

CENTRO DE ESTUDIANTES	
ADMS	
Nº DEEP	2/N SF
FECH	24 EF=44
ESP. DE ESTUDIOS	

Horacio Bernades, Diego Lerer, Sergio Wolf  
(editores)

Diego Batlle, Gustavo J. Castagna,  
Leonardo M. D'Esposito, Paula Félix-Didier,  
Leandro Listorti, Ezequiel Luka, Luciano Monteagudo,  
Quintín, Pablo O. Scholz, Pablo Suárez

# El nuevo cine argentino

Temas, autores y estilos  
de una renovación

Ediciones Tatanka

IPRESCI



Los textos de este libro fueron escritos  
entre mayo y noviembre de 2001.

© 2002, Fipresci Argentina

ISBN: 987-99723-3-X

Realización de interiores y corrección:

Lucila Schenfeld

Diseño de tapa: Laura Rey

Traducción: Julian Cooper y Philip Alan Hallman.

Queda hecho el depósito que establece la ley 11.723

Primera edición, 2002, Ediciones Tatanka

E-mail: fipresciar@yahoo.com

Impreso en la Argentina

Printed in Argentina

Esta edición se terminó de imprimir  
en los talleres gráficos Caribe-Editare, Udaondo 2646, Lanús Oeste,  
Provincia de Buenos Aires durante el mes de febrero de 2002.

Introducción: Una historia breve	9
<b>I. El fenómeno: economía y estética</b>	
De la virtual extinción a la nueva ley: el resurgimiento. <i>por Diego Bätlle</i>	17
Las estéticas del nuevo cine argentino: el mapa es el territorio. <i>por Sergio Wolf</i>	29
<b>II. Cuatro autores</b>	
Martin Rejtman: la superficie de las cosas, <i>por Pablo Suárez</i>	43
Adrián Caetano: el constructor de tragedias, <i>por Pablo O. Scholz</i>	49
Pablo Trapero: el hombre suburbano, <i>por Diego Lerer</i>	61
Lucrecia Martel: susurros a la hora de la siesta, <i>por Luciano McCreagudo</i>	69
<b>III. Temas</b>	
El nuevo documental: el acto de ver con ojos propios. <i>por Paula Félix-Didier, Leandro Listorti</i> <i>y Ezequiel Luka</i>	81
Garage Olimpo y la representación de la dictadura militar. <i>por Sergio Wolf</i>	93

#### IV. Debates

De una vanguardia a otra: ¿hay una tradición?, por <i>Gustavo J. Castagna</i> .....	105
De una generación a otra: ¿hay una línea divisoria?, por <i>Quintín</i> .....	111
De la industria al cine independiente: ¿hay "autores industriales"? Una conversación entre <i>Horacio Bernades, Diego Lerer y Sergio Wolf</i> .....	119
Del cine independiente a la industria: el caso Agresti, por <i>Leonardo M. D'Esposito</i> .....	133

#### V. Apéndice: el futuro

Generación XXI, por <i>Diego Lerer</i> .....	145
--	-----

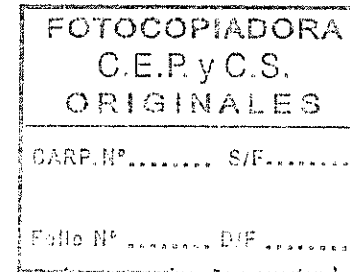
Fichas técnicas .....	155
-----------------------	-----

Índice de películas y directores del nuevo cine argentino .....	165
--	-----

Los autores .....	169
-------------------	-----

## Introducción

# Una historia breve



A penas unos cinco o seis años atrás, los espectadores que concurrían habitualmente al cine habían incorporado, casi como una declaración de buen gusto cinematográfico, la frase "yo no veo cine argentino". Esta opinión bastante generalizada fue modificándose hasta que, en los últimos dos años, el cine argentino logró recuperar casi el 20% de los espectadores de su mercado interno y se transformó en una de las cinematografías máspreciadas por los programadores de los más importantes festivales internacionales. A la vez, se comenzó a exportar cine, y varias películas argentinas se estrenaron en los circuitos comerciales y de arte más exigentes del mundo. En esto mucho tuvo que ver el nacimiento y desarrollo de lo que suele llamarse "nuevo cine independiente argentino".

