De fomento y regulación de la actividad cinematográfica”, o “Ley de cine”, sancionada en 1994. Si bien es cierto que es una ley pesadamente burocrática y profundamente corporativa, también lo es que multiplicó por cinco, y de un solo golpe, los recursos que el Estado le dedicaba a la producción cinematográfica (pasando de 8 a 40 millones de pesos convertibles), y que varió la oferta de subsidios y créditos

para las realizaciones. Además del 10% que a modo de impuesto le correspondía al INCAA por cada entrada de cine vendida, se le sumó otro 10% proveniente del gravamen correspondiente a cada alquiler o venta de video y DVD, y un 25% de lo recaudado por el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER). A través del Fondo de Fomento Cinematográfico, el INCAA puede brindar préstamos y subvenciones para películas, establecer asociaciones financieras con productores y otorgar premios. La ley estimula también la exhibición televisiva de las películas financiadas mediante el Fondo, brindando ingresos extras a los productores si la película es exhibida a través de un medio electrónico. A la luz de la historia, la ley terminó favoreciendo a las corporaciones. Se creó un consejo asesor formado por sindicatos, organizaciones de directores y organizaciones de productores. Estas corporaciones nombran a los comités que evalúan y aprueban el presupuesto y los proyectos a financiar. Los miembros de los comités no están por méritos propios sino por representar a entidades, y esas entidades son las que deciden qué financiar. Es decir, se financian a sí mismas.

Hasta la sanción de la ley, durante la década del 90 se estrenaron considerablemente menos películas, se alcanzó una bajísima producción de cine argentino de bastante mala calidad, y el público se alejó de las salas. Entre los cambios que provocaban este resultado, se encuentran la pauperización y el crecimiento de la pobreza, un considerable aumento del precio de las entradas de cine, los cierres de salas (sobre todo en las ciudades del interior y en medianos y pequeños pueblos) y la explosión de la importación de videocaseteras. Según informa Octavio Getino, el año de la sanción de la ley, las películas argentinas estrenadas comercialmente representaron sólo el 6,43% del total de estrenos en las salas cinematográficas, el 5,7% de los alquileres de videos, el 6,3% de las películas exhibidas por la televisión por cable y el 9% de la televisión abierta. Fue el período de menor producción cinematográfica de la historia, por el desfinanciamiento, el desencanto con el cine nacional, el estado catatónico de las finanzas del INCAA y la idea del gobierno de aquel entonces de que Argentina no tenía por qué tener una cinematografía

propia. Se modificaron las formas de consumo cinematográfico: las películas se veían principalmente a través de la televisión por cable –beneficiada en su expansión por la desregulación del mercado que inició el menemismo, las privatizaciones y las facilidades otorgadas para el ingreso irrestricto de capitales extranjeros– y por la explosión de la compra de videocasetas provocadas por el abaratamiento de las importaciones, la paridad cambiaria y la expansión del crédito doméstico para comprar en cuotas.

La exhibición se transformó notablemente. Si bien desde los años 60 hasta los 80, y quizás en parte debido a la aparición de la televisión, la caída en la cantidad de salas había sido importante (de 2000 a cerca de 1000), entre el 85 y el 90 se cerraron 488 salas de cine, que llegaron a 427. El año de menor cantidad de salas coincide con el de la sanción de la ley: en 1994 había 326 salas, casi un tercio de las que había diez años antes. Ese año marca también la ruptura en la tendencia declinante, ya que principalmente por las inversiones de los complejos multisalas internacionales y de las pantallas de los *shoppings* (Village, Cinemark, Hoyts, Showcase) comienzan a construirse muchas salas de cine. En el año 2000 existían 956 salas. Pero debido a las características del negocio de las multisalas, esta cuestión numérica esconde el drástico cambio que significó en cuanto a la relación de las películas con los espectadores y de los espectadores con las películas.

Según señalan Pablo Perelman y Paulina Seivach, actualmente alrededor de 13 millones de personas no tienen una sala de cine cerca de donde viven, y de los 24 distritos federales, sólo seis tienen un mercado cinematográfico apenas considerable: la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y las provincias de Buenos Aires, Santa Fe, Córdoba, Neuquén y Mendoza. En estas últimas cuatro, sólo hay algunas salas en las ciudades más grandes. Las multisalas fueron construidas en las cercanías de los enclaves geográficos con mayor poder adquisitivo, con lo cual la segregación social respecto a las posibilidades de acceder a los cines se da por tres vías: por la geográfica, la económica y las costumbres culturales que se van consolidando con el tiempo a partir de las dos vías anteriores. Es decir, es muy difícil que un estudiante secundario de un barrio popular

del Gran Buenos Aires vea como un acontecimiento habitual ir al cine. A la par de la transformación de las pantallas, se dio una inusitada modificación del precio de las entradas: antes, ir al cine era un evento popular; hoy, una entrada de cine es casi un bien de lujo. El hecho de que hoy la mayoría de los cines se encuentren en *shoppings* o en enclaves geográficos de alto consumo resulta expulsivo para aquellos que no tienen acceso al consumo de los bienes que allí se venden. A las multinacionales dueñas de las multisalas no les interesa ni se ven obligadas por ninguna regulación a promover la exhibición de películas en lugares de ingresos no altos y en ciudades pequeñas. Además, el equipamiento de las multisalas es muy superior al de las salas tradicionales, son más cómodas, y las posibilidad de ver bien una película cuyos efectos demandan una tecnología moderna son mucho mejores. Este conjunto de salas acapara alrededor del 60% de los espectadores, pero al tener entradas más caras (de hasta cuatro veces el precio de las otras) se llevan casi el 70% de la recaudación. A su vez, dentro de estas multisalas, las personas que cuentan con tarjetas de crédito o se suscriben a determinados servicios (diarios y revistas, televisión por cable) pueden acceder a precios promocionales a los cuales el resto del público no puede aspirar. Aquí cabría agregar una consideración realizada por Perelman y Seivach: en Argentina los *shoppings* no se ven obligados a instalarse en los suburbios; se instalan donde compiten directamente con las salas tradicionales, concentrando las pantallas en lugar de ampliar su gama de ofertas.

Por otra parte, Estados Unidos promovió, mediante créditos blandos de largo plazo, la instalación de las multisalas en Argentina, pasando entonces a dominar el eslabón de la exhibición. Así se aseguran las pantallas para sus propias producciones y una entrada en dólares bastante atractiva. Las multisalas son propiedad o están integradas verticalmente con las grandes productoras de cine, denominadas *majors*. Estas empresas hoy pertenecen a seis grandes conglomerados de industrias culturales. Con esto, pueden pautar con anticipación el calendario de estrenos, procurando reducir la incertidumbre que deriva del comportamiento del público. La estrategia característica que desarrollaron las *majors* para eliminar el

riesgo inherente a la comercialización de una película es la del “*film* acontecimiento”, en la que el estreno de una película se convierte en un acontecimiento social mediante la instalación en los medios de comunicación de determinados temas relacionados con el *film*, asegurándose de este modo una publicidad indirecta contundente. Esta publicidad se suma a la publicidad local e internacional con la que se acompaña el estreno de la película, lo que es posible porque estos *films* se estrenan casi en el mismo momento en todo el mundo, para minimizar el riesgo que surge del uso de las nuevas tecnologías: bajar las películas por internet o copiarlas a un costo marginal nulo. También evitan el efecto de una crítica negativa o un boca a boca revelador. El eje de esta estrategia es la ocupación masiva de las pantallas: en la semana de su estreno, una de estas películas puede ocupar cerca de la mitad de las salas del país, obligando a que todo el resto de las películas sea proyectado en la otra mitad. Los programadores independientes se ven relegados en las estrategias de negocios de las *majors*. Se tienen que acoplar pasivamente a ellas.

Cabría agregar que la estrategia del *film* acontecimiento cierra sólo con la complicidad de los medios de comunicación. Todos los diarios, noticieros televisivos y de radio, revistas de interés general y muchas revistas especializadas bombardean, en los días cercanos al estreno, con temas directa o indirectamente relacionados con la película. Con todo esto, queda claro que en el mercado cinematográfico la demanda (el público) no condiciona en casi nada, se debe acomodar a la oferta que existe. Como vimos, la oferta es muy estrecha y la posibilidad de que el público pueda decidir es vista como una amenaza. Esto no sólo viene dado por lo que llega a las pantallas, sino por el bombardeo sistemático y variado respecto a lo que “hay” que ir a ver. Desde ese punto de vista, la crítica cinéfila, los diversos foros de discusión, los ciclos y los festivales de cine no condicionados por las grandes empresas, son actos de resistencia.

Por otra parte, existe una incipiente y más bien pobre proliferación de espacios alternativos, como las salas INCAA o lugares como el Malba (que se sumaron a la tradicional Sala Leopoldo Lugones del Teatro General San Martín), pero las posibilidades de acceder a un cine distinto son cada vez menores.

En este marco de cambios, paulatinamente fueron apareciendo las películas que en su conjunto se denominan NCA. Lo que al principio fueron excepciones muy aisladas y marginales: *Rapado*, *Picado fino*, *Historias breves*, las películas de Perrone. Poco a poco fue sedimentando un nuevo período cinematográfico.

Las primeras películas

A partir de 1996, y después de muchos años, vuelve, de modo polémico, el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. En el marco de un evento pensado en aquel momento como más cercano a la farándula y el espectáculo, se abrió un espacio que influyó sobre el despliegue del NCA. Desde el ciclo Contracampo, organizado y dirigido por el cineasta Nicolás Sarquís, y donde se exhibían películas no pertenecientes a las corrientes principales de las grandes cinematografías, se promovió el impulso al cine iraní y de otros países de oriente, que influenciaron a los nuevos cineastas. En la productora de Nicolás Sarquís y en el ciclo Contracampo trabajó como asistente Lisandro Alonso, uno de los grandes directores del NCA, quien años más tarde deslumbraría con *La libertad* (2000).

Cuenta la leyenda que a la salida de una de las funciones matinales del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, en el mes de noviembre de 1997, la nueva crítica se abrazó eufórica. *Pizza, birra, faso* (Israel Adrián Caetano, Bruno Stagnaro) salía al encuentro del mundo. Una película contundente y real, hecha por dos directores nóveles y actores desconocidos que respondían a “tipos físicos” y no a estereotipos ni a la seguridad de taquilla. La película desarrolla la historia de un grupo de jóvenes marginales que circula en la Ciudad de Buenos Aires. Junto con *Rapado*, *Picado Fino* y las películas de Perrone, *Pizza, birra, faso* recupera el deambular a la deriva, una de las características del cine moderno del mundo. Y recupera también, junto a esas obras, la facultad del uso del lenguaje hablado, en el marco de un tratamiento sofisticado de las distintas capas de sonido, en la que todo lo que se escucha forma parte deliberada de la puesta en escena.

En el cine argentino, el habla fue siempre un territorio en disputa. Las mejores películas de la “edad de oro” se caracterizaban por sus diálogos creíbles. La decadencia de esa era, la crisis de los grandes estudios, tuvo entre sus déficits el imponer un lenguaje exportable y sin una articulación especial con la puesta en escena. Esto pasó también en el cine que concluye a mediados de los 90. Detrás de ambas concepciones (el realismo y el naturalismo) hay una toma de posición respecto al reconocimiento de los conflictos de las sociedades. Para el naturalismo, el conflicto tiene como causa inicial una determinación natural, casi biológica. El realismo, en cambio, pone al descubierto una intención crítica, al menos una toma de distancia que interroga respecto a la causa social de los conflictos. Esto no significa necesariamente, sin embargo, emitir una opinión, pero la propia construcción remite a interrogar sobre sus causas.

Desde su título, *Pizza, birra, faso* dialoga con la historia cultural argentina y tiende un puente entre las distintas generaciones. En este sentido, quizás la novedad resida en ese reconocimiento y en la alteración del punto de vista: ahora la mirada y la empatía correspondía a los jóvenes (en este caso, excluidos) de los 90. Señaló Horacio González que las tres palabras de la película anuncian la pertenencia al mundo popular desamparado: una habitual al tratado lingüístico de las ciudades, otra de la jerga juvenil reciente, y la tercera perteneciente al viejo lunfardo argentino: “Todas ellas conforman un cuadro sinóptico de las propias decisiones del *film* en cuanto a la existencia conversacional de sus personajes y la tragedia que los envuelve”.

Los diálogos de *Pizza, birra, faso* son una de las columnas constitutivas de su realismo. No hacen avanzar la trama sino que son parte de la construcción de los personajes, los caracterizan. Lo que hace avanzar la trama son las acciones. Además, se trata de un lenguaje de la marginalidad, en un tono extremadamente fiel, fácilmente reconocible, pero, según revelaron sus directores, muy trabajado con los actores. Hasta esta película, el cordobés (Héctor Anglada) y Pablo (Jorge Sesán) solo habrían podido tener visibilidad a través de alguna información de *Crónica TV* sin editorializar. Sin embargo, esta inclusión no supone ni el pintoresquismo de la

pobreza ni una mirada condescendiente o demagógica. Caetano y Stagnaro rompieron el viejo principio que solía regir a las películas argentinas: “estos son pobres pero la pasan bien”.

Pizza, birra, faso reflexiona, también, sobre la televisión, porque se nutre del cosmos que ella crea (los sonidos, los personajes, los hechos), pero altera totalmente su punto de vista. Y nuevamente aquí es una película pionera e influyente para los nuevos cineastas, que luego se incorporarían a la pantalla chica para renovarla: Stagnaro con “Okupas”, Caetano con “Tumberos” y “Disputas”. En este caso, los personajes se apropiaban del revés visual de Buenos Aires, es decir, de la ciudad que no se corresponde ni con las publicidades ni con el cine costumbrista. Otra característica que cruzaría a todas las películas del NCA es el ambiente, el mundo sensorial de las interacciones directas, inmediatas. Pero no sólo el mundo de los personajes, sino también el mundo sensorial de los espectadores, su inserción como elementos de la ecología urbana. En la película, las letras de las cumbias son poco relevantes: lo que importa es su sonido en tanto constitutivo de una atmósfera, su compás característico, una sinfonía compuesta por un ritmo repetitivo, sirenas, bocinas y voces a varios volúmenes.

Como señala Gonzalo Aguilar en *Otros mundos* —el mejor libro sobre Nuevo Cine Argentino—, en *Pizza, birra, faso* (y en el resto del NCA) no hay mensajes a descifrar. No se demandan lecturas alegóricas. Lo que es, es; lo que no es, no es. En ningún personaje se deposita una mirada moralizante y tranquilizadora. Sí existe una ética, pero la misma pertenece al interior de la película, a la propia historia que se relata. Varias situaciones de *Pizza, birra, faso* representan este tratamiento ético y moral tan característico y distintivo del NCA. La primera de las escenas corresponde al robo que el Cordobés y el Frula le hacen al Rengo, un guitarrista sin piernas que toca canciones de Silvio Rodríguez en la calle Florida. La segunda, al robo de billeteras que los protagonistas de la película organizan en una cola de desocupados. En ninguna de estas dos escenas, ni los personajes, ni el director, juzgan negativamente. Finalmente, toda la película parece ser muy permeable a la sorpresa y los avatares de la realización. Parece un documental de su propia construcción. El guión parece ir detrás de los personajes, detrás de “la aventura” del propio acontecimiento de la filmación.

El año 1999 no fue importante sólo por el fin del menemismo (y el comienzo del pos-menemismo, que no cambió mucho las cosas), sino por *Mundo grúa* y el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI). Poco antes, el primer día de ese año, había aparecido también el *film Mala época* (Nicolás Saad, Mariano De Rosa, Salvador Roselli y Rodrigo Moreno), que reunía un grupo de cortos producidos por la FUC. A diferencia de *Historias breves*, tenía algo así como un hilo conductor entre las historias, asociadas por los temas que tratan —y que remiten al título, relacionados con la situación política y social—, por la presencia de personajes compartidos y por una visión similar respecto a la puesta en escena.

Existían otras películas que manifestaban la existencia aluvional del NCA, y el BAFICI fue su vidriera. Entre las películas que luego se destacarían como “nuevo cine” se encontraban *Sabés nadar?* (Diego Kaplan, 1999), *Ciudad de Dios* (Víctor “Kino” González, 1999), *Silvia Prieto* (Martín Rejtman, 1999), el mediometraje *La expresión del deseo* (Israel Adrián Caetano, 1999), *El nadador inmóvil* (Fernán Rudnik, 1999), *El asadito* (Gustavo Postiglione, 1999). Entre las películas que se presentaron en el *Work in Progress*, es decir, en proceso de producción en búsqueda de financiamiento final para su terminación, se encontraban *Zapada* (Raúl Perrone, 1999), *Bolivia* (Israel Adrián Caetano, 2001), *Cabeza de palo* (Ernesto Baca), *Ciudad de María* (Enrique Bellande, 2001), *Bonanza (en vías de extinción)* (Ulises Rosell, 2001), *Secuencias*, que luego sería *No quiero volver a casa* (Albertina Carri, 2000).

Mundo grúa muestra unos días de la vida del Rulo (Luis Margani), un trabajador de alrededor de 50 años que padece los avatares de las changas y la desocupación. Un amigo lo hace entrar a una obra, como operario de una grúa que el Rulo aprende a manejar con mucha dificultad; pero pocos días después, por un informe de la ART, la empresa decide echarlo. En los tiempos libres del trabajo, el Rulo conoce a Adriana (Adriana Aizemberg), quien por otra parte había sido seguidora de “Séptimo regimiento”, el grupo con el cual el Rulo había conseguido una fugaz fama a partir del éxito de una de sus canciones, “Paco Camorra”. Al Rulo le consiguen un trabajo en Comodoro Rivadavia, adonde parte con un bolsito y dejando todo su mundo (hijo, amigos,

novia, madre, su entorno geográfico) para operar una pala mecánica, otra máquina enorme que tiene que aprender a trabajar. Las condiciones de trabajo y de vida tienen otras precariedades y dificultades.

Las condiciones de producción de *Mundo grúa* son parte de la puesta en escena del *film*; es decir, con películas de esa escala, “chicas”, hechas con amigos los fines de semana, las imposibilidades se tienen en cuenta desde la idea original, que luego se convertirá en película. Se filmó los fines de semana, lo que le facilitaba a Trapero el poder repensar su película durante la semana. Según el director, eso le permitió que la película se metiera en su propia vida, y su vida en la película. A lo largo de los catorce meses de filmación, Trapero modificó mucho la idea original, probó cosas que se le iban ocurriendo, experimentó y pudo ir chequeando cómo había salido el experimento. *Mundo grúa* no tenía un guión estructurado, justamente para dejar que las ideas se modificaran, para que la posibilidad de lo imprevisto, y lo imprevisto mismo, pasaran a formar parte de la puesta en escena.

La película había sido financiada de manera “casera”, con material prestado de la FUC con la colaboración de sus compañeros de curso, sin el apoyo del INCAA, y se había terminado con un financiamiento especial recibido del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Una vez finalizada, vendrían distintos financiamientos. En ese momento, se podía acceder a un financiamiento del INCAA después de rodada la película, sin necesidad de que el guión o el plan de rodaje fuera aprobado por distintos comités. Así pudo ser filmada durante fines de semana, entre amigos, y fue flexible para la improvisación y el avatar.