La voluntad de testimoniar esta transformación, sus razones y economía, sus verdades y mitologías, los estilos y nombres principales de este cambio, condujo a un grupo de críticos argentinos a realizar un libro que diera cuenta del fenómeno, abordándolo desde las distintas perspectivas que exigía. Por un lado, lo que este libro intenta clarificar es por qué se lo ha dado en llamar "nuevo cine argentino". Y si esa *novedad* representa un quiebre con otro cine argentino (llamémoslo, siguiendo esa línea de oposición, *viejo*), con sus formas y modos de representación, sus modelos estéticos, formatos narrativos y universo temático.

Otros han preferido llamar a este movimiento de ruptu-

ra Cine Independiente Argentino. Definición acaso más sinuosa –en la Argentina no existe el sistema norteamericano de estudios que generó esa definición–, pero que sirve para centrar el debate en los modos de producción. Muchas de las películas de las que se habla en este libro se han realizado sin ningún dinero oficial ni de productoras privadas y han sido motorizadas –básicamente– por la voluntad de cineastas obsesionados por llevar adelante un proyecto, una idea. Esas “dificultades económicas” han obligado a los cineastas a pensar soluciones estéticas. Y, en buena parte, esas soluciones han sido determinantes a la hora del resultado final. Muchas de estas películas han sido filmadas en 16 mm blanco y negro, video digital, Beta o SuperVHS. La mayoría en escenarios naturales y pocas locaciones. Casi todas, con actores desconocidos. Lo que estos nuevos cineastas han conseguido es que esos elementos supuestamente coercitivos, jueguen a favor. En lugar de hacer un cine convencional desde la pobreza de recursos, se prefirió debatir con el cine oficial desde el terreno de la estética. Como la danesa, esta generación también nació en el año '95. Pero se trata esta vez de una generación cuyo “dogma” no escrito ha sido generado por la necesidad y la urgencia, no por el aburguesamiento y la rutina.

La decisión de hacer este libro, por sobre todo, se sostiene en el hecho de que todos los que trabajamos en él sentíamos la necesidad de ordenar lo que ha venido ocurriendo desde el surgimiento de este Nuevo Cine Argentino, a mediados de la década pasada. La decisión está relacionada también con la necesidad de recuperar una historia en la que la crítica cumplió un rol decisivo. Además de las películas en sí, fue la crítica –mediante el impulso, la defensa y el análisis de esta tendencia– la que hizo reaccionar al *establishment* cinematográfico argentino y lo forzó a repensar sus viejos modelos, que ya no interesaban a nadie. Mirado desde el lugar de la crítica, el surgimiento de estos nuevos cineastas fue la prueba clara de que se podían proponer alternativas para los distintos aspectos que componen el hecho cinematográfico. En síntesis, otro cine argentino no sólo era necesario sino posible. Y las pruebas estaban aquí y ahora, en tiempo presente.

Casi todos los que escribimos este libro estuvimos una mañana de noviembre de 1997 en el Festival de Mar del Plata, viendo explotar ante nuestros ojos algo incrédulos una pequeña película llamada *Pizza, birra, faso*. Todos recordamos hoy la sensación de algarabía que acompañó el final de esa proyección, la necesidad casi imperiosa de darnos un abrazo, felicitar a los cineastas, a los actores, a los pocos que habíamos estado presentes en esa mañana que hoy podríamos calificar como histórica. Para la crítica más joven, la película fue casi una bandera, y apoyarla era un acto de rebeldía, una afrenta ante el empobrecido *establishment* local. Dos estudiantes de cine –Adrián Caetano y Bruno Stagnaro– y un grupito de actores desconocidos habían hecho algo que parecía casi imposible: una película viva, original, vibrante, sincera, honesta. Una película que no olía a naftalina, ni a fórmula ni a discurso viejo y repetido. Una película sin deudas, sin traumas, sin cuentas pendientes y sin miedo. Sobre todo, sin miedo.