A pesar de que se aproximó a un tema actual y sensible (la desocupación y los cambios sociales), *Mundo grúa* esquivó los panfletos, las canciones de rock consagradas, las alegorías, las imágenes de Buenos Aires de postal, la “gran” historia nacional, la realidad de la tapa de los diarios, la corrupción política o los casos policiales. Evitó también el verbalismo informante, la inverosimilitud del habla. Elijió describir en lugar de discursar. Mirar en lugar de hipotetizar. Se propuso avanzar sin *flashbacks* explicativos, aunque el pasado (y su contraposición con el presente) es muy notable. Carece de nos-

talga, de lástima o de miseria, y utilizó el tango (se destaca la notable “Corazón de oro” de Francisco Canaro) sin esas connotaciones.

En 1999 se terminó de filmar *Bolivia*, el primer largo que Caetano dirigió solo. Sin presupuesto, sin productores, en formato súper 16 mm y transpirando la camiseta (y haciéndosela transpirar a sus actores, como se ve en Carlos Liporace), *Bolivia* es, entre las películas de Caetano, la más extrema en cuanto a evidenciar el modo de producción, su condición de cine imperfecto: las “adversidades” se convierten en parte de la puesta en escena, no se sabe qué es ficción y qué documental. La película evita caer en la generalización propia de los estereotipos, que para otros directores pertenecientes a un cine más tradicional hubiese sido una tentación. Trata sobre un inmigrante boliviano que trabaja en una parrilla de Barracas, sobre cómo vive y cómo viven con él. Caetano, como exponente del NCA, decide contar esa historia alejado de la denuncia lisa y llana, del “sentir popular” sobre ese tema y del cálculo sociológico o ensayístico. Sus mínimas condiciones de producción no impidieron una puesta en escena consistente, y, como dijimos, una de sus virtudes es que esas condiciones son parte esencial de la película. El encierro de la parrilla se sostiene con movimientos de cámara mínimos, desde un punto de vista físico (en oposición al nervio propio de la cámara en mano de *Pizza, birra, faso*), y con un montaje “máximo” pero aún realista y clásico.

El año 1999 fue también el del provecho del éxito de la iraní *El sabor de la cereza* (Abbas Kiarostami, 1997) y el camino que se abrió en Buenos Aires para la proyección de películas independientes de todo el mundo. Aquí cabría agregar: la suerte en la taquilla de las películas independientes argentinas también se juega junto con la suerte de las películas independientes de otras nacionalidades que se estrenan en nuestro país.

Ese mismo año se estrenó comercialmente *Silvia Prieto* (Rejtman, 1998). El iniciador de la línea no realista y minimalista del NCA radicalizó su concepción de la utilización del habla cotidiana: el lenguaje plagado de lugares comunes, pero despojados de su entonación habitual, repetidos, cifrados. La obsesión del director con la entonación de las frases que componían los diálogos era

tal que durante las tomas, en lugar de observar los encuadres y las actuaciones, prefería escuchar los diálogos mediante auriculares y a varios (muchos) metros de distancia. Este despojo en el habla se correspondía con el despojo y el minimalismo en la puesta en escena: si bien las frases y los mínimos acontecimientos podrían llegar a ser reconocibles, quedaban deshabitadas de su sentido social naturalizado. A diferencia de *Rapado*, *Silvia Prieto* es mucho más hablada, si bien lo que se dice no construye la psicología de los personajes. Además de la entonación de lo que se dice (o más bien, del sentido de la uniformidad de la entonación), en esta película importa la velocidad de los diálogos y su montaje “dentro de la escena”, como si se tratase de un plano secuencia sonoro.

Otra característica de las películas (y los cuentos) de Rejtman es su sensación de puro presente. De los personajes y las historias no importan ni el pasado ni el futuro, no hay posibilidades de encontrar raíces en lo que pasa y no es posible inferir ningún otro porvenir más que algo idéntico al presente. Ese puro presente, el habla, el modo en el que el director decide componer los planos (con planos medios y generales y casi sin primeros planos, con los elementos dispuestos a lo ancho de la pantalla, sin profundidad de campo) y la extrema suspensión del juicio respecto a lo que los personajes hacen, contribuyen a construir un tono de neutralidad, sin subrayados ni cambios de clima, ni valorización respecto a lo que se ve o sucede.

En *Silvia Prieto* Rejtman vuelve a acudir a la escena rockera independiente de Buenos Aires. En *Rapado* una de las actuaciones pertenece a Gonzalo Córdoba, guitarrista del grupo Suárez, donde cantaba Rosario Bléfari. Allí se recurre a la canción “Estrella roja”. Rosario Bléfari ya había sido Doli en el primer corto de Rejtman, *Doli vuelve a casa*, donde también se escucha la canción “Porvenir”, del grupo Suárez. Rosario Bléfari fue Silvia Prieto, en cuyo *film* se contiene a Bléfari, a la actuación y la música de Vicentico —cantante de Los Fabulosos Cadillacs— y a muchas silvias prieto reales. Además se muestra un show y la canción “Tiburón” del grupo “El otro yo”. Más adelante, Cristian Aldana, cantante y líder de “El otro yo”, aportaría su música en *Los guantes mágicos* (2004), específicamente en la canción “Humano Maldito”, que el personaje Piraña le obliga escuchar al personaje de, nuevamente, Vicentico.

La tercera película de Rejtman se estrenó en 2004 y se llamó *Los guantes mágicos*. Tiene más contrapuntos, una sumatoria de tramas, y sus personajes son más determinados, quizás porque sus acciones tienen objetivos concretos. Es a la vez la película más verbal y menos esperanzadora. Como señaló David Oubiña en “Martín Rejtman: el cine menguante”, tomando las tres películas como un conjunto, los sujetos a la vez van creciendo pero son avatares de una misma tipología que evoluciona a través del tiempo. En las películas de Rejtman lo único que importa es la puesta en escena: no hay ningún elemento que remita innecesariamente al mundo exterior de sus *films*.

Volviendo a 1999, la cinematografía menemista se despidió consumando la vergonzosa selección de *Manuelita* como película argentina que competiría en los premios Oscar. Varias de las corporaciones del *establishment* promovieron esta selección de una película de factura técnica más bien torpe, que resultaba problemática al promover valores acordes a aquel estado de las cosas (entre otras cosas, la tortuga de Pehuajó triunfaba cuando lograba consumir su sueño de ser modelo y desfilarse en París) y que había sido subsidiada por el Estado, a través del INCAA, en una cifra millonaria y escandalosa para la época: \$ 4.256.232 (convertibles a dólares). En la producción estaban involucrados, entre otros, Manuel García Ferré Entertainment y la gran empresa multimedial TELEFÉ.

Si bien el cambio de gobierno nacional no trajo aparejado un cambio para el país (a grandes rasgos, Fernando De la Rúa continuó con la política económica de Carlos Menem), el cambio en la gestión del INCAA sí fue significativo. Quien estuvo a cargo del mismo fue el abogado José Miguel Onaindia. Mediante el decreto 531/00, el INCAA puso un límite al monto para créditos y subsidios para que las películas “grandes” no se llevaran todos los fondos que el Estado destinaba al cine, y desde un primer momento se propuso apoyar al cine independiente y estimular las óperas primas. Una de sus primeras medidas fue obligar a los responsables de *Manuelita* a devolver parte del financiamiento que había obtenido.

La segunda película argentina más vista del año 2000 fue *Nueve reinas* (Fabián Bielinsky), un caso bastante particular de excelente *film* acompañado con éxito de público, cuyo financiamiento y

posibilidades de distribución provienen de un entramado de empresas de lo más consolidado del *establishment* cinematográfico local. Su director provenía de la escuela de cine del INCAA y había hecho carrera en la publicidad y asistiendo en la dirección de diversas películas de la década del noventa. A la hora de dirigir, Fabián Bielinsky desarrolló un estilo construido a partir de su gusto por el cine norteamericano de la década del 70 (la mejor época de Hollywood, según la crítica estadounidense Pauline Kael), de su formación académica y de su larga trayectoria como técnico. Es decir, un tipo de carrera muy distinta a la de los jóvenes del NCA.

La película es veloz, rítmica, luminosa, alegre. Los diálogos son claros, inteligentes, concretos, reales, no redundantes. El ojo del director es agudo y sintético. Su gramática, límpida. Su pertenencia al mundo del cine es elocuente, además, porque se sitúa en la frontera del estado del arte cinematográfico de su país. Es, al igual que las películas del nuevo cine, realismo y puesta en escena, pero una de las habilidades del director fue que los mecanismos de esa puesta en escena no distrajeran la atención de los espectadores sobre la historia. Si bien la película no demanda esa mirada, se pueden descifrar en ella claves de aquel presente social y de su posible disrupción, con el cierre de bancos y la invasión de baratijas importadas. Con todas estas combinaciones, *Nueve reinas* también se desmarca de los tópicos del nuevo cine: pretende una narración fluida y tiene personajes sobre los cuales descansar, además de ciertos planos que tienen antecedentes en la publicidad. Y crea su propia geografía sobre las coordenadas de la ciudad de Buenos Aires, se apropia de sus calles y elige, como residencia de la estafa, a Puerto Madero, el arquetípico barrio nuevo rico de los 90.

Fabián Bielinsky murió muy joven, luego de realizar su segunda excelente película, *El aura* (2005), con la que opera un notable cambio de registro y de tono, dentro del mismo género policial. La historia se detiene en unos días en la vida de un taxidermista epiléptico (Ricardo Darín), en los cuales el protagonista pasa de tener una vida apagada (imaginaba cómo organizar robos rápidos, inteligentes e impecables) a ser un testigo muy activo de un asalto con una logística importante, y luego a participar de

un golpe planificado. Bielinsky sostiene, permanentemente y con maestría, el punto de vista del taxidermista, que es testigo pasivo de su propia evolución, como un espectador de cine. Al nivel de su conciencia, el taxidermista ve. Pero sus impulsos no son del todo concientes, y en esos momentos lo que aparece son actos que lo llevan a realizar acciones muy arriesgadas y lindantes con la muerte (de él y de otros). También son impulsos de la curiosidad y el deseo. Esta idea de pasividad, de construcción del punto de vista de quien está mirando una película, se refuerza con la escena del asalto del cual es testigo, que el taxidermista ve, aprecia y estudia como un espectador cinematográfico.

Hacia finales del año 2000, en el ciclo “El independiente”, se presentó la película *Modelo 73* de Rodrigo Moscoso. Este *film* integra la lista de “películas míticas” del NCA, ya que fue estrenada comercialmente cinco años después de sus primeras exhibiciones, en el Malba. Como había ocurrido con *Rapado*, no había sido vista por mucha gente, y su prestigio se había alimentado por el mito y el testimonio de un puñado de testigos. Continuator de la estela iniciada por Rejtman, Moscoso trabaja de modo parecido con el habla pero provocando un efecto distinto. Para caracterizarlo, la crítica Silvia Schwarzböck hizo referencia al “*spleen* salteño”, distinto del “*spleen* porteño” o del “*spleen* suburbano” de Raúl Perrone. El *spleen* (o, más correctamente: *esplín*) es un estado de melancolía, de tristeza reflexiva, de cierto tedio de la vida. Un estado recurrente en muchas obras del NCA. *Modelo 73* también marca la deriva de tres jóvenes deambulando, extrañados, en el verano de su ciudad (en este caso, Salta), y que ejercen activamente un desfase respecto al tiempo que los enmarca. Todo se mueve a una velocidad distinta a la de ellos, que permanecen en estado contemplativo y aferrados a lo único que les resulta seguro: los códigos que comparten. La película documenta, además, un recital de Adrián Cayetano Paoletti, mítico referente y profeta del rock independiente argentino. Moscoso le había dirigido algunos videos a Paoletti, quien a su vez también había estado vinculado a Martín Rejtman. Por otra parte, Moscoso también dirigió algunos videos del grupo “El otro yo”, como por ejemplo “69” y “Viajero”.

También en el año 2000 Daniel Burman estrenó *Esperando al mesías*, su segundo largo después de *Un crisantemo estalla en cinco esquinas* (1997). *Esperando al mesías* sería la película iniciática de una trilogía que completa con *El abrazo partido* (2002) y *Derecho de familia* (2006). Entre ellas, filmó además la no muy lograda *Todas las azafatas van al cielo* (2001). La trilogía iría de menor a mayor, sobre todo en lo relativo al discurrir narrativo, la fluidez y las características de los personajes (en este caso, más simpáticos), más allá de sus características maniáticas. El protagonista de los tres *films* fue Daniel Hendler, la cara más recurrente del nuevo cine, quien logra imponerle a las películas su capacidad de hacer carne de la distancia y un particular tipo de humor basado en el ridículo y la desubicación en el entorno.

Las películas de Burman son narrativamente más convencionales, y quizás por eso más “amistosas” con el público. Esto se intensifica a lo largo de la trilogía y con *El nido vacío* (2008). Esta película trata la historia de un escritor y su pareja (Oscar Martínez y Cecilia Roth), que aparentemente se disponen a atravesar la crisis que lleva el nombre de la película. Más allá de los convencionalismos narrativos, esta película podría compararse con el cine argentino más tradicional, al pretender tratar temas “trascendentes” como la madurez, las fobias, la infidelidad o la muerte. La diferencia es que Burman se acerca a estos temas con mucha discreción, sin pomposidad y sin pretender brindar ninguna lección o moralina. Y, al igual que el resto de casi todas sus películas, construye un humor liviano mediante el cual los personajes se ríen de sí mismos. De este humor surge también un cariño y respeto especiales de Burman por los grupos y las personas a los cuales se acerca.

El boom del BAFICI

El año 2001 finalizaría con una hecatombe político-social. En septiembre de ese año también sucedería el atentado a las Torres Gemelas en la ciudad de Nueva York. Antes de eso, el NCA se expandía y comenzaba a alcanzar su punto culminante. En el mes de enero se estrenaba en las salas *No quiero volver a casa*, primer largometraje de Albertina Carri, la directora que más adelante deslumbraría al mundo con *Los rubios* (2003). La puesta en escena de Carri constituye una superficie sensible: en este caso, como ocurriría con *La rabia* (2008), la corteza es áspera y cruda, aunque en *No quiero...* la dureza de la cámara fija en largos planos secuencias, la falta de respiro y la pérdida geográfica generan todavía un mayor ahogo. Mediante su puesta en escena, Carri asimila las superficies y la ecología que filma, las vuelve el universo: un universo durísimo, cerrado. El tema de *No quiero...* es la familia, o la construcción de una familia. Ese mismo año realizó el medimetroraje *Barbie también puede eStar triste*, una porno hecha con muñecas y muñecos barbie, que también trata sobre la conformación de una unidad familiar de contención y a partir de la cual los muñecos pueden desplegarse en plenitud.

El III BAFICI fue el que terminó de delinear las características del festival de cine más importante del país, y uno de los más significativos del continente. A diferencia de otros festivales, el BAFICI no está ligado a ninguna función turística (como los festivales que se hacen en balnearios) o de propaganda política. Desde su origen, lo que hay detrás es un entramado cultural que permite sostener su importancia más allá del acontecimiento y con capacidad de reproducción del fenómeno. La combinación escuelas/universidades de cine y arte y sus miles de estudiantes, la nueva crítica, el teatro independiente, las nuevas tecnologías y la “ampliación de las pantallas” permitió el inicio y la multiplicación de los efectos del BAFICI. Conformó la cinefilia de los nuevos cineastas, facilitó la exhibición en el exterior del cine independiente argentino, alimentó y amplió a la nueva crítica, multiplicó los espectadores, otorgó la posibilidad de exhibición de obras que de otra forma jamás se habrían realiza-

do, y por ello dispuso un marco estimulante para la creación con apuestas alternativas a las habituales. Excelentes películas tienen al BAFICI como único horizonte posible.

Sin embargo, la situación institucional del BAFICI fue casi siempre precaria: sin un *staff* permanente, sin oficinas decentes, sin un funcionamiento estable a lo largo del año que facilite su proyección internacional, sin actividades ni productos que, fuera del evento principal, multipliquen las posibilidades de la cinematografía que en él se desarrolla. La precariedad institucional del BAFICI incluye su falta de autonomía respecto a los cambios en las direcciones políticas del Gobierno de la Ciudad (que implicó la arbitraria cesantía o alejamiento de tres directores: Di Tella, Quintín, Peña) y su muchas veces problemática relación con el INCAA, institución desde la cual se impusieron dificultades para cumplir en tiempo y forma con los financiamientos comprometidos para la realización de algunas ediciones del festival.

Los iniciadores del BAFICI fueron el cineasta Andrés Di Tella, Esteban Sapir y Eduardo Milewicz. Su director general fue Ricardo Manetti. El III BAFICI (2001), si bien significó el cambio en la dirección, lo que trajo consigo fue la realización de la potencia de sus posibilidades. La conjugación de la madurez del festival con la presencia de Quintín, un hiperquinético director con objetivos políticos medianamente claros (por la conciencia respecto a las posibilidades transformadoras del festival y sus películas) y muy conocedor de la situación cinematográfica mundial y argentina, derivó en la virtual explosión del festival. En aquel momento se instauraron tres iniciativas relevantes: un pequeño premio en dinero para las películas ganadoras de la competencia argentina, la organización de encuentros entre productores internacionales y proyectos de películas argentinos, y la creación de la sección “Lo nuevo de lo nuevo”, en la que se presentaron once películas del NCA. Este pico de euforia era posible no sólo por los efectos desencadenantes de las escuelas de cine y la posibilidad de acceder a diversos financiamientos, sino también por la facilidades que entonces otorgaba el INCAA para terminar financiando obras casi finalizadas (es decir, no mediante la lectura de su guión por diversos comités), lo que tenía como consecuencia películas libres, originales y desprendidas.

Despliegue

Aquella edición del BAFICI del 2001 es recordada por la exhibición de la maravillosa obra maestra de Lisandro Alonso, *La libertad*. La película trata sobre la jornada laboral de un hachero (interpretado por el también hachero Misael Saavedra) en el monte pampeano. *La libertad* es epifánica. Crea una revelación intensa a partir de una realidad concreta y de acción cotidiana y desde un estado puramente contemplativo, desprendido de la tentación de la interpretación o la búsqueda de simbolismos. El director destila su imagen de manierismos, no se tienta con preciosismos visuales ni se regodea en una posibilidad pictórica. La realidad concreta (o más bien, la realidad construida como parte de la puesta en escena: todo es una ficción, y un destacado ejemplo de montaje invisible) parece desenvolverse ante la cámara de manera conciente, y a su vez le impone tiempos, distancias y puntos de vista. Alonso se deja sorprender y se apropia de lo que ocurre. El artificio no se construye sólo con la mirada sobre el hachero: la consistencia de la película se afirma sobre la evolución del punto de vista y de su relación con el protagonista; tiene una lógica circular, pero al final se llega al punto de partida de modo “realizado” y conciente.