Había, sin embargo, un antecedente para ese film aparentemente sin padres. Dos años antes, una heterogénea compilación de cortometrajes llamada *Historias breves* había permitido atisbar el surgimiento de una nueva generación de cineastas, la mayor parte de ellos salidos de las escuelas de cine, cuya matrícula crecía día a día. Esos cortos revelaban ya la existencia de una camada de cineastas resuelta a romper con los peores vicios de ese cine argentino que el público se negaba a ver. En lugar de declamaciones, había allí imágenes fuertes y secas; en vez de diálogos impostados una lengua viva. Rostros nuevos y elocuentes reemplazaban a los gastados actores del viejo cine. Historias creíbles venían a enterrar anteriores esterilidades. Soltura, humor, apelaciones a registros y géneros no tradicionales, una vinculación más franca con lo real completaban el panorama. Visto desde el presente, no extraña que entre esos jóvenes realizadores –por entonces desconocidos– figuraran los propios Caetano y Stagnaro, así como Lucrecia Martel, Ulises Rosell, Andrés Tambornino. Si hay una fecha de nacimiento para el “nuevo cine argentino”, convendría buscarla allí.

Hoy, la historia breve está empezando a dejar de serlo, y los cruces y variantes empiezan a tornar este fenómeno en algo mucho más complejo e inabarcable. No se podía esperar más: era hora de plantear, armar y lanzar este libro. Un libro que resuma una historia en pleno ascenso, que cuente una trama que –por usar un modelo poco respetado por los nuevos cineastas– aún está promediando el segundo acto, y a la que todavía cuesta imaginarle un final (salvo que sea el país el que se interponga) Un libro en tiempo presente, cambian- te –de hecho, en los meses que tomó hacerlo, hubo que agregar y cambiar títulos de películas, borrar otras, anular proyectos y postergar otros–, que tiene la pulsación propia de cuando se trabaja sobre un material vivo, en pleno proceso de producción. Eso es algo que lo diferencia de la pieza de colección o el *paper* académico, así como del lamento tanguero del *cómo perdimos o por qué nos pasó lo que nos pasó...*

A su manera, este libro se organiza como las películas del Nuevo Cine Argentino. Trabaja sobre el aquí y ahora, intenta encontrar nuevos modelos narrativos, pone a la luz textos cuyos autores participan por primera vez en un proyecto de estas características, y asume la voluntad de cuestionar pasado y presente, confrontándolos, discutiéndolos, poniéndolos en perspectiva. Se puede decir que ese espíritu de ruptura de los nuevos cineastas recorre el libro. Es, al cabo, el mismo espíritu que marcó a la crítica más joven, movimiento surgido –no casualmente– poco antes de esta generación de cineastas.

En su afán por abarcar todo –porque es una “historia breve”, nos atrevemos a suponer que podemos– el libro trabaja diversas áreas relacionadas con la aparición y desarrollo del Nuevo Cine Argentino. Comenzamos por estudiar el contexto en el que estos nuevos films vinieron a insertarse, desde la sanción de la llamada Ley de Cine que vio la luz en 1995 y que permitió que estas películas tuvieran difusión local e internacional, hasta el auge de las distintas escuelas de cine (principalmente la Universidad del Cine y la del Instituto Nacional de Cinematografía) en las que estos cineastas y técnicos se formaron.

Un capítulo intenta ver en qué medida este cine recoge y se nutre de anteriores experiencias rupturistas dentro del ci-

ne argentino, y otro se centra en los códigos que han llevado a este cine a triunfar en festivales internacionales, en oposición a la última camada de películas argentinas que lo había conseguido, en la década del ochenta. Habrá espacio para intentar una radiografía estética de este nuevo cine, casi un mapa de las corrientes –grupos y subgrupos– que lo recorren y alimentan. Y tienen su lugar los documentales, campo en el que los nuevos cineastas tienen todavía mucho por decir.

Se recogen también temas de debate alrededor de cuestiones aún irresueltas: la influencia de ciertos cineastas marginales a este grupo, referentes lejanos quizá pero influyentes, como Alejandro Agresti o Raúl Perrone; así como el análisis de los que dimos en llamar “autores industriales”, cineastas de una generación anterior que –paralelamente a la aparición del cine independiente– han logrado reformular el cine *mainstream*. Este apartado problematiza también las distintas miradas posibles sobre ciertos traumas históricos, como la dictadura militar que cortó el país en dos a partir de 1976 y su más atroz legado: los 30.000 desaparecidos. Se echa, finalmente, una mirada a lo que viene, el novísimo cine argentino, que recién ahora está empezando a circular por la Argentina y el mundo.