La libertad comienza con los títulos y una música electrónica que remarca su carácter repetitivo y extremadamente sincrónico, pero que deja salir sonidos que tienen una cualidad expansiva y que se recogen sobre el final. Luego, el silencio, la pantalla oscura, y la aparición de un torso y un rostro (Misael) iluminados por el fuego, comiendo algo, y con una lluvia amenazante detrás. El tono es duro. El siguiente plano corresponde a una mañana y es el comienzo del día laboral. Misael da inicio a su rutina, en la cual demuestra las habilidades desarrolladas para su trabajo. Explora, examina, estudia el territorio. La cámara hace eje en un par de puntos sobre los cuales el protagonista se acerca y se aleja. Misael es el dueño absoluto de la escena, va y viene frente a la cámara a su antojo. Su dominio sobre los materiales es total y su relación con el entorno, armónica. Es entonces cuando comenzamos a descubrir a Misael, y eso se corresponde con una aproximación más amistosa y todavía más contemplativa. Esa relación va a ir creciendo.

Al momento de la siesta la imagen se aleja y comienza a deambular por el bosque hasta llegar a un alambrado y anticiparnos el arribo de una camioneta. La imagen tiene un efecto de somnolencia, de un deambular casi fantasmagórico, propio de la hora de la siesta.

A esta altura, la empatía con el hachero es total. Se nos va revelando el mundo. Misael expande su deambular y su geografía: va a vender sus materiales, se pone en contacto con otros, pregunta por mujeres y manda saludos por teléfono a su mamá. A su vuelta, cocina una mulita y hace la fogata que luego va a iluminarlo mientras devora su asado. De fondo, una lluvia amenazante. La poesía se ha consumado: ahora nuestro conocimiento del mundo y sus armoniosas posibilidades de perfección es más completo.

Alonso también tomó posición frente al tipo de cine novedoso que emergía en aquella época. El *film* posee y aprovecha la textura y el cromado posibilitados por el retrato en material filmico de 35 mm, que no son factibles con las filmaciones en digital. El sonido es perfectísimo, la noción de realismo que se desprende del mismo es construido artificialmente por la relevancia de ciertos sonidos que hacen al ambiente natural, el posicionamiento de la cámara es preciso y evoluciona de manera deliberada, meticulosa e invisible, condición que junto con el montaje construyen una cadencia poética y fluida, con la potencia de la sensación análoga a una ley natural.

Ésta es una de las películas que habrían sido imposibles si se le hubiera exigido un guión para ser evaluado por una cadena de comités. El guión tenía cinco páginas, y la película terminó siendo filmada en nueve días, si bien su director realizó un trabajo de pre producción (acompañó a Misael en su trabajo habitual) de seis meses. Su costo fue de 30 mil pesos, aportados por el padre del director. *La libertad* se estrenó apenas con tres copias y fue vista por más espectadores que otros veinte estrenos argentinos. Su presencia dividió las aguas de la crítica: un importante sector la denostó, lo que en adelante sería recurrente para este tipo de *films*. *La libertad* fue puesta como ejemplo extremo y negativo para ensalzar otras películas estrenadas ese mismo año como *El lado oscuro del corazón 2* (Eliseo Subiela), *La fuga* (Eduardo Mignona) y *El hijo de la novia* (Juan José Campanella). Pero también, por iniciativa del crítico

Diego Lerer, fue tapa del suplemento Espectáculos del diario *Clarín*, donde se la calificó como excelente. El cine era un campo de batalla, y las trincheras ya estaban delineadas. Frente a la novedad, el rigor, la creatividad y la pasión que existía de un lado, los defensores del “viejo cine” le endilgaban a las películas de los jóvenes directores que eran “crípticas”, que eran menos amistosas con los espectadores y que vendían menos entradas, sin considerar cuánto habían costado, cómo habían sido financiadas ni cómo se las exhibía.

La segunda película de Alonso, *Los muertos* (2004), retrata el camino que recorre Argentino Vargas desde la salida de la cárcel hasta la casa de su hija, pasando por un pequeño pueblo, caminos, ríos y selva. También es un *film* de geografía y de armónica pertenencia a un ecosistema, de una supervivencia y un seguimiento invisible. Otra obra de artificio y de su efecto de dilución en la realidad, que se conjuga con la estilización de la mirada, que no será abandonada en toda la filmografía de Alonso, como si quisiera asegurar la noción de espectador y no de cómplice o co-protagonista. Comienza con un sofisticado plano secuencia que impregnará de un leve dramatismo el resto de la historia: es la sugerencia de que Argentino acuchilló a sus hermanos. El recurso visual vuelve a tener reminiscencias oníricas. Quizás se trata de un recuerdo o un sueño, pero es la única imagen que pertenecería al protagonista.

Alonso mismo reconoció que su vocación era la de un alejamiento todavía mayor del documental: a diferencia de Misael, Argentino Vargas no actúa de sí mismo, y los eventos del *film* parecen planificados, aunque algunos imprevistos penetran en la obra. En el mismo sentido actúa la gráfica del estreno: no es una foto ni un fotograma, sino una pintura estilizada de una imagen de la película. Por otra parte, en esta película las interrogaciones respecto al tiempo transitan la tensión entre el transcurso del mismo y el hecho de que en realidad todo permanezca igual. La incertidumbre sólo permanece en saber si Argentino encontrará a su hija y cómo será recibido.

La siguiente película de Alonso adquiere mayores complejidades, es casi un experimento. En sus anteriores obras y luego en *Liverpool* (2008), se preocuparía por mostrar personajes contruidos y delimitados por su entorno específico. En *Fantasma* (2006) opera

en la dirección contraria: Alonso filma cómo Misael y Argentino, sus dos protagonistas anteriores, se pierden y desenvuelven en el Teatro General San Martín de Buenos Aires, adonde ambos han llegado para ver la película *Los muertos*.

En su artículo “El último autor”, el crítico Quintín reflexionó sobre las dificultades a las que se enfrenta Alonso para poder financiar y exhibir sus películas, mediante una interpretación de *Fantasma*. Alonso no lograba reunir los fondos necesarios para la realización de *Liverpool*, lo que no resulta extraño sin guiones tradicionales y con películas muy baratas. “Perdido en los laberintos de la burocracia, Alonso hizo un gesto de cineasta y terminó trasladando el laberinto de su carrera a la pantalla”. Argentino y Misael se pierden y desencuentran en el Teatro General San Martín, y el protagonista de *Los muertos* ve su propia película en una sala vacía. Quintín concluye: “*Fantasma* es un *film* compuesto de planos bellos, mágicos y simples, que ponen en escena la tragedia de un espectador contemporáneo: el cine de autor”.

Luego, en 2008, Alonso estrenó *Liverpool*, película con la cual instala un registro más cercano a la ficción: se hace más transparente la existencia de una “historia” que evoluciona con efectos dramáticos y por primera vez aporta un final conclusivo e inquietante. Se trata de la historia de Farrel, un marinero mercante que aprovecha la llegada del enorme barco al puerto de Ushuaia para ir por un par de días a visitar a su familia. La película otorga la certeza de que vamos junto a Farrel en busca de una explicación constitutiva de su propio ser. La historia también se desenvuelve en muchos interiores, aunque el marco natural, el paisaje, es totalmente distinto: ahora en la inmensidad blanca de Tierra del Fuego. A medida que avanza la historia, también lo hace un sentimiento de horror inaceptable pero humanizado. Hacia el final, el protagonista errante continúa, desterrado, su trashumancia, pero el secreto de su comportamiento se ha hecho evidente. Otra diferencia separa a *Liverpool* de las otras obras de Alonso: la intransigencia en el punto de vista. Por primera vez, la película se despidе del protagonista varios minutos antes del final. En esos minutos la cámara decide observar cómo los otros protagonistas reacomodan su vida luego de la inquietante visita de Farrel.

El año de *La libertad* (2001) fue también el de otra obra maestra, *La ciénaga*, dirigida por la salteña Lucrecia Martel, quien enhebra una historia a partir de una puesta en escena en la que las imágenes y el fuera de campo son tan importantes como la sonoridad de los diálogos, su solapamiento y su *tempo*. Toda la película parece una partitura. La mirada feroz atribuida a la directora es más bien una mirada impiadosa, que descompone y comprende la lógica social intrínseca de cada situación y de cada personaje, y mediante los recursos cinematográficos los desnaturaliza.

Martel lleva adelante su estrategia mediante la composición de la imagen de un modo fragmentario, diálogos despojados de datos fundamentales para la trama. Muchas veces lo que se dice entra en tensión con lo que la imagen nos devuelve. Además, la mirada personal es recurrente y permanente, y los planos están casi siempre compuestos con las posibilidades visuales propias de algún protagonista. El realismo de Martel se construye desde su propia subjetividad y su experiencia. A la vez, al hacer tan subjetivo el punto de vista y someter la puesta en escena a las posibilidades de aprehensión real pero mediatizada por la subjetividad, pone en conflicto y cuestiona la noción de realismo, que aquí deja ver cosas que otro realismo escondería: la naturalización de las relaciones sociales, de dominación y sus consecuencias. Muestra que toda realidad es construida y para ello edifica una mirada quirúrgica más que panorámica.

La narración se desarrolla en el marco de una familia salteña terrateniente y venida a menos. En las pequeñas relaciones personales que se establecen en y a partir de la familia quedan en evidencia las jerarquías sociales, la distancia establecida a partir del orden de las relaciones laborales (patrones y empleados, poseedores y desposeídos), la segregación racial y las relaciones eróticas que ponen en tensión ciertas convenciones culturales respecto a la sexualidad. Varios conflictos y muchos personajes van insinuando una trama, y son más bien parte de un ambiente. A diferencia de *Pizza, birra, faso*, por ejemplo, la violencia no es disruptiva ni pertenece a la marginalidad (o al contacto con ella) o a las instituciones del Estado. Es una violencia latente y propia de los ámbitos de la vida privada.

La niña santa (2004) se endurece en su manipulación de todos los elementos que hacen a la película, sobre todo del sonido, sobre el cual tiene un cuidado obsesivo respecto a la construcción de sentido a partir de sus distintas capas: palabras, ruidos, climas y creación de cosmos. Del rezo susurrado a los momentos en que el Thereminvox ejecuta determinadas melodías. Para Martel, el sonido de esa atmósfera define dónde va la cámara. Busca, además, no ser redundante: la cámara no informa nada que ya haya sido señalado por el sonido. Los diálogos tampoco tienen por objeto dar información, sino que contribuyen a la cosmogonía. Lejos de no dejar espacio, en *La niña santa* los seres humanos son puro fenómeno físico y sensorial en conflicto con sus creencias y sus mandatos culturales. Martel confía en los espectadores, deposita en ellos la capacidad de comprensión a partir de la disposición heterogénea de información. Al interior de la película el método es similar, el razonamiento queda subyugado para exponer el acecho del deseo. Amalia (María Alché) es la niña santa, que espera que la divinidad le indique su misión en el plan divino, que para ella es salvar del pecado al Dr. Jano (Carlos Belloso), quien la *apoyó* nada sutilmente en un amontonamiento. Según lo que interpreta Amalia, ella puede salvar al Dr. ayudándolo a pecar. Esa salvación traerá la destrucción del Dr. Jano.

El tercer largometraje de Lucrecia Martel es *La mujer sin cabeza* (2008), que evidencia que progresa en su muestra de percepciones cada vez más íntimas e individuales de los personajes mediante planos más próximos y con una mirada más focalizada. La película comienza hacia el final de una reunión de amigas, tras la cual Verónica (María Onetto) atropella, sin darse cuenta, algo o a alguien. Por el espejo retrovisor ve un perro tirado en la ruta. En ese accidente, Verónica se golpea la cabeza y vive en un estado medio confuso, entre amnésico y de cambios de percepción. Cuando Verónica le cuenta a su marido lo que sucedió, su entorno comienza a abroquelarse para encubrir el accidente. Detrás de ese abroquelamiento lo que hay es tanto una situación de solidaridad y cariño con Verónica como una solidaridad de clase y la puesta en movimiento de un consumado engranaje discriminatorio a partir de jerarquías sociales. En su estado fantasmagórico, Verónica percibe la lógica de ese engranaje.

En esta obra Martel lleva a fondo su idea de que el mundo no tiene los límites del pensamiento, sino que tiene otra forma que va más allá de esa experiencia intelectual: también es un fenómeno físico y sensual. En este sentido, alimenta su misión de descalabramiento del concepto de realidad, la vuelve extremadamente subjetiva. Si en *La niña santa* el espectador es testigo visual y auditivo, en *La mujer sin cabeza* razona, además, como la mujer sin cabeza. Vive su percepción. Con ella se da cuenta de lo tenebroso del mundo, del horror de las certezas de lo humanamente inaceptable.

Es su película más política. No sólo por el modo en que pone en escena la explotación y la naturalización de las relaciones sociales, sino porque a esa naturalización le otorga un carácter horroroso y acechante. Expone el precipicio que se esconde bajo la irrelevancia cotidiana. El horror queda cristalizado en lo más irrelevante de los modismos de la pequeña burguesía “de un pueblo del interior”, aunque claramente se trata de su película más salteña. En un correo personal a toda la redacción de la revista *El amante*, el crítico Eduardo Rojas escribió que “una amiga salteña que trabajó de extra en las dos últimas películas de Martel” le había comentado que en Salta la película se estrenó a sala llena, y que ante algunas frases en los diálogos la sala estallaba de risa. Por ejemplo: en muchas casas había una tortuga comprada en el camino cerca de Santiago del Estero. Cuando la ciudad de Salta se inundaba, el agua llegaba hasta la cintura y las tortugas flotaban en las calles, lo que es comentado en la película. De pasada, el personaje de María Vanner hace un comentario negativo sobre un tal “monseñor Perez”. En Salta existió un monseñor con ese apellido (“Su Excelencia Reverendísima Monseñor Carlos Mariano Pérez Eslava”), contemporáneo al Proceso, que llamó “locas” a las Madres de Plaza de Mayo y pretendió justificar los crímenes de la dictadura militar. Martel ya había criticado al actual Monseñor Mario Cagnello, quien había sostenido que para solucionar los problemas argentinos había que empezar por eliminar a los gays y travestis de la televisión. También de pasada se nombra a “Villamayor”, que parecería remitir a un ex intendente justicialista salteño destituido por graves acusaciones. Además, en la película recurrentemente se utilizan los modismos “zangoloteo”,

“changuila” (chango con cuerpo de anguila) —así se llama uno de los personajes—, y se habla de estufas para el jardín traídas de Tucumán (otra costumbre salteña) y de las tinajas gigantes que parecen estar de moda en las casas de la clase media alta de esa ciudad.

A lo largo de su “trilogía salteña” (*La ciénaga*, *La niña santa*, *La mujer sin cabeza*), Martel potencia el cine a partir de la sensibilización extrema de las posibilidades vitales de percepción. No sólo imágenes: son capas perceptivas que se superponen. El fluir principal quizás se desarrolle detrás o en los márgenes de las imágenes; además del impulso del deseo, que en las películas de Martel tiene un carácter anárquico y rebelde.

Volviendo al año 2001, en el mes de octubre la alianza gobernante sufrió una importante derrota electoral, tras la cual la oposición designó al misionero Ramón Puerta como Presidente Provisional del Senado, el primero en la sucesión presidencial ya que el vicepresidente Carlos “Chacho” Alvarez había renunciado el año anterior. Con la designación de Puerta, se constituyó un hecho sin precedentes en la historia argentina: por primera vez el primer hombre en la sucesión presidencial pertenecía a la oposición. La situación política del gobierno era insostenible, y las posibilidades de continuidad de la “convertibilidad” estaban agotadas. La situación social explotó tanto por las desigualdades como por la virtual confiscación de ahorros. Cacerolazos, saqueos, movilizaciones y renuncia de De la Rúa. Cinco presidentes en veinte días y posterior devaluación. Luego de unos meses, se produjo un efecto sustitutivo de importaciones que reactivó las industrias más demandantes de mano de obra. Esto y los altos precios internacionales de las *commodities* —en especial la soja— permitieron un muy importante ingreso de divisas que controló el precio del dólar. La combinación contribuyó a un aumento del consumo interno. La economía comenzó a reactivarse rápidamente, y mantuvo un ritmo de crecimiento considerable durante seis años, hasta 2008, con la “crisis del campo” primero y con la crisis financiera internacional después.

En febrero de 2002, bajo la presidencia de Eduardo Duhalde, asumió la dirección del INCAA el cineasta Jorge Coscia, quien entre otras cosas introduciría nuevas regulaciones proteccionistas, como

la aplicación de la *cuota pantalla* (todos los cines están obligados a pasar, durante un determinado tiempo, películas argentinas) y de la *media de continuidad* (las películas argentinas, cumpliendo con un porcentaje de entradas vendidas determinado por la capacidad de la sala, continúan en esa sala). Pero también impondría nuevas restricciones para el acceso al financiamiento, lo que finalmente funcionaría como una barrera para la filmación de óperas primas independientes: para filmar por primera vez y acceder al financiamiento estatal hace falta ser ya un director experimentado o estar asociado a un productor con trayectoria. Esto condicionó la aparición de nuevos directores-productores independientes. Coscia, en general, tendría una relación conflictiva con el NCA y en particular con el BAFICI, ya que en su gestión el INCAA le retaceó el apoyo económico al festival.

En ese mismo verano conflictivo del 2002, terminaban de filmar sus nuevas obras Israel Adrián Caetano (*Un oso rojo*) y Pablo Trapero (*El bonaerense*). *Un oso rojo* contó con una estructura de producción importante, y con ello Caetano pudo lograr el homenaje que se proponía al cine clásico y a sus continuadores. En este *film* demostró lo que exigía en el manifiesto cinematográfico “Agustín Tosco Propaganda”: “Defender el lenguaje clásico ante la modernidad pasatista. Amar el terror, el *western*, el policial, la ciencia ficción, la pornografía como contracultura de una falsa intelectualidad impuesta en las pantallas”. Para ello se sirvió de los recursos y la resignificación de los géneros cinematográficos clásicos como el *western* y el policial, poco visitados por el NCA. En este caso, el lejano oeste es un caluroso conurbano bonaerense; la película avanza y se desarrolla con recursos clásicos pero se enmarca, nuevamente, en una ciudad y un momento concreto y contemporáneo. Ahí entra en tensión con las construcciones míticas y utópicas propias de la etapa clásica de Hollywood. La moral del héroe prevalece desprendida de su tono épico, de su dimensión restauradora o emancipadora. Además de las locaciones y el anclaje social e histórico implícito e ineludible, las características individuales de la épica es otro de sus rasgos habituales.

Un oso rojo y *El bonaerense* coinciden en su marco temporal de producción: ambas se realizaron cuando el país se desmoronaba, a

comienzos de 2002. El calor sofocante de ese verano bonaerense se impregna en ambas, al igual que el marco social no televisivo ni subrayado, pero claramente referenciado. Si en *Un oso rojo* la lectura era facilitada a partir de las reglas que permiten los géneros cinematográficos, en *El bonaerense* las bifurcaciones son más complejas y más complejo el punto de vista, así como también la tensión que genera la película respecto al sentido común alrededor de “la bonaerense”.

La película trata de la transformación de un cerrajero en ladrón, de ladrón en policía, su corrupción en la institución y la relación que la cultura institucional establece entre delito y recompensa. El avance del Zapa (Jorge Román) está exento de una moral crítica a la institución que lo deglute. Trapero sugiere, expone, deja en evidencia, permite entrever. En este caso, la configuración interna de una institución construida no a partir de normas sino de códigos delictivos y pautas culturales. Lo que se pone en primer plano es el procedimiento. Y el procedimiento está problematizado: es el procedimiento de los mecanismos sociales y sus efectos y el procedimiento de la puesta en escena de ese abordaje. En este sentido, las películas del NCA son políticas también porque, antes que nada, politizan su propia forma, su sentido se realiza en la forma y no en sus enunciados o en los temas que trata. Alejado del cine de denuncia característico, el director se desprende de una necesidad contextual que derive de la tapa de los diarios. A diferencia del cine de los 80, a los espectadores no hay que “avivarlos” de nada, ya todo está denunciado, no hay que enseñar.

Uno de los rasgos que permaneció inalterable es la discreción y la no tentación de transitar un camino previsible y demagógico en cuanto a repetir los enunciados habituales a los que se acude para explicar una particular situación social o el abordaje a un tema apelado socialmente. Como dijimos, el marco era el estallido social. Las tres películas de Trapero que tienen una fuerte referencia social —que son sus mejores obras: *Mundo grúa*, *El bonaerense* y *Leonera*— evidencian marcos y culturas institucionales que permanecen en tensión con el imaginario social construido por los medios masivos de comunicación. *El bonaerense* rompe el eje de cómo se trata un tema “importante”. A esta ruptura se aporta además desde la tras-

lación del punto de vista: es el del policía que se corrompe en la institución, que es a la vez un observador pasivo y un pasajero de la cultura institucional. La mirada de la película es pasiva, distanciada y sin énfasis, y justamente ve lo que puede ver.

Gonzalo Aguilar realizó una muy sólida defensa de la película apuntando a los motivos que fundamentaban las distintas críticas que recibió: la falta de conexión de la corrupción policial con el poder político, la falta de compromiso político, la ausencia de denuncias de determinados casos públicos y notorios, e inclusive la falta de alegorías. Aguilar desarrolló una explicación respecto al punto de vista “correcto” con el que se inscriben algunos protagonistas de las películas que no pertenecen al NCA y que tratan alguna problemática social. A este punto de vista lo denominó “principio de exterioridad”, que en general expresa el punto de vista del autor: este procedimiento suele limitar y condicionar los juicios del espectador, pues las opiniones le llegan ya acuñadas y explicadas.

En aquel marco político y social del año 2002 se descubrió al hasta entonces más joven de los realizadores del NCA: con 22 años, Luis Ortega estrenó *Caja negra*. La historia es mínima y gira alrededor de la figura (literalmente) de Eduardo Couget, quien interpreta al padre de Dorotea (Dolores Fonzi). El tercer cuerpo con el cual avanza la película es el de la abuela (Eugenia Bassi), con quien vive Dorotea. La película es a la vez sobre los cuerpos, sobre su belleza y su corrupción, y sobre la soledad y la dificultad de las relaciones. Ortega evidencia una especial sensibilidad y enamoramiento respecto a los detalles de esas humanidades y ese humanismo. La película es apenas ficticia, Ortega casi ficcionaliza la realidad. Su desarrollo implicó una producción mínima, fue realizada en video y rápidamente editada, y a último momento llegó al Festival de Mar del Plata del año 2002. La siguiente película de Luis Ortega, (*Monobloc*, 2006) fue uno de los ejemplos que se tomó para señalar el bajón del NCA: película injustificadamente manierista, grave, pesada, sombría, extremadamente estetizada.

En aquel marco social, *Un día de suerte* (Sandra Gugliotta, 2000) resultó casi profética, ya que tiene como fondo una de las manifestaciones de protesta de la época, también con cacerolas, pero

cuyo *tam tam* estaba dirigido al prolongado corte de luz de febrero de 99. Aquella vez, los barrios afectados del sur de Buenos Aires ya habían mostrado cierta organización para hacer visible su reclamo. Elsa (Valentina Bassi) busca “escapar” a Italia, a la vez para encontrar a su hombre y un futuro un poco más sólido que el que se le presenta en el país de fines de la convertibilidad. En el 2002, la televisión repetía con insistencia las imágenes en las puertas de los consulados que mostraban largas colas de jóvenes que se querían ir del país.

Un joven que llegó al país en épocas de convulsiones y saqueos fue Mercano, el extraterrestre protagonista del *film* de animación *Mercano, el marciano* (Juan Antín), obra que se inscribe en la vertiente realista del NCA, heredera de *Pizza, birra, faso*; además, transcurre en su mismo espacio geográfico: las cercanías del obelisco. Mercano llega a la tierra para vengarse, porque la sonda Voyager cayó en Marte sobre su perro. Varado por error en Buenos Aires (la de los chabones, los saqueos, los empresarios inescrupulosos, los policías gordos que comen pizzas y consuman el gatillo fácil), se hace amigo de Julián, un *nerd* a quien conoce chateando, y que lo ayuda a volver a Marte. Aquí la simplificación facilita el desarrollo de los personajes Mercano y Julián. El tema termina siendo, como en muchas películas del NCA, la soledad, el sentirse fuera de tiempo y desencajado respecto a la sociedad y la complicidad de la amistad. La conformación de pequeños mundos. Y, otra vez, el habla de los personajes y el sonido ambiente conforman la parte principal del discurso. Cada forma de hablar pertenece a un grupo distinto, y cada grupo es bien diferenciable. Es una fantasía con un fuerte anclaje social e histórico, que comienza con saqueos, ruido de sirenas, radios policíacas, y diálogos y frases en código chabón: “¡Aguante lo Redondo!”, es la última huella de resistencia que grita un chico antes de ser atropellado por un colectivo.

Dentro de la vertiente realista, alejado del centro y expandido en el suburbano Ituzaingó, Raúl Perrone se toma como uno de los referentes que señaló un horizonte de posibilidades a los jóvenes cineastas. Y él mismo, con la ampliación del panorama que significó el NCA, desarrolló una de las cinematografías más prolíficas y progresivas, por el avance que iba realizando de película a película. Desde

comienzos de los 90 realizó 27 obras, y fue uno de los cineastas de mayores innovaciones en sus formatos: de 8 a 16 y 35 mm, fílmico y digital, y también realizó películas con máquinas de fotos. Casi siempre exhibió en video, sin apoyo del INCAA. Como ya señalamos, en junio de 1995 (el mismísimo mes de *Historias breves*) estrenó, con un par de funciones en el Cine Lorca, *Labios de churrasco*, inaugurando de ese modo la mítica “trilogía de Ituzaingó”, completada con *Graciadió* (1995) y *5 pal’peso* (1998). Con *Late un corazón*, estrenada en el BAFICI de 2002, Perrone inició una nueva etapa, caracterizada por una mirada más contemplativa y una puesta en escena que diluyó lo ficticio de lo documental y que le permitió ser más incisivo respecto a lo que muestra. Es la primera película que el director filma con su suegro, Nicéforo Galván; las siguientes serían *La mecha* (2003) y *La navidad de Ofelia y Galván* (2007). Si en sus películas anteriores Perrone desarrollaba sus simpatías respecto a personajes arquetípicos del Gran Buenos Aires (sus películas muchas veces contaron con la presencia de estrellas de rock: Calamaro, Dargelos, Noble, Otero), a partir de *Late un corazón* lo que surge es una poética de la sensibilidad y una astucia cinematográfica para poder captar cierta belleza en la cotidianidad humana y los códigos propios de la pertenencia a un mundo concreto y pequeño. En 2005 estrenaría *Ocho años después*, que mostraba el reencuentro de los dos protagonistas de *Graciadió* (Violeta Naón y Gustavo Prone) al momento de la primera exhibición de la película en Ituzaingó, ocho años después de haber sido filmada.

Perrone es considerado uno de los inspiradores de los jóvenes del NCA: no importaba cómo se filmaba, pero se filmaba. No importaba cómo se exhibía, pero se exhibía. Más allá de la voluntad, lo que permitió sostener tanto su cinematografía como su política cinematográfica fue la consistencia de su poesía y su inteligencia para percibir las posibilidades de desarrollo de su propio cine.

Ciudad de María (Enrique Bellande, 2001) es un *film* ético, ya que sostiene una norma ideológica respecto a la distancia que se toma con lo que se documentaliza, con lo que resulta extraño o inexplicable pero humano, y al ponerse entre las historias y no sobre las historias. Bellande es de San Nicolás. En esa ciudad Gladys

Quiroga de Motta dice haber visto a la virgen el 23 de septiembre de 1983. Luego de la privatización de SOMISA (Sociedad Mixta Siderurgia Argentina) la ciudad de San Nicolás tuvo entre sus principales recursos al turismo religioso, a partir de la anécdota de Gladys. *Ciudad de María* se plantea también la diferencia ética y de posibilidades entre el cine (o el cine libre de estos jóvenes cineastas) y los noticieros centrales de la televisión, en este caso el noticiero del mediodía de TELEFÉ. El contraste es contundente, y ambos discursos (el del cine y el de la televisión) están plagados de ideología. La de Bellande es en cierta forma humanista, comprensiva pero no indulgente, reveladora pero no manipuladora. Respetuosa y discreta. La distancia que establece con lo que filma sea quizás la que él mismo siente respecto a su ciudad. Nuevamente, una mirada de extrañamiento. Sin embargo, su discurso cinematográfico no deviene nostálgico ni reaccionario.

Esto contrasta fuertemente con la película argentina más celebrada de los últimos tiempos: *El hijo de la novia* (Campanella, 2001), que evoca los momentos cinematográficos anclados en la tradición del costumbrismo, que a su vez remarca los lugares comunes del imaginario popular respecto al comportamiento de los personajes estereotipados que se suponen miméticos de la vida real. Todos los personajes parecerían “argentinos promedios”. Por otra parte, es en sí mismo un *film* sentencioso y con máximas, frases graves de contenido moral, dichas por personajes afectados por su propio juicio, que enuncian tanto sus personalidades como sus problemas, el marco social e histórico y los desafíos a los que se enfrentan. Esta estrategia es acompañada por la cámara, que se pone al servicio de las sentencias con primeros planos que buscan el atajo y el discurso único destinado a producir la inmediata empatía. Esto ocurre también en *Luna de Avellaneda* (2004), donde a la alegoría respecto al país mediante el devenir de la familia y las amistades se agrega el ingrediente del club de barrio, además de una contradicción fundamental maniquea y demasiado recurrente: la resistencia de la bondad, las tradiciones, la familia, el barrio y la amistad frente a la amenaza de la (supuesta) modernidad, el pragmatismo y el dinero. El pasado feliz frente al castigo del destino, caído del cielo y natural

como la lluvia. En medio de esa naturalización, la política. Entre una película y otra, el estallido del 2001. La reserva moral de los personajes permanecía intacta.

En un sendero cercano, aunque no directamente relacionado, se encuentra *Historias mínimas* (Carlos Sorín, 2002), que en su título evoca cierta intención de ubicarse respecto a las novedades que se iban sucediendo en la cinematografía local, enfrentado a la grandilocuencia verbal y ampulosidad temática del cine anterior. Carlos Sorín había realizado *La película del Rey* (1986), una historia situada en la Patagonia que en su momento marcó una diferencia respecto del cine que se producía. *Historias mínimas* vuelve a la Patagonia, pero esta vez para desarrollar tres mínimas historias de “gente común”, que también en base a bondad, inocencia y buen corazón pueden derrotar al marco hostil. Lo que se idealiza en esta película es la Patagonia de postal y su gente buena, y el contraste que surge con la gran ciudad –y sus espejitos de colores como la televisión satelital– permanece latente.

En otro extremo, la comedia *El descanso* (Rodrigo Moreno, Andrés Tambornino, Ulises Rosell, 2001) y una de las mejores frases de los últimos años: “Fassano, este viejo adversario, despide a un amigo”. La película transcurría sin honores a un pasado ni a una idea de país perdido existente sólo en la fantasía, aunque lo añejo estaba encarnado en un hotel abandonado que manifiesta un no muy lejano esplendor. Dos amigos llegan por accidente a un pueblito de las sierras cordobesas. Freddy Fassano (Juan Ignacio Machado) pretende reflotar el viejo hotel correspondiente a una época de esplendor (en esto la película toma contacto con *Balnearios* y con otras que tienen lugar en lugares turísticos fuera de temporada). A partir de entonces aparecen los desafíos y los problemas, y se van sucediendo los personajes. Uno de ellos es Marcos Reyna (José Palomino Cortez), quien precisamente se caracteriza por su discurso y por su estilo. El habla y la personalidad de José Palomino Cortez luego serían aprovechados por *Balnearios* y *El fondo del mar*.

La pretensión temática quedaba desplazada por un tono placentero y sencillo, que deliberadamente rodea el costumbrismo pero nunca lo transita. Los personajes están originalmente delineados,

cada uno es particularmente excéntrico, y a cada uno le pertenece una única forma de hablar. Como sostiene Silvia Schwarzbök, parte del humor en *El descanso* se produce frente a la articulación (más que el choque) entre las distintas formas del habla, que por otra parte confluyen velozmente y sin pesadez. Tratándose de una comedia, y concibiéndola en forma de ruptura, los jóvenes directores evitaron las trampas y los atajos de las comedias más características de los años anteriores: evitan el grotesco, la mala palabra, el subrayado costumbrista, la mirada misógina y la picaresca. El tipo de uso del pasado, además, se representa en la histórica frase antes citada.

Por su parte, los directores venían de trabajos colectivos fundantes del NCA. Tamborino y Rossel habían codirigido el corto *Dónde y cómo Oliveira perdió a Achala*, de la mítica *Historias breves*, y que en cierta forma opinaba respecto a dos directores arquetípicos del cine anterior, socios de Aries Cinematográfica, Héctor Olivera y Fernando Ayala. Rodrigo Moreno había formado parte del *film* colectivo *Mala época*. En el futuro los directores avanzarían con películas que algunos críticos tomaron como referencia de cierta “meseta” del NCA. Rosell realizaría la audaz y original *Bonanza (En vías de extinción)* y *Sofacama* (2006), cuyo estreno no fue muy bien recibido por quienes habían sido los entusiastas difusores del NCA. Lo mismo sucedió con la premiada *El custodio* (2005), de Rodrigo Moreno. Y un poco más tarde, con *S.O.S. ex* (Tamborino, 2008). *El custodio* desarrollaba la historia del guardaespaldas de un ministro, personaje caracterizado por Julio Chávez, esta vez destilado de una personalidad creíble y recargado de gravedad. La película redundaba en un subrayado estilístico despojado de funcionalidad. Nuevamente, se hace presente un discurso fuertemente político pero digerido y empaquetado, sólo que esta vez minimalista y sin vociferaciones (aunque no carece de gritos). Lo que resulta interesante es el trabajo con el fuera de campo auditivo. *El custodio* no sólo fue reconocida con premios en varios festivales: también fue vapuleada por las empresas de exhibición (que mintieron respecto a la cantidad de espectadores que tuvo la película en la primera semana de exhibición) y desprotegida por el INCAA, que no cumplió con su poder de policía para asegurar la observancia de la ley.

S.O.S. *ex parte* de una estrategia interesante –la filmación de una comedia liviana a bordo de un velero perdido en el Río de la Plata–, pero avanza con trazo grueso y chistes fáciles. La película más que abierta queda expuesta a la sorpresa eventual de aparecer durante el rodaje. El atractivo espacio (la contraposición de la pequeñez del velero frente a la enormidad del río y el cielo) es desaprovechado y los personajes se desarrollan sólo a partir de sus propias explicaciones.

Héroes

El NCA no estuvo exento de héroes. Puesto en relación con el cine anterior, cuyos héroes eran tiburón, delfín y mojarrita o los buenos de *Comodines*, las hazañas del NCA se desarrollan en películas creíbles, bien hechas y con una idea de lo que significa revisitar los géneros clásicos. El de Caetano es un cine de héroes: el “oso” es un *cowboy* del Gran Buenos Aires; heroicos son los comportamientos en la dimensión de suspenso de *Crónica de una fuga* (2006). Heroico y cotidiano podría ser también el comportamiento de Enrique, el protagonista de *Whisky Romeo Zulu* (Enrique Piñeyro, 2005), película que por otra parte nos regala las bondades cinematográficas de las imágenes filmadas desde aviones de un modo único en la historia del cine argentino. Esta película también es un ovni, no se parece a nada de lo realizado en el cine argentino. Además de héroe (una rara combinación: ya que el protagonista hace de sí mismo), esta película tiene villanos muy concretos y reales. La película recorre la trama anterior al accidente de LAPA ocurrido en agosto de 1999 en aeropuerto, en el cual murieron 67 personas, y le hace perder su carácter accidental para formular su condición de destino construido socialmente. El protagonista, director, guionista y productor del *film* es Enrique Piñeyro, que además fue piloto de LAPA y parte de la historia. El hecho de que la película transcurra en los mismos lugares que los hechos ocurridos fortalece su sensación de realidad y la acerca, de manera única, a un tipo de construcción de los hechos. Esta sensación llega al extremo cuando los elementos que aportan datos (imágenes y sonidos) son efectivamente de la

realidad: reportajes, comentarios en la televisión, la desgrabación de la caja negra del accidente. El discurso del director es profundamente político: expande la responsabilidad del acontecimiento a unos modos culturales, a la ideología hegemónica en los 90 y a las prácticas sociales que la llevaron adelante. El carácter meramente vehicular de la película (como medio para la denuncia) no deriva en una devaluación de su poder, ya que se trata de una obra que se inscribe en un género cinematográfico clásico (el policial) y además es muy cinemática.

Por su parte, Damián Szifrón ya venía de tener un éxito televisivo con la serie “Los simuladores”; en 2006 sería el responsable de la todavía mejor y más cinéfila “Hermanos & Detectives”. En el medio, estrenó sus dos películas: *El fondo del mar* (2003) y *Tiempo de valientes* (2005). A la existencia de héroes, Szifrón les adiciona su tono de comedia. En la primera de las películas el acto heroico es evolucionar en su propia vida. Ezequiel Toledo (Daniel Hendler) sospecha que Ana (Dolores Fonzi) lo engaña; al llegar imprevisiblemente al departamento de Ana, descubre que debajo de la cama hay un hombre escondido. Dispuesto a perseguirlo para consumir algún tipo de venganza, se entera que el malvado es Aníbal (Gustavo Garzón), el psicólogo de Ana. Parte de la película es la persecución en la que Toledo se muestra como un tonto muy por debajo de la venganza que se imagina. Cuando Toledo se siente en el fondo del mar, se tira a una pileta vacía. De allí emerge airoso, rumbo a la parte final de su aprendizaje. Si antes se había manifestado como un cobarde, ahora se enfrentará a los taxis y colectivos con la hidalguía de un caballero medieval. El final lo encuentra más sabio, desembarazado de sus celos, desprendido de su ex novia y listo para un nuevo amor.

Tiempo de valientes tiene un mayor apego a las reglas de los géneros cinematográficos. Sus héroes también son gente común, aunque esta vez ligados a las instituciones: un psicólogo y un policía. A esta película le criticaron el permitir que un policía corrupto sea héroe, seguido por varios policías más, pero este rasgo no atenta contra la verosimilitud: su imposibilidad es más una cuestión de probabilidad estadística que de inconsistencia de un universo. Es más,

Szifrón transita todos los lugares comunes posibles del imaginario social tanto respecto a la corrupción policíaca como a los temibles pasillos de la SIDE (aunque es muy difícil imaginar cómo serán esos pasillos). Más allá de la pertenencia generacional del director, de su pericia narrativa y su conocimiento de la historia del cine, las obras se construyen sobre un andamiaje técnicamente completo y bien terminado, y no acude a lugares comunes para construir su humor. Y también en las dos obras las actuaciones son notables, desde los protagonistas a José Palomino Cortéz (*El fondo del mar*, *El descanso*, *Balnearios*) y Oscar Ferreiro y Martín Adjemián, el malvado agente de la SIDE y el inútil jefe de policía de *Tiempo de valientes*.

Unos años más tarde sobrevendrían los héroes comunes, pero no por eso menos épicos, de *Historias Extraordinarias*. Eso lo dejamos para el final.

Los no realistas

Hacia finales de 2002 se estrenó *Sábado*, de Juan Villegas, graduado y docente de la FUC y crítico de *El amante*. Se trata de una cartografía de la intransigencia que surge de la convicción cinematográfica, y es impensable en otra época del cine hecho en Argentina, porque se construye con conciencia de sus posibilidades de producción y del tipo de relato que quiere desarrollar, y porque se instala en un discurso ideológico en cuanto al territorio que sale a disputar. Se afirma en el sendero denominado “no realista” del NCA (idea que surge a partir de “Los no realistas”, una entrevista realizada por Emilio Bernini, Domin Choi y Daniela Goggi a Ezequiel Acuña, Juan Villegas y Diego Lerman en la revista *Kilómetro 111*, artículo sobre el cual se basan algunos pasajes de este capítulo), que había iniciado Martín Rejtman. Con él, Villegas comparte la obsesión por los diálogos, por su métrica, su *tempo* y el despojo de los tonos innecesarios. E inaugura una dictadura de la puesta en escena y la unidad formal.

Esta concepción de la construcción cinematográfica y del tipo de puesta en escena es quizás el límite que marca la diferencia con la vertiente realista del NCA, que da más lugar a lo inesperado. Otra diferencia es que los realistas facilitan el encuentro de una mimesis con sus referentes sociales y su momento histórico. Los mundos de *Sábado*, de *Tan de repente* (Lerman) y de *Nadar solo* (Acuña) están en conflicto con sus referentes, si bien con su artificialidad reflexionan, descubren y ponen en cuestionamiento el problema, precisamente, de la comunicación, el habla y las relaciones humanas. De eso se trata *Sábado*, cuya comicidad surge de cierto absurdo de los diálogos, de su articulación –agradable o disonante– y de la incomodidad a la que induce, que tiene como resultado la melancolía y cierto tono de resignación. Transcurre durante un sábado en la vida de tres parejas, un día particular por ser bisagra en esas relaciones. Las tres historias se articulan tomando como eje al personaje de Gastón Pauls, quien interpreta una construcción ficticia de sí mismo. A partir de un choque y de una entrevista, los destinos de las parejas confirman su irreversible desenlace.

El cine de Villegas no pretende construir un mundo de buenos y malos. Ningún personaje tiene una preeminencia moral respecto al resto. Todos conviven con sus mañas y torpezas. Su supuesta neutralidad se corresponde con su ausencia de demagogia y de subrayados informativos. Esta intransigencia en cuanto a la ausencia de énfasis explícitos queda clara, según el director, en los choques y los momentos de sexo, elípticos en sí mismos. Habría que agregar: la presencia de Buenos Aires también es discreta pero indisimulable. La intransigencia de Villegas lo conduce a construir una historia sin inicio y sin final (cuya circularidad está cortada sólo porque se termina la película) y además, sin recurrir a música.

La segunda película de Juan Villegas fue *Los suicidas* (2005) basada en la novela homónima del escritor mendocino Antonio Di Benedetto. Más desangelada, oscura y fría que *Sábado*, características que surgen de la temática, sostenida desde la puesta en escena. Si la anterior película era pura puesta en escena, y ella se constituía como el impulso inicial para la evolución de una historia, en *Los suicidas* sus rasgos centrales surgen del tono que impone la historia. Aun así, *Los suicidas* no es más escrutable. Como en *Sábado*, y como en general en el NCA, “lo que es, es”. Villegas continúa con su intransigencia respecto a la construcción de los personajes a partir de las situaciones a las que se enfrentan y del modo en que las superan. En este caso, Daniel (Daniel Hendler) es un periodista que debe descubrir los motivos de una muerte misteriosa a partir de una fotografía. Para ello debe trabajar con Marcela (Leonora Balcarce), fotógrafa que lo acompañará en la pista del probable suicidio. El mismo Daniel proviene de una familia de suicidas y está por cumplir la misma cantidad de años que tenía su padre al momento en que se quitó la vida. Los temas son la herencia, el destino y, nuevamente, la problemática de la comunicación. Y la idea de la retórica del habla en cuanto a su sentido y a la doble realidad que evidencia. Bajo la luz que proyectan sus películas, se podría decir que el cine de Villegas es un ejemplo de la ideología central del nuevo cine, en cuanto a poner por delante el rigor de la puesta en escena y subordinar a ella todos los elementos narrativos y no narrativos que hacen a una película, mucho más que el tema o el logro de la empatía entre los espectadores y las situaciones o personajes.

En el sendero no realista, Diego Lerman realizó *Tan de repente* (2002), una de las estrellas del BAFICI de aquel año. La película nace del corto *La prueba*, inspirado en la novela del mismo nombre escrita por César Aira, aunque *Tan de repente* deriva en una historia distinta. Las chicas punk Mao (Carla Crespo) y Lenin (Verónica Hassan) son amantes y ásperas como la ciudad que transitan (similar a la Buenos Aires construida por los ojos de Carri en *No quiero volver a casa* y de Sapir en *Picado fino*). En las calles de esa ciudad se encuentran con Marcia (Tatiana Saphir), gris vendedora de lencería habituada a la soledad de comer frente a la tele. El deseo que Mao siente por ella intentará, también, imponerle su velocidad, su gracia, ampliar su malestar y volver un grito su insatisfacción. A la mitad, la película cambia brusca e inesperadamente: las tres chicas terminan en Rosario, en la casa de una tía de Lenin, que desde entonces se llamará Verónica. El cambio en el nombre es también un cambio en el tono del *film*, que ahora se vuelve nostálgico. Las durezas se desvanecen como cáscaras y dejan expuestas las sensibilidades y las emociones ralentizadas con la presencia de tres nuevos personajes que acumulan en ese registro. La evolución de la historia también se realiza con una evolución en el habla y, como se dijo, con una mutación de los personajes, que adaptan al nuevo ambiente no sólo su lenguaje sino también su sensibilidad. La esperada segunda película de Lerman sería *Mientras tanto* (2006) y forma parte de la meseta de las “segundas obras”, aquellas con las cuales los directores tienen el desafío de confirmar la altura de su obra anterior o volverse manieristas de sus propios rasgos autorales.

El tercer cineasta de la vertiente no realista es Ezequiel Acuña, cuya inesperada y sorprendente primera película se llamó *Nadar solo* (2003). A diferencia de la mayoría de sus colegas, Acuña no venía de la FUC sino del CIEVYC (Centro de Investigación y Experimentación en Video y Cine), cuya dirección encabeza el cineasta Aldo Paparella, quien fue coeditor de la revista *Film* y director de la película *Hoteles*. Antes de *Nadar solo* Acuña había realizado los cortos *Tokio* (1998), *Raro* (1999) y *Rocío* (2000). En todas esas obras, y en la película que las sucedería –*Como un avión*

estrellado (2006)—, se evidencia una influencia de la literatura (especialmente del cineasta Martín Rejtman), del propio NCA y del rock independiente de Buenos Aires y cercanías.

Muchos críticos particularmente irritables con las obras de los nuevos jóvenes se enojaron con *Nadar solo*. Para ellos era otra de esas películas “en las que no pasa nada”. En aquel momento, eso de películas “donde no pasa nada” era un lugar común peyorativo (tomando precisamente el cine de Rejtman, Villegas, Lerman y ahora *Nadar solo*) que dejaba en evidencia la avidez de esas miradas por un tipo de cine del puro acontecimiento, inscriptas en un modo de entretenimiento derivados de moldes y preformatos más cercanos a la experiencia televisiva, a las películas de alto presupuesto producidas por los multimedios o a películas de “cine arte” prestigiosas. También al costumbrismo de escala familiar tradicional en el cine argentino de la segunda mitad del siglo XX, películas “donde todo el mundo se pueda reflejar”. Todo el mundo quería decir, precisamente, que todos los arquetipos del mundo inmediato sean resumidos en personajes y tengan su continente en la película.

Nadar solo es, en cambio, una película melancólica, imposable y contemplativa acerca de la adolescencia, y su eventual realismo no responde al canon del realismo social. Los adolescentes de la película viven momentos tristes sin que esta tristeza tenga otra connotación que la de sus propias vidas. Y sin que se alcance o se construya un momento epifánico, ni que se evidencie desenlace alguno. Martín (Nicolás Mateo) toca en una banda de rock a la deriva, lo expulsan del colegio por una tontera y va a Mar del Plata en busca de Pablo, su hermano mayor, quien se había escapado de la opresión paterna. En “la ciudad feliz” (en este caso, y en todas las películas del NCA donde se acude a ella, se presenta todo lo contrario) conoce a Luciana; nunca sabremos qué pasa entre ellos. Y en realidad no importa.

La segunda película de Acuña es más abierta y avanza en el retrato y la captura de una sensibilidad, la de Nico (Ignacio Rogers), quien permanece de algún modo atado a sus referencias, su hermano mayor Fran (Carlos Echevarría) y Santi (Santiago Pedrero), contrafiguras que se manifiestan como alternativas equidistantes e igualmente rechazables. Al inicio de la película, Nico ve

en un aeropuerto a Luchi (Manuela Martelli), y la historia avanza junto a la inseguridad y la búsqueda de él para ser contenido por ella. La utilización del tono de voz y la dicción chilena es un recurso de mayor importancia para otorgarle profundidad al personaje y a la sensibilidad de la película, sensación que se acrecienta cuando Luchi hace “hablar” a su conejo Arturo. La película es más luminosa que *Nadar solo*, pero su marco es oscuro y trágico dado que es un paréntesis entre dos muertes. En el medio, Nico es como una burbuja de aire suspendida en el agua, en cuyo interior se expande una personalidad sensible en vías de afirmación y en busca de un espacio para la explosión de las potencialidades de esa sensibilidad, hecha carne en la voz, la belleza y la dulzura de Luchi. Sin embargo, este “tema” principal es prescindente frente a las posibilidades que otorgan los otros dos personajes-referencias: Fran y Santi.

La cuerda sensible de las películas de Acuña surge de su propia experiencia, en la relación de sus momentos emotivos y las canciones que le gustan, que de alguna manera musicalizaron su vida. Además, desarrolló una relación particular con la escena independiente del rock de Buenos Aires. El director creó el sello musical “Nadar solo discos”, desde donde colaboró con la edición de obras de músicos que manejan su misma sintonía emotiva: Francisco Bochatón, Bauer, Interama, y “*Nadar sólo*”, banda italiana cuyo nombre está inspirado en la película de Acuña. Además, Acuña editó un CD llamado “Nadar solo”, que tiene canciones de Jaime sin tierra –grupo que, por otra parte, tiene discos con el nombre de “El avión ya se estrelló y yo sigo volando” y “Caja negra”– Interama, Bicicletas, Francisco del Pino y otros. Además, para sus cortos recurrió a la música de Daniel Melero (padre espiritual del rock independiente de Buenos Aires), Don Cornelio y la zona, Morrissey, Air, Smiths, etc. En *Como un avión estrellado*, se evoca directamente a los grupos Mi pequeña muerte y Jackson Souvenirs.

De algún modo, en este agrupamiento podríamos agregar a *Ana y los otros* (Celina Murga, 2003), cuya originalidad, de todos modos, no facilita su incorporación en ninguna lista restringida. Murga es la esposa de Juan Villegas, quien a la vez es su productor, y de quien fue asistente de dirección en *Sábado*. Con él comparte,

además, ciertos hábitos rohmerianos: en esta película se suele señalar la influencia de *Cuentos de verano* (Rohmer, 1996). La película también trata sobre búsquedas, personas que buscan a otras personas y que no las encuentran, preguntas sobre la pertenencia a un espacio geográfico y social. Ana (Camila Toker, luminosa actriz característica del nuevo cine) busca a su ex novio y no sabe si la va a esperar o si el pasado dejó de ser presente. De Buenos Aires viaja a Paraná y de allí a Victoria. En un marco de quietud y de verano del interior (como los de las películas de Martel, las dos de Murga y *Modelo 73*), la protagonista se desplaza impulsada por sus interrogaciones y se examina midiéndose con su pasado (quizás para desprenderse de él) y a la vez reconfigurando su propio territorio. El tono nostálgico no es lastimoso ni evocativo de un tiempo que fue mejor: más bien pertenece a esa sensación de esplín a la que hacíamos referencia en *Modelo 73*. Y no deja de ser una melancolía crítica: Ana se siente extraña a los viejos rituales, a las costumbres de sus amigos, a las banalidades de los hábitos cotidianos. Quizás su visita a Paraná le provocó la confirmación de la existencia de ciertos lazos, y lo que la imagen de los otros le devolvió fue una leve certeza de desarraigo. En esta línea, Celina Murga absorbe el entorno climático para que sea constitutivo del tono de la puesta en escena; su ligereza se impregna de la luz de las tardes de verano cercanas al río Paraná. Esta película comparte con otras del NCA su noción de puro presente, más allá de que quizás su materia fundamental sea la interrogación sobre el tiempo y la constitución del propio espacio. El final inesperado y suspensivo consolida su discreción ética, muy propia del NCA.

Una de las habilidades de Murga como directora es su trabajo con los actores, desde su elección hasta la dirección de sus miradas. Ellos mismos no son sólo tipos, sino que se corresponden fuertemente con su entorno y tienen como regla la medida. Son parte de un ecosistema, su desplazamiento parece corresponder a un orden natural, al tono bucólico que los impregna. Su siguiente película, *Una semana solos* (2008), transcurre en un barrio cerrado, durante los siete días que unos chicos se quedan en sus casas sin sus padres. Casi no hay adultos en la película. La dirección es magistral más

por la integración de los actores a la puesta en escena que por la caracterización de los protagonistas que hacen “de ellos mismos”, que de todas formas es notable. Puestos a comparar, la segunda obra de Celina Murga es más rígida, pero eso es consistente con lo que, al pasar, queda en evidencia: el contraste entre el mundo dentro del *country* y el mundo de afuera, la exacerbación de las diferencias sociales y las reglas explícitas e implícitas –de orden social y cultural– que rigen las vidas de las familias que allí habitan. Y en forma discreta también queda expuesto el carácter carcelario al cual se somete a quienes viven su vida en los barrios cerrados, protegidos de los riesgos y las bellezas del mundo exterior. Esa centralidad temática queda sugerida como al pasar: lo que lleva adelante el *film* son los propios acontecimientos, el suspenso que permite que la película avance.

No sólo es un riesgo el cambio de registro que hizo la directora de una película a otra: también lo es el no jugar a lo seguro, el intentar hacer una película distinta y por ello mismo frágil a la exposición. Por otra parte, tampoco cae en la tentación de la denuncia, en un marco social atractivo para sacarle el jugo a la tapa de los diarios, tras las muertes en los *countries* de María Marta García Belsunce y Nora Dalmaso, ni en las tesis sociológicas, aunque libros como *Los que ganaron*, de Maristella Svampa, y *Mundo privado*, de Patricia Rojas, le sirvan como telón de fondo.

Los documentales del Nuevo Cine

Algo característico del NCA es la dilución de las diferencias entre documental y ficción, tanto en lo que hace a las propias estrategias narrativas como al estatus que tiene esta diferencia. El espacio documental fue el que más se expandió en la cinematografía mundial de los últimos años, quizás en parte debido a que las nuevas tecnologías (que permiten filmar con pocos equipos y barato) facilitaron la multiplicación de documentalistas y variaron las posibilidades del lenguaje documental. El documental fue siempre particularmente sensible a los cambios tecnológicos. Maxine Baker afirmó que la llegada del digital trae una nueva edad de oro del documental, que interpela el viejo paradigma del *cinéma vérité* propio del cine moderno a partir de una multiplicidad de estilos y orígenes. Difuminó sus límites, cruzó géneros y estilos, avanzó con los híbridos y alimentó el listado de películas mutantes características de ese momento de la cinematografía. Las referencias se desdibujaron: el rol del director y del protagonista, lo real de lo simulado, la improvisación de lo planificado. El documentalista deja de ser un personaje de certidumbres que con su cámara busca demostrar su opinión y pensamiento para constituirse en carne de un entramado inseguro y vacilante que interroga y observa el mundo en el que vive. Las nociones de “cine directo” y *cinéma vérité* pasaron a ser cuestionadas: quedan deliberadamente en evidencia los avatares de la puesta en escena. Una de las posibilidades del documental contemporáneo es que no expone una verdad sino una búsqueda.

Andrés Di Tella es uno de los referentes del denominado “documental en primera persona”. Después de *Montoneros, una historia* (1994) y *Prohibido* (1996), entre otras producciones, realizó el largo *La televisión y yo* (2003) desde el cual se afirmó en esa forma de construcción, facilitada por su relación con la productora “Cine ojo”, arquetípica de esta nueva era cinematográfica, y consolidó su obra en documentales que dejan en evidencia los avatares de la construcción fílmica. La película teóricamente pretende ser una historia de la televisión argentina, o en todo caso de la relación entre

la televisión y Di Tella. Lo que finalmente queda son los registros sobre una búsqueda, apuntes de un ensayo y error, donde Di Tella pone a su historia (y la de su familia) en relación con la televisión y la historia argentina. La narración queda preñada de interrogantes, en permanente diálogo con las imágenes. Al igual que lo que ocurre con las ficciones, el esquema del artificio se diluye, al nominar los problemas del proceso de construcción del *film*. La siguiente película fue *Fotografías* (2007), que, aunque continuó con sus búsquedas respecto a su familia Di Tella, quiso avanzar en la construcción de su propia identidad a partir de la búsqueda de sus raíces hindúes y la relación con la historia de su madre, Kamala Apparao.

Otra de las obras más características de estos modos de interrogación es *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (2003), realizada por Lorena Muñoz y Sergio Wolf. La película avanza acechando la figura de la mítica y enigmática cantante de tango Ada Falcón, quien abruptamente se retiró en la cumbre de su carrera a principios de los años 40. Quien pregunta y reflexiona es el propio Sergio Wolf, devenido en un personaje cercano a los arquetipos clásicos del cine negro. Esta elección formal implica un deliberado contacto con lo ficcional; muchos de los registros supuestamente documentalizados son situaciones guionadas o provocadas. La estrategia del artificio fue el marco adecuado para la aparición de la verdad de la imagen cinematográfica, en el momento en que la auténtica Ada Falcón, envejecida y enferma, aparece en pantalla. Esta revelación se potencia con la tensión a partir del sentido de frustración que va elaborando el *film* y que deriva en una salida propia de una ficción. La película es, además, una deriva respecto al paso del tiempo en el espacio geográfico, en el propio cuerpo de Ada Falcón y en la historia del cine argentino. La película resulta una apuesta extraña, ya que son pocas las películas del NCA que acuden al pasado, y casi ninguna lo hace pensando a la vez en la nostalgia (una nostalgia no babosa sino problematizada) y en la relación cine-tiempo, ni aludiendo a la vez a los mitos (del tango) y al tiempo mítico (la edad de oro del cine argentino).

Por su parte, este marco cinematográfico vio crecer la nueva etapa de Fernando “Pino” Solanas, un experimentado cineasta que

en estos años realizó una producción documental potente. El estallido de fines del 2001 lo llevó a tomar su pequeña cámara digital para terminar encontrándose con una nueva película: *Memorias del saqueo* (2003), a las que le seguirían *La dignidad de los nadies* (2005), *Argentina latente* (2007) y *La próxima estación* (2008). Puesta en relación con los otros documentales, la obra reciente de Pino Solanas manifiesta los límites entre las concepciones documentalistas. Solanas sigue siendo un documentalista de certezas: parte desde hipótesis que no se cuestionan y los descubrimientos que se le van revelando aportan para esa visión del mundo. Pero su cine no es por ello adocenado ni anacrónico, sino que tiene la potencia que le otorga su vocación utópica, militante y convocante, aunque no deje lugar a otras interrogaciones y avance sólo a partir de esa pura certeza. Su presencia es permanente desde la voz en *off*; las preguntas y las consignas, y en sus películas, como ha señalado Emilio Bernini, no entra nada que no corresponda o se conjugue con su propia concepción política de los hechos históricos y el devenir a soñar. Todo está dispuesto para fortalecer sus argumentos orales.

Además de colaborar como cámara en las nuevas películas de Solanas, Alejandro Fernandez Mouján realizó dos de los más interesantes documentales del nuevo período: *Espejo para cuando me pruebe el smoking* (2004) y *Pulqui, un instante en la patria de la felicidad* (2007). La patria de la felicidad de la película corresponde al mismo tiempo mítico que con maestría construye Leonardo Favio en *Perón, sinfonía del sentimiento* (1999). La épica de *Pulqui...* es el acecho de ese instante de la patria a través de la construcción de un modelo de pequeña escala en madera del avión a reacción Pulqui II, diseñado por la fuerza aérea a inicios de la década del 50. La película retrata la mística y el entusiasmo propio de la construcción de esa maqueta y la magia que se genera entre Daniel Santoro (el artista plástico obsesionado con la iconografía peronista más religiosa, que tiene la idea de la construcción a escala del modelo del avión) y Miguel Biancuzzi, especialista en escenografías y ex trabajador del Teatro Colón. La película no es alegórica, es sobre la alegoría de la felicidad del folklore peronista encarnado en un avión de madera y alambre al cual se quiere hacer volar. El fervor los hace desear vivir

el mito: intentan darle vuelo a la maqueta en la “República de los Niños” pensada por Evita. El avión, efectivamente, termina consumiendo la historia del peronismo. Apenas tirado por un rastrojero, el Pulqui, como destacó Eduardo Russo, parece elevarse levemente por izquierda hasta que, a los pocos segundos, se derrumba por derecha. La ilusión de ese breve despegue en la “República de los Niños” es el instante en la patria de la felicidad.

Meykinof (Carmen Guarini, 2005) documentó y reflexionó alrededor de la filmación de *Ronda nocturna*, la película que Edgardo Cozarinsky hizo en la Argentina ese mismo año convocado por la estimulante renovación cinematográfica que se estaba produciendo. El documental de Guarini también interrogó en primera persona, y transitó (en sus formas y en su tema) el límite entre realidad y ficción, en la estrategia para que pueda aparecer lo inesperado y la sorpresa. Ambas películas tuvieron, además, a la noche de Buenos Aires como protagonista.

Lesbianas de Buenos Aires (2002), dirigida por el también crítico Santiago García, puso en escena e hizo visible la vida de lesbianas de Buenos Aires a través de tres historias principales, pero con un especial enamoramiento en una de ellas: Mónica Santino, habilidosa futbolista que resulta un imán por su lejanía nostálgica, su tímida simpatía y por la forma de narrar su vida y anécdotas. García imprimió en su obra discreción, respeto y admiración, sin efectos panfletarios, y eso resultó en la grácil visibilidad que adquieren esas mujeres dentro del *film*. Lo de la visibilidad no es menor en una sociedad que busca negar las libertades sexuales y los deseos menos convencionales, también reprimiendo la puesta en primer plano y como protagonistas (sin que respondan al deseo o la fantasía masculina o patriarcal) de las sexualidades no tradicionales.

Dentro del universo documental se encuentra también una gran cantidad de películas que trabajan sobre la memoria respecto a la última dictadura militar y sus crímenes. Es, además, el período en el cual empiezan a filmar la generación de los hijos de los desaparecidos. La película que problematiza la construcción de la memoria, se concibe a sí misma como expresión de ese problema hecho forma y construye por primera vez una mirada individual, única, valiente

y no sometida a ninguna institucionalidad es *Los rubios* (2003). Su directora, Albertina Carri, es hija de Roberto Carri y Ana María Caruso, secuestrados y fusilados por la dictadura en 1977. Al momento del secuestro de sus padres, Albertina Carri tenía tres años, con lo cual para ella el problema era también la construcción de la memoria respecto a sus propios padres, y el retrato del desgarramiento y el vacío causado por esas ausencias.

La película es un manifiesto de la defensa de la constitución de un punto de vista propio: no sólo se despoja y toma distancia de las manifestaciones de la generación anterior (la de sus padres y sus compañeros de militancia), sino también de los discursos más transitados por parte de los cineastas de su propia generación que tratan el problema de los desaparecidos. El punto de vista de la generación anterior y la manifestación de la demarcación de los límites en cuanto a lo que es esperable y deseable en una película sobre los desaparecidos es el fax mediante el cual el Comité de preclasificación de proyectos del INCAA que evaluó el guión de *Los rubios* comunica su decisión de no expedirse por considerarlo insuficiente: “El proyecto es valioso y pide ser tratado con mayor rigurosidad documental. Requiere una búsqueda más exigente de testimonios propios, que se concretarían con la participación de los compañeros de sus padres”. Mediante ese dictamen, el INCAA deja claro cuál es el punto de vista deseable y la forma “oficial” de construirlo y de narrarlo. Es decir, jugó como una fuerza inercial que procuró traccionar hacia el lugar común y el discurso hegemónico. Si hubiese seguido la recomendación del Instituto, *Los rubios* no habría sido la película que fue.

La genialidad de *Los rubios* reside principalmente en que la problemática de la construcción de la memoria y de la propia identidad se encarna en la gramática del *film*: sus formas son las que expresan y realizan esa problemática. La búsqueda de la película fue su estrategia de construcción: se le “reveló” a Carri en el tránsito y el ejercicio de ciertas pautas, y dejando que la realidad se le colara por todos lados. Una actriz representa a la propia directora y que a la vez realiza la ficción e induce a la reflexión: “Soy Analía Couceyro, y en esta película voy a interpretar a Albertina Carri”. Parte de los testimonios

de los compañeros de militancia de los padres aparecen sólo por TV, o en *off* o sin sonido. Los testimonios que más se desarrollan se desvían del análisis político al que quieren llegar todos, y esos contornos que van quedando terminan contribuyendo tanto al problema de la construcción de la memoria como al de la voz propia de la directora. Incluso en su articulación con otros elementos que remiten a las preguntas que ella se hace respecto a por qué su mamá no prefirió el exilio, por qué no se alejó de la militancia o se escondió de modo más seguro sabiendo que se estaba consumando una matanza. Para los recuerdos propios de una nena de tres años, Carri acude al cine de animación con muñequitos *Playmobil*. Para dejar al descubierto cierto consenso social que acompañó a la dictadura, y la actualidad de quienes fueron parte de ese consenso, en la película están los aparentemente inofensivos y tenebrosos relatos de los vecinos. Ante la aparición de estos rasgos actuales de aquella dictadura (el miedo ante la comisaría, el análisis de ADN, la reflexión respecto al problema de la forma de la película), la protagonista es la propia Albertina, quien por otra parte deja claro la fricción entre las estrategias del proyecto que encarnaron sus padres con el contexto social de aquel momento. En el barrio popular, y frente al contraste del sonido de la máquina de escribir en la noche y otros hábitos culturales, a aquellos vecinos recién llegados y de pelo oscuro les decían “los rubios”.

Alejada de toda frialdad, *Los rubios* es a la vez táctil y emocional. Los contornos, sus interrupciones y su intensidad quedan sintetizados en su excelente afiche, que realiza el carácter político de la obra exclusivamente a través de la forma. Su potencia refleja la intensidad de esta creación, que queda consumada hacia el final con la canción “Influencia” interpretada por Charly García. De ese modo Albertina Carri completa el círculo, genera una nueva familia (la de la construcción de la película), rubios por elección, y no por impostados menos verdaderos. Así conforma su propia identidad, también la identidad del *film*, y avanza en la consumación del deseo de la imposición de la voz propia.

Las dos películas siguientes de Albertina Carri fueron ficciones: *Géminis* (2005) y *La rabia* (2008). La primera fue una película solemne y sobrecargada de dramatismo. Se la tomó como ejemplo

de los problemas del NCA. *La rabia*, en cambio, se afirmó como una película llena de energía, y que potenció la característica táctil y visceral de las mejores películas de Carri. De *No quiero volver a casa* hasta esta última, la línea directriz que las atraviesa es la de la revisión del grupo familiar, su lógica constitutiva y su fragilidad. *La rabia* tiene como característica una permanente e incómoda tensión correspondiente a una crudeza sin tregua. La historia transcurre en un pueblo rural de la provincia de Buenos Aires. Establece su eje en el punto de vista de Nati (Nazarena Duarte), quien exhibe su ira a través de sus desnudos, gritos primitivos y dibujos, realizados o en su mente. Nati es hija de Alejandra (Analía Couceyro), y ambas padecen la convivencia con un hombre violento correspondiente a un modelo patriarcal.

La visceralidad, en este caso, tiene la fuerza de lo literal: entre carneadas en tiempo real, cierta brutalidad con los animales, y duras escenas sexuales filmadas desde un punto de vista casi imposible para el ojo humano, que no sólo aleja al sexo de connotaciones amorosas y lo corresponde con las características del entorno sino que contribuye a caracterizar esas imágenes como salvajes. La diferencia entre *Géminis* y *La rabia* no es sólo temática: en esta última se impone el rigor de la puesta en escena consistente con lo que se está contando, la apuesta por un cine extremadamente físico y la contención de los protagonistas al puro hecho despojado de cualquier profundidad psicológica. Diego Trerotola señaló el carácter documental de la secuencia clave de la película: la carneada completa del chancho enorme, desde su inmovilización hasta ser parte del violento asado familiar. “Es un documental de la estrategia narrativa de *La rabia*: carnear la violencia, hacerla pedazos”.

La resistencia

En los años 2005 y 2006 la euforia respecto al NCA parecía ser cosa del pasado. Las películas habían bajado de nivel y el INCAA continuaba promoviendo un cine más relacionado con la televisión o festejante del costumbrismo y cierta demagogia temática a partir de un nacionalismo sensible a los lugares comunes de viejas heridas. El modelo a seguir dejaba de ser *Mundo grúa* para pasar a ser *Iluminados por el fuego* o *Patoruzito*. El Instituto obligó a las películas independientes a seguir usos y cánones industriales, a disfrazarse de películas “grandes”. Caetano y Trapero hacían películas grandes. Una de las marcas de la gestión asumida del INCAA durante el 2003 fue que dejó de promover películas “chicas” que accedían a un financiamiento para poder terminarse antes de ser exhibidas en los festivales de Mar del Plata y Buenos Aires. También había cambiado el contexto: ahora los parámetros eran bastante más elevados que los de la primera y hasta segunda oleada de nuevos cineastas. La habilidad para narrar y la solidez técnica dejaron de ser una carencia para ser un dato. El NCA se fue acomodando a su propio molde, se volvió previsible, y sólo fue capaz de dar las mismas respuestas que venía dando. Muchas veces los recursos y el estilo parecían tener fuerza de ley.

Ya en el marco del BAFICI de 2002 se había desarrollado una solapada crítica al devenir del NCA, esta vez desde una película-noticiero nunca proyectada pero con potentes ecos a partir de la publicación de su texto en la revista *El amante*. Sus realizadores fueron Mariano Llinás (que en ese BAFICI del 2002 presentaba *Balnearios*), Gabriel Lichtman (*Judíos en el espacio*, 2005) y Alejo Mogueillansky (*La prisionera*, 2006). Entre otras cuestiones, en ese noticiero se sostenía lo siguiente:

- No hay un triunfo en el solo hecho de cambiar las cosas. Las cosas cambian, de algún modo, siempre. Los del sesenta también creían que eran el cambio, que eran lo Nuevo y hoy los vemos como algo lejano y triste. No bastan la mera juventud, el mero entusiasmo o la mera vitalidad.

- Triunfamos apenas en desalojar a los crápulas de antes, en distraer la atención de los polvorientos pasillos del Instituto o de SICA, en olvidarnos de las máximas crueles y cínicas de la Industria, en esquivar el Tita Merello, el Festival de Mar del Plata y ese tipo de tonterías deprimentes. Triunfamos, apenas, en ser más elegantes.
- Algunas de las películas fueron buenas. Algunas fueron sorprendentes y originales. La mayoría sólo fueron iguales. Creíamos que bastaba con filmar cordobeses, con filmar a Esquerro, con ser campechanos y naturalistas. Que el desenfado y el riesgo nos eximían de ser rigurosos. Y así, cuando hubo que ir al Oscar, fue *El hijo de la novia*.

Balnearios fue el primer largometraje de Mariano Llinás. Su modo de producción fue alternativo a un cine inicialmente alternativo, ya que se hizo apenas con una beca de la Fundación Antorchas. En un marco social y político particularmente inflamable y sensible a heterogeneidades, se destacó por su originalidad y su singular elocuencia. Si uno de los avances del NCA había sido la recuperación del habla cotidiana y la singularidad de los entornos (en la vertiente más realista), la estilización y el análisis del uso del lenguaje (en algunas películas de los no realistas) y la dilución del rol del director y los protagonistas en los nuevos documentales, *Balnearios* contribuyó a que esos límites se resignificaran y se extendieran. Quizás su principal atributo haya sido el quirúrgico torrente de palabras, el tomar distintas jergas y el habla de los argentinos para hacer del idioma un recurso intensivo y extensivo. Convirtió al argot argentino en un motor rítmico esencial del impulso y el discurrir narrativo, en un todo completo cómplice y realizado por las imágenes.

Balnearios es una película sobre los balnearios en Argentina que consta de cuatro partes principales. La primera es una historia contada a partir de fotos fijas (“Historia del Mar del Sur”), la segunda resulta en una deriva feliz y popular (“Episodio de las playas”), la tercera un abordaje documental que evidencia cierto absurdo (“Historia de Miramar”), y finalmente un falso documental extraño y apologético de cierto exceso de bella vulgaridad

(“Episodio de Zucco”). Las cuatro historias son prologadas y epilogadas por imágenes nostálgicas, gentiles y verdaderas. *Balnearios* fue nueva también respecto al uso de la música: a la creación para el *film* de Gabriel Chwojnik se le suman los magnéticos arpeggios de Django Reinhardt y la encantadora presencia de la guitarreada puntana de los amigos de Zucco, con “Calle angosta”, “San Juan por mi sangre”, y el increíble vals “A unos ojos”. La guitarreada, aunque mínima y disimulada, es en extremo eficaz y dramática, el momento en el cual la huella del momento único e irrepetible mete su estocada grácil y la película alcanza un extremo de autenticidad. Pocas veces el cine reciente volvería sobre estos momentos musicales únicos e irrepetibles, exceptuando el caso del *film* *El amarillo* (Sergio Mazza, 2006).

La brecha abierta por *Balnearios* también se expresó políticamente: abrió camino para la exhibición alternativa de cine de alta factura. Se estrenó en el Malba, dos días a la semana en pocos horarios, y así fue creciendo su mito, sosteniéndose varios meses en cartel. De ese modo, la película encontró su público. Mariano Llinás redobló la apuesta y en el 2003 diseñó la realización de *El amor (Primera parte)*, dirigida por cuatro estudiantes de la FUC: Alejandro Fadel, Martín Mauregui, Santiago Mitre y Juan Schnitman. La película fue estrenada en el BAFICI de 2004, y desde su concepción se partió de la premisa de que se haría y se exhibiría de modo totalmente independiente de los usos y costumbres de la industria, teniendo además la aspiración de ser una película amistosa para el público y técnicamente impecable. Con ella se hizo sistema y se hizo política: era posible evitar los moldes y el adocenamiento que imponen los comités de selección y realizar una película a la vez buena y nueva. *El amor (Primera parte)* es una comedia romántica que cuenta la historia de Pedro y Sofía, desde que se conocen hasta que se separan, su deambular por Buenos Aires, su ida a un parque de diversiones, el momento en que se van a vivir juntos, la primera pelea, etc.

Dos BAFICIs más tarde, en 2006, Mariano Donoso estrenaría *Opus*, también realizada por la productora El Pampero Cine. La película avanzaría además en su reflexión respecto a las posibilidades

del cine para interrogar y pensar una realidad a la vez más marginal y más trascendente. Más allá de la línea de los documentales indiscernibles (¿es verdadero o es falso?) e instalando un modo más cercano al ensayo, *Opus* marcha con los interrogantes y con cierto sentimiento trágico pero no por eso de tono grave. La película transcurre en la provincia de San Juan, y mediante la estrategia del “cine dentro del cine” se adelanta en pequeñas reflexiones sobre la educación, la política y el proyecto sarmientino. En especial observa respecto al carácter inasible de esa realidad.

También en el BAFICI se estrenó *La prisionera* (Alejo Moguillansky y Fermín Villanueva, 2006) que luego iría al Festival de Berlín. A lo largo de la película se mantiene un tono opaco y sus protagonistas parecen fuera de tiempo y lugar respecto al entorno que los rodea. Esta característica contribuye a la consolidación de un atributo particular abierto por los jóvenes del más duro modernismo, ligada a la escuela de Rafael Filippelli, considerado el maestro más importante de los jóvenes directores provenientes de la FUC, quien además de ser un experimentado director es un reconocido pensador del cine moderno. Ése es el surco que luego transitaría el *film* colectivo de egresados de la FUC *A propósito de Buenos Aires* (Martín Kalina, Matías Piñeiro, Malena Solarz, Cecilia Libster, Nicolás Zukerfeld, Juan Ronco, Manuel Ferrari, Francisco Pedemonte, Andrea Santamaría, Alejo Franzetti y Clara Picasso, 2006), *El hombre robado* (Matías Piñeiro, 2007) y *Cómo estar muerto / Como estar muerto* (Manuel Ferrari, 2008). Estas películas comparten un especial tratamiento de lo espacio-temporal y generan, como dijimos, una particular distancia respecto al objeto. Se apropian, además, de la geografía (principalmente de Buenos Aires) y de la particular arquitectura ciudadana. La deconstruyen y resignifican, se adjudican cinematográficamente sus espacios, les hacen contar historias, les otorgan espesura dramática. En esa búsqueda, lo más importante es el clima que generan, y de la contemplación de ese clima surge una particular belleza. Para estos creadores (a la vez directores, productores, guionistas) el principal obstáculo es el guión, en el sentido de que una vez que tienen en claro qué y cómo quieren filmar, el resto pasa a ser un problema secundario.

Algo no menor en las obras de estos jóvenes cineastas es el goce cinéfilo y literario. No son pocas las citas a la historia del cine (en especial la nueva ola francesa) y quizás su rasgo distintivo sea la recurrencia y el homenaje a la literatura. Ciertamente, la cinefilia muchas veces tuvo un prejuicio respecto tanto de teatro como de la literatura, quizás en su afán de continuar con el establecimiento de cierta autonomía del lenguaje cinematográfico para igualar el supuesto prestigio de las demás artes. *El hombre robado*, por ejemplo, tiene a una protagonista apasionada por la lectura de “Campana en el Ejército Grande”, de Domingo Faustino Sarmiento, a partir del cual articula su vida.

La expansión del cine, en esos años, se dio en los bordes. Durante el BAFICI 2006 se había señalado (y en el BAFICI mismo se reflexionó con charlas que discutían eso) el estancamiento del NCA a partir de la repetición de temas, estilos, obsesiones, fórmulas y cierto agotamiento creativo. Sin embargo, y utilizando palabras de Marcelo Cohen, “llovía tanto y tan al sesgo que era como si el mundo se hubiese torcido”. Efectivamente, detrás de las luces del BAFICI se encontraron pequeños refugios libertarios que se ofrecían como piedras de resistencia. Ese camino de refugio y trinchera lo brindaron también películas como las recién descritas, la ya comentada *Los suicidas*, *Agua* (Verónica Chen), y sobre todo *Porno* (Homero Cirelli) y *El árbol* (Gustavo Fontán).

Porno fue el cuarto largometraje de Cirelli, director original que no sólo transita los límites del cine argentino sino que apuesta a la observación de los márgenes. En particular, *Porno* es un documental súper estilizado realizado durante la filmación de una película porno en una quinta del Gran Buenos Aires. La cámara, los puntos de vista, la muy variable distancia y los oídos de Homero detallan al extremo ciertos azares marginales propios de una filmación pornográfica, y reduce esa filmación a una rutina profesional despojada de atractivos. Pero también humaniza la realización: delante de la cámara de Homero los actores resultan un grupo de amigos dedicados a un rutinario trabajo, como en una oficina. Su propia película devino del azar, ya que la principal estrategia del director para desarrollar su puesta en escena fue ir descubriendo aquello que le llama

la atención. La película sería completada en sus efectos a partir de un muy detallista trabajo de edición y tratamiento del sonido.

Por su parte, *El árbol*, de Gustavo Fontán, reflexiona sobre el carácter irremediable del paso del tiempo a través del pequeño conflicto que plantea la duda respecto a tirar abajo una de las acacias plantadas frente a una vieja casa de dos ancianos, los padres del director. Mediante el documental, Fontán desarrolla una forma poética de paciente construcción. Un poema de Juan L. Ortiz otorgó al director el marco sobre el que desarrollaría esta película, y la obra del poeta entrerriano sería la razón y el fundamento de su siguiente *film*, *La orilla que se abisma* (2008). Su atributo fundamental es que avanza en el sendero del tratamiento idílico del cine, esta vez procurando que las imágenes dialoguen y se potencien a través de la poesía de Ortiz. El cine de Fontán, propio del ojo y el oído táctil contemporáneo, realiza un estado atmosférico receptivo de su entorno natural.

También del entorno y los detalles se nutre *Agua* (Chen, 2006), conciente de esos ojos y oídos táctiles, y cuando sale a su búsqueda alcanza sus mejores momentos; la carnadura dramática se afirma y profundiza cuando la película “cuenta” desde los sentidos y convoca a la natural confianza en las imágenes cinematográficas. Cuando *Agua* se sumerge en las aguas de una pileta olímpica o del Paraná, cuando hace suyos los ruidos, los olores y los atributos del pensamiento de sus nadadores protagonistas en pleno esfuerzo para la competencia, se convierte en una película distinta y única.

EL X BAFICI

2008 fue, quizás, el mejor año del cine argentino desde la vuelta de la democracia, por la cantidad de películas de alta calidad, casi todas pertenecientes al paradigma del NCA (de *El hombre robado* a *Los paranoicos*), con la excelente edición del BAFICI número diez. Como dijimos, para lo mejor de la cinematografía argentina el BAFICI se constituye como el horizonte más saludable. A pesar de su fragilidad institucional, los distintos directores le brindaron cierta continuidad de estilo y de aspiraciones, y con el tiempo se fue consolidando un grupo más o menos estable de programadores.

Los paranoicos, de Gabriel Medina, es otra película que homenajea y revisita el cine de géneros y que posee un explícito homenaje a la literatura argentina a través del nombre de su personaje principal, Luciano Gauna, que remite al Emilio Gauna de *El sueño de los héroes*, la mejor novela de Adolfo Bioy Casares. Ambas historias refieren al heroísmo, a darse cuenta de que no hay nada peor para un hombre que saberse un cobarde. Su camino de descubrimiento contiene también la mirada reveladora y estimulante de la mujer, y el reto por el honor: esta vez el duelo orillero del siglo XXI se realiza mediante un boxeo de *PlayStation*, donde los duelistas se juegan el honor frente a una mujer. No es este el único duelo: hacia el final, Gauna y Manuel se enfrentarán en otro duelo, más propio de una calle solitaria en el lejano oeste.

Aunque los procedimientos son clásicos, y clásicas también las evocaciones, las citas pertenecen a la voracidad cinéfila placentera de Gabriel Medina. El director citó a Hitchcock, a *E. T.*, a Rejtman, Trapero, Lisandro Alonso, Joseph Lewis y William Wyler. Lejos de ser inocente o contar con la mítica erudición cineclubista, la característica de esta cinefilia es la de las escuelas de cine y la de la propia práctica cinematográfica. Medina pertenece a la generación de directores que fue transformada no sólo por las primeras obras del NCA (se maravillaba junto a sus compañeros a la salida de *Labios de churrasco* de Perrone: “cuando salí de ver eso con mis amigos una noche calurosa y húmeda, dije ‘boludo, está hecha con una M8000,

con una VHS”) sino también por el entorno que la impulsó. Según sus propios estudiantes, la FUC desarrolla una sesgada enseñanza hacia el cine moderno. La cinefilia académica de algunos de sus alumnos se completa con una cinefilia lúdica no sólo de la edad de oro de Hollywood, sino también de sus historias de aventuras contemporáneas, sus comedias y su reflexión respecto a los géneros cinematográficos. Junto a la apología de los modernistas, los estudiantes de cine como Gabriel Medina encontraban refugio en las reivindicaciones de los clásicos y del Hollywood contemporáneo habitual en la revista *El amante*: Cronenberg, Michael Mann, De Palma, Spielberg, la “Nueva Comedia Americana”, etc. El espíritu lúdico se desprendía de complejidades y encontraba legitimación. De uno de sus maestros modernistas en la FUC, Medina aprendió a diferenciar los obstáculos. “La primera clase que tuve en la FUC me la dio Rafael Filippelli”, nos contó en una entrevista, “y lo primero que dijo fue: ‘El gran problema es el guión. Es el único problema, todo lo demás después se consigue.’”

El gusto por las historias y la aventura, algo ajeno a varios de los realizadores del NCA, explotaría en aquel X BAFICI, unos días más tarde, con *Historias extraordinarias*. Sus dos directores (Medina y Llinás) fueron compañeros y amigos en la FUC. Otro compañero de estudios fue Walter Jakob, protagonista de ambas películas, cuya presencia fue anterior a la escritura de sus guiones. Una cuarta compañera de estudios fue Inés Braun, directora de *La ronda*, estrenada comercialmente poco después de aquel BAFICI. Allí también trabajan Jakob y Rafael Spregelburd. *La ronda* es una comedia romántica coral original, extraña y circular: comienza y termina en el mismo bar y con la misma camarera, interpretada por Sofía Gala Castiglione, que impregna con su presencia grácil el feliz e inteligente tono del *film*. Se podría afirmar que es una comedia más, aunque en el marco del cine argentino eso es algo poco habitual. Desde los 50, en las comedias se instalaron los peores modos del cine argentino: un costumbrismo reaccionario, machista y misógino cuyos personajes eran resúmenes de estereotipos sociales y cuyo saldo habitual tendía a beneficiar a las instituciones más problemáticas y a las costumbres menos democráticas. Esta singularidad se acrecienta frente al

estancamiento que se le había señalado al NCA, su excesiva carga de solemnidad, los rasgos estilísticos devenidos en pose. La ligereza desacomplejada y el tono feliz de *La ronda* aportaron algo nuevo al cine argentino contemporáneo.

Süden, de Gastón Solnicki, perteneció al grupo de mejores obras de aquel BAFICI particularmente feliz. Es un documental que captura la revelación y el trabajo en la vuelta del músico contemporáneo Mauricio Kagel a Buenos Aires, no exenta de suspenso, lucidez y felicidad. Kagel, que falleció antes del estreno comercial de la película, volvía a su ciudad natal después de 49 años. La película retrata los ensayos previos a un concierto en su homenaje. El mayor acierto de la película es la delicada observación y su puesta en escena imbricada en el trabajo de Kagel, en la evolución de ese trabajo, y tiene como consecuencia la traslación de la simpatía y la discreta pasión del músico al *film*. En una hermosa crítica, Eduardo A. Russo escribió:

Entre otras cosas, el *film* brilla por esa edición que deja ver cómo, a lo largo de una verdadera épica del trabajo de un grupo inusualmente conectado, a su modo otro ensamble, un *film* fue encontrando su forma: la de un formidable retrato del artista ahora ausente que esta película –mediante el viejo milagro de cada proyección– hace que permanezca cercano a nosotros.

Continuando con un particular tono amable, en ese BAFICI también se destacó el documental *Construcción de una ciudad*, de Néstor Frenkel, quien antes había realizado *Buscando a Reynolds*. *Construcción...* refiere a la mudanza de la ciudad de Federación (Entre Ríos), a su destrucción, y su condición esencial es la empatía con los federaenses, quienes por decisión de la última dictadura –y a modo de réplica sobre qué tipo de país era el deseable– se tuvieron que mudar a una ciudad fantasma con casas todas iguales y sin bares u otros lugares de esparcimiento.

Leonera (2008) fue el quinto largometraje de Pablo Trapero –quien después de *Mundo grúa* y *El bonaerense* realizó *Familia rodante* (2004) y *Nacido y criado* (2006)–, que se encuentra entre

lo más alto de su filmografía. La protagonista es la actriz Martina Guzmán, esposa de Trapero, y además su productora. En sus títulos, la película comienza con una hermosa canción infantil, “Ora bolas”. Pero la primera imagen propia de la historia remite a un acontecimiento violento, ya que muestra a Julia (Guzmán) ensangrentada con sangre ajena, y con dos cuerpos cerca de ella. De a poco, Trapero va mostrando información, como que Julia entra embarazada a la cárcel, y va a parar a un pabellón de madres. Allí se muestra su aprendizaje y la familia que se conforma en la cárcel. Y el espectador acompaña a Julia en ese aprendizaje, aprende junto a ella. Una vez más, Trapero muestra, discretamente y como al pasar, los mecanismos de funcionamiento de la institución. No denuncia, no demoniza. Y le introduce a su filmografía un componente emocional notable, que alcanza su culminación no sólo con el final conclusivo, sino con las apariciones de los hijos de las presas intentando mantener algo así como una vida normal en la cárcel, en una escena acompañada por la canción “Duérmeme niño” del grupo de rock Intoxicados, cuya autoría es de uno de los más grandes poetas del rock contemporáneo, Cristian “Pity” Álvarez.

Un final

En cierta forma, el NCA surgió y creció “contra” algo: el costumbrismo de trazo grueso, las formas rígidas de las películas (que respondían más al propósito de alimentar la estructura de una productora que a las necesidades de un *film*), la camarilla hegemónica que dominaba los pasillos del INCAA, los límites naturalizados para realizar las obras, que surgían por lo fuertemente institucionalizado que estaba determinado quiénes filmaban y cómo tenían que filmar. También contra las costumbres que ataban al cine a hablar de “temas importantes” sin reflexionar acerca de sus procedimientos.

Desde entonces, las mejores películas del NCA llevan inscriptas su condición de resistencia. Los obstáculos a los que se enfrentaron fueron un impulso, establecieron nuevas fronteras a superar. Con ello, hay películas que por sí mismas fueron logros singulares, avan-

ces significativos respecto al estado de las cosas. Una de las más notables fue *Historias extraordinarias*. No sólo porque sus cuatro horas de duración conectan, literalmente, con las sensaciones cinéfilas más puras ligadas a la historia del cine, sino por el hecho de que exista en estado manifiesto la concreción de una película sin los condicionamientos que surgen cuando éstas se hacen para ser mercancías. Lo que *Historias extraordinarias* demuestra es que, precisamente, puede ser lo que es gracias a que no fue financiada por la vía tradicional, no se hizo con financiamiento del INCAA. Antes de ser película no fue plan de negocios, no fue formularios para convencer a distintas cadenas de comités, no tuvo que estandarizarse ni en su lenguaje ni en su duración ni en sus formas. Las únicas reglas que cumplió son las que impuso el grupo de amigos que la llevó adelante.

En las actuaciones cuenta con la presencia de actores provenientes del teatro *off* de Buenos Aires, muchos de ellos destacados dramaturgos: Walter Jakob, Santiago Governori, Matías Feldman, Mariana Chaud, Lola Arias y Rafael Spregelburd. A éste último Mariano Llinás le agradeció públicamente y le dedicó la función antes de la última presentación de la película en el X BAFICI. En una entrevista publicada en *El amante*, el director confesó que se dio cuenta de qué tipo de película quería hacer luego de una función de la obra “La estupidez”, dirigida por Spregelburd. Unos años antes, en una charla realizada en la Universidad Nacional de General Sarmiento, Llinás había afirmado que el cine debía mirar a los costados:

El cine se está pareciendo cada vez más a una exhibición de teatro. Ya no está disponible todo el tiempo para todo el mundo. Es decir, debe no aspirar a ganar dinero, sino aspirar a sí mismo: a ser una obra de arte. De la misma manera que funciona el teatro independiente, donde las obras encuentran su público, pero no están hechas para ganar dinero, no son concebidas como un negocio.

En el teatro *off* de Buenos Aires los realizadores son a la vez actores, y quienes escriben las obras y arman y desarman la escenografía.

Reproducen actos de alegría, son amigos y pares que se reúnen para pensar alrededor de la materia con la que cuentan, “para pensar el presente y el futuro en términos lúdicos y no en términos de producción de guita” como afirmó Sprengelburd en un reportaje realizado por Edith Scher. Es claro que el cine tiene más dificultades para ser independiente que el teatro, por sus condiciones de producción, su necesidad de institucionalización y sus costos. Al reunir a esos dramaturgos y actores, Llinás convocó también a la concepción a la que hacía referencia. Al momento de la edición de *Historias extraordinarias*, el director acudía a los actores para mostrarles el montaje, y cuando había algo que no funcionaba, les pedía su opinión para ver de qué manera se podía resolver ese problema. En la película, todos colaboraron con sugerencias antes, durante y después del rodaje.

La película se compone de 18 capítulos. Tres son las historias principales llevadas por los tres protagonistas: X, Z y H. Despojados de grandes definiciones, apenas hay esbozos de su personalidad, de su pasado y de su origen. Están caracterizados por sus actos, son los recipientes del deslumbramiento de pequeñas hazañas. Les sucede la aventura: X, Z y H pueden ser cualquiera. En sí mismos, los personajes fueron contruidos a partir de moldes o de modelos de personas ya existentes: el propio Llinás (X), el dramaturgo y actor Walter Jakob (Z) y el camarógrafo Agustín Mendilaharsu (H). Los tres actores fueron amigos desde la adolescencia, convocados para que, en la realización del *film*, a ellos también les suceda la aventura a lo largo de los polvorientos caminos bonaerenses. A partir de lo que les pasa a ellos, se desata el torrente de historias. X descubre un maletín que puede ser un tesoro por el que se persiguen y asesinan personas; se refugia en un hotel como tantos de la ciudad de Azul. Z intenta ser el doble de un muerto de doble vida, y se descubre detrás de otro tesoro; se larga a recorrer la ruta 3. H —el menos voluntario y el más pasivo de los aventureros— debe cumplir una misión laboral aburrida (fotografiar monolitos para hacer justicia con una apuesta) hasta que se encuentra perseguido por un particular personaje, remontando el río Salado. En el medio, las historias extraordinarias de la planicie bonaerense. En ese transcurrir, los tres protagonistas se descubren ávidos de una vida más intensa. La aventura parece

posible también porque fue filmada en escenarios reales, y porque su construcción fue en sí misma una aventura.

La narración se articula, principalmente, a partir de un omnisciente relato en *off* compuesto por tres voces. En realidad son dos voces en *off* que van llevando las historias (la de los actores Daniel Hendler y Juan Minujín) y una tercera, perteneciente a Verónica Llinás, que se introduce para contar sólo una de las historias, la de Lola Gallo y sus amantes. Hendler y Minujín, además de ser actores arquetípicos del NCA, son portadores de una expresión neutra despojada de énfasis. Verónica Llinás es hermana de Mariano, formó parte de la movida del teatro *off* durante la década del 80 como miembro del grupo de teatro “Gambas al ajillo” y también actuó en *Rapado*.

En *Historias extraordinarias* el recurso de la voz en *off* es determinante en los efectos dramáticos, en el suspenso y el humor, a partir de los contrapuntos que se producen con las imágenes, ya sea a partir del montaje o dentro de los propios planos. Pero además, en la película la diferencia entre la imagen y la palabra es no sólo dramática, sino también estética. Siendo palabra, tiene un extraño atributo cinematográfico: potencia las imágenes, se convierte en pura información cinematográfica. Y, como señalamos respecto a *Balnearios*, Llinás acrecienta el poder estético y hasta lúdico del idioma de los argentinos, que esparcido y sofisticado se impone frente a la circulación de la estrechez del idioma y su significancia. Y no es la disrupción de la elegancia idiomática la mayor característica de esta película, como tampoco su extensa duración. Como señalamos, ambas cuestiones son una toma de posición respecto al estado del cine argentino. La mayor disrupción, o quizás la más placentera, reside en la desbordada y alucinatoria cantidad de aventuras.

Parte de los efectos dramáticos surge de los usos estéticos de la música, compuesta por Gabriel Chwojnik, que evoca principalmente la música de *spaghetti western* típica de Ennio Morricone y del cine de aventuras. También hay un reconocimiento al cine de Quentin Tarantino (director admirado por Llinás). El diseño de los títulos y el uso de la pantalla dividida a la manera de las historietas certifican este homenaje, además de ciertos recursos narrativos respecto a la manipulación del tiempo.

Por otra parte, la reflexión sobre la materialidad de la obra se corresponde también con la conciencia respecto a las tecnologías disponibles y que estaban al alcance de la mano. Los planos de la película reconocen los atributos posibles a partir del formato en el que se filmó. El crítico y cineasta Santiago Palavecino señaló las características de las imágenes en *Historias extraordinarias*, sensibles a la textura posible con esa tecnología. De ahí la cantidad de planos cercanos y la reminiscencia de documental intrínseca al Mini DV (el formato en el que se filmó). Palavecino relaciona esta característica con el nexo que se establece con la voz en *off* omnisciente de los narradores: la información oral se conjuga y potencia con ese tipo de imagen, con la mejor distancia entre la cámara y el actor para que con esa tecnología se alcancen los fines deseados. Aquí Llinás se convierte en un artista contemporáneo: hace un uso artesanal de la tecnología, no relacionada con su destino de mercancía.

Parece clásica pero es moderna, y es moderna sin dejar de ser, a la vez, una película contemporánea. Las reminiscencias del cine clásico en *Historias extraordinarias* son muchas: la evidente fascinación por la narración de historias se articula a partir de la manipulación a la que se somete al espectador, tanto a partir del relato como de su musicalización. Sin embargo, se trata ahora de un espectador menos inocente y más sarcástico, que se ha vuelto conciente de los procedimientos cinematográficos. Espectador y *film* se construyen entonces desde una misma condición bicéfala: se evoca la cinefilia lúdica, aquella gozosa de las historias, las reglas y las formas de los géneros del cine clásico, pero esa evocación se da desde la óptica del cine moderno, cuando se reflexiona sobre los problemas de la representación y se parte de la conciencia respecto a la gramática del cine imbuida en un proceso industrial. Así, el asombro y las intrigas se realizan mediante la condensación del tiempo y el juego con el espacio. Aunque el movimiento constante (si bien X casi no se mueve) sea la regla del *film*, sus imágenes van siempre más allá del movimiento (la película avanza y se detiene, se pierde por otros caminos y vuelve a la ruta original para volver a otro punto del pasado). Y esto es así porque el tiempo en la película es cualquier cosa menos constante: arbitrario y caprichoso, coagulado, estirado y recurrido.

Si las películas son un documental de su realización, el hecho de que en *Historias extraordinarias* penetren la verdad de la contingencia y la gesta es intrínseco a que de ese modo haya sido en su construcción. Quienes hicieron el *film* se dieron de frente con la verdad, entre ríos, lluvias, malezas y animales salvajes. La enormidad épica tiene un continente: la provincia de Buenos Aires. Esas variables (X, Z y H) atraviesan su geografía a través de sus caminos, su río más característico (el Salado) y sus rutas, principalmente la 3, que la cruza de Noroeste a suroeste. Mucho se ha escrito acerca de la enormidad pampeana, de su horizonte infinito y su regularidad monótona. Bioy Casares ya había inscripto en su vasto territorio los devenires del suspenso literario. José Hernández escribió acerca del vagabundeo del gaucho Martín Fierro. Llinás le agrega los atributos cinematográficos de la aventura decimonónica: detrás de un far-do para ganado se esconde un tesoro, en una oficina de un pueblo de los que hay miles se enmascaraba un aventurero—contrabandista internacional, en las orillas de un río sinuoso e improductivo se suceden las aventuras junto a un viejo y solitario pirata, que parece salido de *La isla del tesoro*. En la vastedad de ese territorio, otro delirante enfermo de enormidad había dejado dispersos sus ornamentos estrafalarios: el ingeniero Francisco Salamone, “el hijo del diablo”, quien de 1937 a 1940 construyó mataderos, municipalidades, plazas y cementerios en los pueblos de la provincia.

Para esta película, en la planicie de la pampa húmeda bonaerense los hombres comunes pueden ser azarosamente elevados a la categoría de aventureros, entrando en contacto tanto con elementos propios de su geografía como con otros pertenecientes a los íconos del género de aventuras (tesoros, piratas, guerreros, explosiones, animales salvajes). Este contraste, lejos de configurar un pastiche, es armónico. Un caso extremo de la aventura que surge del conjugar la geografía y costumbres pampeanas con la aventura universal es la presencia de Coronel, el león que se le aparece a Z. Mediante la poesía gauchesca, la pampa húmeda recibe la presencia de la voluntad aventurera de la humanidad, celebrando la nobleza del rey de las fieras. Ante el ocaso de la vida de este monarca, un gaucho armado con una automática lo despide a la manera de un orillero criollo propio de Hilario Ascasubi:

Mi Coronel el león
un majestuoso guerrero,
africano verdadero
y criollo por adopción.
Hoy le canto esta canción
pa' que sea su despedida
y aunque nadie me lo pida
como soy criollo de ley,
sé cómo hay que hablarle a un rey
en el final de su vida.

Según describió Borges, Ascasubi había escrito la siguiente décima que homenajeaba al Coronel Marcelino Sosa, quien había peleado contra los federales en las guerras civiles:

Mi coronel Marcelino
valeroso guerrillero
oriental pecho de acero
y corazón diamantino;
todo invasor asesino,
todo traidor detestable
y el rosín más indomable
rinden su vida ominosa,
donde se presenta Sosa
¡y a los filos de su sable!

El final del viaje para X es, primero, la realización de un acto de justicia y después el encuentro del amor. Para Z, en cambio, es una revelación vital. En Maputo (Mozambique) descubre finalmente quién era el enigmático y aventurero Cuevas. Y decir Maputo (Mozambique) es decir, precisamente, que la película estuvo ahí. Como espectadores sarcásticos, y ante la conciencia de la artificialidad del procedimiento cinematográfico, es lógico que dudemos de esta verdad. Pero esa verdad es aprehensible y real: esos planos fueron filmados a la vera de la avenida Lucha popular de la capital de Mozambique. Llinás extremó su ética y, a pesar de haber ido a

África para filmar sólo unos pocos planos, destiló sus imágenes de íconos típicos: no hay jirafas, ni tribus, ni selvas.

H, el buscador de monolitos, es el más pasivo de los tres protagonistas. Esto es así para que la película permita, sutilmente, el desarrollo de César (Klaus Dietze), el más aventurero, en el sentido de ser el más arquetípico de los personajes de la narrativa de aventuras. Es el pirata inclasificable, seductor y controvertido en su moral, que es, justamente, la moral de la aventura. Y, como argumentó Patricio Fontana, César es algo así como el alter ego de Mariano Llinás, ya que cansa a H contando historias, es quien tiene una anécdota para todo y quien termina cantando respecto a la alegría de viajar. Hacia el final de la película, después de más de tres horas, después de todas las historias, cuando cada espectador ya está totalmente desbordado, a César se le ocurre contar una anécdota más, la de los Jolly Goodfellows, los de “La canción de la suerte”. César fue testigo de los Jolly Goodfellows, un invencible grupo comando del ejército inglés de la Segunda Guerra Mundial, temidos como espectros por los malvados soldados alemanes. Con pequeñas triquiñuelas, los Jolly Goodfellows reducen a los soldados alemanes, y alegres terminan cantando “La canción de la suerte”. Al final del *film*, el que canta esa canción es César-Llinás. Esa canción es la celebración de la aventura y la libertad propias de vivir viajando.

Los Jolly Goodfellows son, en definitiva, un grupo de amigos que una vez más salen airoso del avatar. Y festejan, con César, el gozo de la victoria y la camaradería cantando esa canción, la canción de la suerte. Bien podría ser el festejo de la realización propia de una película como ésta, oportuna y sorprendente, hecha entre amigos. Y de las otras películas novedosas, independientes y distintas, que desde *Rapado* se realizaron en la Argentina. Que existieron además para romper las reglas que *a priori* les imponía el mercado y las costumbres institucionales. Modificaron el horizonte que el destino les tenía preparado. El suyo y el de los demás. Y de un modo poético y singular permitieron que el mundo, al menos por un instante, sea un lugar más lindo para vivir.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (2008) “Estudio crítico sobre *El bonaerense*: entrevista a Pablo Trapero”, Buenos Aires, Pic Nic.
- (2006) *Otros mundos. Un ensayo sobre el Nuevo Cine Argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Antín, Manuel (1990) “Cine argentino 1984-1989”, *Relato de Hechos e Ideas* N° 1.
- Aprea, Gustavo (2008) *Cine y políticas en la Argentina*, en esta misma colección.
- Baker, Maxine (2007) *El documental en la era digital*, Buenos Aires, Ediciones Gráficas Especiales.
- Battle, Diego (2008) “La película extraordinaria y el director impune”, y “Enseñanzas de la taquilla”, ambas en www.otroscines.com
- Belaunzarán, Jorge, “Isla”, en www.subjetiva.com.ar
- Bernardes, Horacio, Lerer, Diego y Wolf, Sergio (eds.) (2002) *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, Buenos Aires, Tatanka-FIPRESCEI.
- Bernini, Emilio, Choi, Domín y Goggi, Daniela (2003) “Los no realistas. Conversación con Ezequiel Acuña, Diego Lerman y Juan Villegas”, *Kilómetro 111* N° 4.
- Bernini, Emilio (2004) “Un estado (contemporáneo) del documental. Sobre algunos *films* argentinos recientes”, *Kilómetro 111* N° 5.
- (2007). “Noventa-sesenta. Dos generaciones de cine argentino”, *Punto de vista* N° 87.
- Brodersen, Diego (2007) “Ada y yo. Conversación con Lorena Muñoz y Sergio Wolf, a propósito de *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*”, en Brodersen, D. y Russo, E. (comps.), *Cine ojo. Un punto de vista sobre el territorio de lo real*, Buenos Aires, Ediciones Gráficas Especiales.
- Borges, Jorge Luis y Guerrero, Margarita (1998) *El Martín Fierro*, Madrid, Alianza.
- Campero, Agustín y Vieytes, Marcos (2008) “Entrevista con Gabriel Medina”, *El amante/cine* N° 197.

- Castagna, Gustavo (1999) “Tu cuna fue un conventillo (y una comisaría)”, *El amante/cine* N° 87.
- Cohen, Marcelo (1989) *El oído absoluto*, Buenos Aires, Norma, 1989.
- D’Espósito, Leonardo M. (2006) “El telo, la tele y apenas alguna película”, *El amante/cine* N° 166.
- Di Núbila, Domingo (1998) *La época de oro. Historia del Cine Argentino I*, Buenos Aires, del Jilguero.
- Dubcovsky, Diego (2006) “Un momento de consolidación”, en Wolf, Sergio (coord.), *Qué pasa...*, cit. *infra*.
- Eseverri, Máximo (2003) “La crítica de cine en los 90”, en Peña, Fernando M. (ed.), *Generaciones...*, cit. *infra*.
- y Luka, Ezequiel (2003) “Introducción” en Peña, Fernando M. (ed.), *Generaciones...*, cit. *infra*.
- Farhi, Andrés (2005) *Una cuestión de representación: los jóvenes en el cine argentino, 1983-1994*, Buenos Aires, Libros del Rojas.
- Felix-Didier, Paula (2003) “Introducción”, en Peña, Fernando M. (ed.), *Generaciones...*, cit. *infra*.
- Filippelli, Rafael (2008) *El plano justo. Cine moderno: de Ozu a Godard*, Buenos Aires, Santiago Arcos.
- (2006) “Por un cine imperfecto”, en Wolf, Sergio (coord.), *Qué pasa...*, cit. *infra*.
- Fontana, Patricio (2005) “*Historias extraordinarias: una extensión que no aqueja*”, *Otra parte* N° 15.
- Galperín, Manuel (2007) “Mundo grande, mundo chico: una perspectiva desde las ideas a la producción de Kevin Johansen”, *Papeles de trabajo* (IDAES-UNSAM) N° 2.
- García, Santiago (2005) “Del brazo con la muerte”, *El amante/cine* N° 158.
- (2006) “El cine colabora”, *Leer cine* N° 5.
- Gargarella, Roberto (2008) “Llinás tiene la palabra”, *El amante/cine* N° 192.
- Getino, Octavio (2005) *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires, CICCUS, 2ª ed.
- González, Horacio (2003) “Sobre *El bonaerense* y el nuevo cine argentino”, *El ojo mocho* N° 17.

- Guarini, Carmen y Céspedes, Marcelo (2007) “Cine ojo: un punto de vista sobre el territorio de lo real”, en Brodersen, D. y Russo, E. (comps.), *op. cit.*
- Mango, Agustín, “Un repaso”, en www.subjetiva.com.ar
- Manrupe, Raúl y Portela, María Alejandra (2004) *Un diccionario de Films Argentinos*, Buenos Aires, Corregidor.
- Maranghello, César (2005) *Breve historia del cine argentino*, Buenos Aires, Laertes.
- Moguillnaksy, Marina y Re, Valeria (2005) “Nueva crítica, nuevo cine”, en www.iigg.fsoc.uba.ar
- Noriega, Gustavo (2006) “La tristeza de los niños ricos”, *El amante/cine* N° 174.
- y Porta Fouz, Javier (2008) “Experiencias intensas”, *El amante/cine* N° 192.
- Oubiña, David (2003). “El espectáculo y sus márgenes. Sobre Adrián Caetano y el nuevo cine argentino”, *Punto de vista* N° 76.
- (2007) *Estudio crítico sobre La ciénaga: entrevista a Lucrecia Martel*, Buenos Aires, Pic Nic.
- (ed.) (2005) *Colección Martín Rejtman*, Buenos Aires, MALBA
- Panozzo, Marcelo (coord.) (2008) *Cine argentino 99-08*, Buenos Aires, BAFICI.
- Palavecino, Santiago (2008) “Ficciones”, *El amante/cine* N° 192.
- Peña, Fernando Martín (ed.) (2003) *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*, Buenos Aires, MALBA.
- Perelman, Pablo y Seivach, Paulina (2004) “La industria cinematográfica en la Argentina: entre los límites del mercado y el fomento estatal”, en www.cedem.gov.ar
- Porta Fouz, Javier (2006) “El minimalismo como camino del cine argentino nacido en los noventa”, en Kobus, P. y Peña, F. M. (eds.) *Kino Argentyńskie 1896-2006*, Varsovia, Zakład Graficzny Uniwersytetu Warszawskiego.
- (2007) “Genealogías”, en www.elamante.com
- Quintín (2007) “El último autor”, en *Lisandro Alonso. La libertad. Los muertos. Fantasmas*, Buenos Aires, MALBA.
- (2008) “Día de fiesta. Sobre *Historias extraordinarias* de Mariano Llinás”, en www.lalectoraprovisoria.com.ar

- Revista *Haciendo Cine* (2000) “La independencia fotocopiada”, N° 19.
- Ricagno, Alejandro y Quintín (1996) “Un cine contemporáneo. Entrevista a Martín Rejtman”, *El amante/cine* N° 53.
- Russo, Eduardo (2009) “Ver la música”, *El amante/cine* N° 200.
- Salgado, Carlos y Wolf, Sergio (2003) “Esteban Sapir”, en Peña, F. M. (ed) *op. cit.*
- Scher, Edith (2007) “Estoy arto de la sensatez. Reportaje a Rafael Spregelburd”, en www.alternativateatral.com
- Schwarzböck, Silvia (2003) “Más grande que la vida. Notas sobre el cine contemporáneo”, *Kilómetro 111* N° 4.
- (2000) “Modelo para armar. Entrevista a Rodrigo Moscoso”, *El amante/cine* N° 103.
- Sperling, Cecilia (1995) “Universidad del Cine. Habla el Rector. Entrevista a Manuel Antín”, *El amante/cine* N° 45.
- Trerotola, Diego (2008) “Profundidad de campo”, *El amante/cine* N° 192.
- Wolf, Sergio (2003) “Tiempo de vivir, tiempo de morir”, *El amante/cine* N° 138.
- (comp.) (2006) *Qué pasa con el Nuevo Cine Argentino*, Buenos Aires, BAFICI, www.cinenacional.com
- Yoel, Gerardo (comp.) (2004) “Pensar el cine 2: cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías”, Buenos Aires, Manantial.

Índice

¿Qué es el Nuevo Cine Argentino?	7
El cine argentino, en algunos pocos párrafos	13
La aparición del Nuevo Cine Argentino	23
El boom del BAFICI	45
Los no realistas	67
Los documentales del Nuevo Cine	75
La resistencia	83
El X BAFICI	89
Bibliografía	101

Otros títulos de
Colección “25 años, 25 libros”

- 1. Cine y políticas en Argentina**
Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia
Gustavo Aprea
- 2. Controversias y debates en el pensamiento económico argentino**
Ricardo Aronskind
- 3. Rompecabezas**
Transformaciones en la estructura social argentina (1983-2008)
Carla del Cueto y Mariana Luzzi
- 4. La cambiante memoria de la dictadura**
Discursos públicos, movimientos sociales
y legitimidad democrática
Daniel Lvovich y Jaquelina Bisquert
- 5. ¿La lucha es una sola?**
La movilización social entre la democratización
y el neoliberalismo
Sebastián Pereyra
- 6. La nueva derecha argentina**
La democracia sin política
Sergio Morresi
- 7. La Patagonia**
(de la guerra de Malvinas al final de la familia ypefiana)
Ernesto Bohoslavsky

- 8. Mejor que decir es mostrar**
Medios y política en la democracia argentina
Gabriel Vommaro

- 9. Los usos de la fuerza pública**
Debates sobre militares y policías en las ciencias sociales de la democracia
Sabina Frederic

- 10. El peronismo fuera de las fuentes**
Horacio González

- 11. La Iglesia católica argentina**
En democracia después de dictadura
José Pablo Martín

- 12. Masividad, heterogeneidad y fragmentación**
El sistema universitario argentino (1983-2007)
Pablo Buchbinder y Mónica Marquina

- 13. Trabajo argentino**
Cambios y continuidades en 25 años de democracia
Marcelo Delfini y Martín Spinoso

- 14. Argentina digital**
Roxana Cabello

- 15. Democracia y ciudad**
Procesos y políticas urbanas en las ciudades argentinas (1983-2008)
Raúl Fernández Wagner

- 16. Religiosidad popular**
Creencias religiosas populares en la sociedad argentina
Rubén Aldo Ameigeiras

17. **De *salario* a *corralito*, de *carapintada* a *blog***
Nuevas palabras en veinticinco años de democracia
Andreína Adelstein e Inés Kuguel

18. **Literatura y pasado reciente**
Relatos de una carencia
Martina López Casanova

19. **La educación en democracia**
Cambios, problemas y desafíos de una escuela fragmentada
Graciela Krichesky y Karina Benchimol

20. **Televisión y telenovela argentina: pasión, heroísmo e identidades colectivas**
Un recorrido por los últimos veinticinco años de un género controvertido y versátil
María Victoria Bourdieu

A un cuarto de siglo del inicio del período histórico abierto en 1983, esta colección se propone examinar los cambios producidos desde entonces en la sociedad argentina.

La expresión “Nuevo Cine Argentino” no es exactamente nueva: ya se la había utilizado para nombrar ciertas experiencias de renovación estética y política de la cinematografía nacional en períodos anteriores a la última dictadura militar. Pero desde hace unos quince años adquirió un significado muy preciso como designación de un movimiento que, a partir del rechazo de las inflexiones más adocenadas del cine que se venía haciendo entre nosotros hasta entonces, no sólo llega —con avances y con retrocesos— hasta estos mismos días, sino que lo hace dando pruebas de una gran vitalidad. De esa historia reciente se trata en este libro, que examina en sus muy diversos planos este capítulo fundamental de la historia de la cultura argentina contemporánea.

Agustín Campero, economista, ensayista y sutil crítico de cine, es Secretario de Investigación de la Universidad Nacional de General Sarmiento.



Universidad
Nacional de
General
Sarmiento