El núcleo central del libro se dedica a diseccionar la obra de los cuatro realizadores que hemos considerado claves de este movimiento: Martín Rejtman, Adrián Caetano, Pablo Trapero y Lucrecia Martel. El universo de Rejtman –uno de los posibles “padrinos” de esta generación– ha sido de enorme influencia para varios de los cineastas jóvenes, y sin películas como *Rapado* o *Silvia Prieto* serían casi impensables una buena cantidad de films recientes. En un estilo más cercano al realismo sucio y cotidiano, en la recuperación de cierto lenguaje urbano, la influencia de Caetano es igual de importante, tanto a través de sus largos –*Pizza, birra, faso* y *Bolivia*– como de ciertos medimetrajes (*La expresión del deseo*). *Mundo grúa*, de Trapero, fue la primera abanderada de este movimiento en el exterior, convirtiéndose en referente desde su aparición en el Primer Festival de Cine Independiente de Buenos Aires. *La ciénaga*, de Martel, representó la culminación de todos los sueños avizorados en *Historias breves*,

FOTOCOPIADORA  
C.E.P.y C.S.  
ORIGINALES

CARP. N°..... 8° P.....

Hoy, la historia breve está empezando a dejar de serlo, y los cruces y variantes empiezan a tornar este fenómeno en algo mucho más complejo e inabarcable. No se podía esperar más: era hora de plantear, armar y lanzar este libro. Un libro que resuma una historia en pleno ascenso, que cuente una trama que –por usar un modelo poco respetado por los nuevos cineastas– aún está promediando el segundo acto, y a la que todavía cuesta imaginarle un final (salvo que sea el país el que se interponga). Un libro en tiempo presente, cambiante –de hecho, en los meses que tomó hacerlo, hubo que agregar y cambiar títulos de películas, borrar otras, anular proyectos y postergar otros–, que tiene la pulsación propia de cuando se trabaja sobre un material vivo, en pleno proceso de producción. Eso es algo que lo diferencia de la pieza de colección o el *paper* académico, así como del lamento tanguero del *cómo perdimos* o *por qué nos pasó lo que nos pasó*...

A su manera, este libro se organiza como las películas del Nuevo Cine Argentino. Trabaja sobre el aquí y ahora, intenta encontrar nuevos modelos narrativos, pone a la luz textos cuyos autores participan por primera vez en un proyecto de estas características, y asume la voluntad de cuestionar pasado y presente, confrontándolos, discutiéndolos, poniéndolos en perspectiva. Se puede decir que ese espíritu de ruptura de los nuevos cineastas recorre el libro. Es, al cabo, el mismo espíritu que marcó a la crítica más joven, movimiento surgido –no casualmente– poco antes de esta generación de cineastas.

En su afán por abarcar todo –porque es una “historia breve”, nos atrevemos a suponer que podemos– el libro trabaja diversas áreas relacionadas con la aparición y desarrollo del Nuevo Cine Argentino. Comenzamos por estudiar el contexto en el que estos nuevos films vinieron a insertarse desde la sanción de la llamada Ley de Cine que vio la luz en 1995 y que permitió que estas películas tuvieran difusión local e internacional, hasta el auge de las distintas escuelas de cine (principalmente la Universidad del Cine y la del Instituto Nacional de Cinematografía) en las que estos cineastas y técnicos se formaron.

Un capítulo intenta ver en qué medida este cine recoge y se nutre de anteriores experiencias rupturistas dentro del ci-

ne argentino, y otro se centra en los códigos que han llevado a este cine a triunfar en festivales internacionales, en oposición a la última camada de películas argentinas que lo había conseguido, en la década del ochenta. Habrá espacio para intentar una radiografía estética de este nuevo cine, casi un mapa de las corrientes –grupos y subgrupos– que lo recorren y alimentan. Y tienen su lugar los documentales, campo en el que los nuevos cineastas tienen todavía mucho por decir.

Se recogen también temas de debate alrededor de cuestiones aún irresueltas: la influencia de ciertos cineastas marginales a este grupo, referentes lejanos quizá pero influyentes, como Alejandro Agresti o Raúl Perrone; así como el análisis de los que dimos en llamar “autores industriales”, cineastas de una generación anterior que –paralelamente a la aparición del cine independiente– han logrado reformular el cine *mainstream*. Este apartado problematiza también las distintas miradas posibles sobre ciertos traumas históricos, como la dictadura militar que cortó el país en dos a partir de 1976 y su más atroz legado: los 30.000 desaparecidos. Se echa, finalmente, una mirada a lo que viene, el novísimo cine argentino, que recién ahora está empezando a circular por la Argentina y el mundo.

El núcleo central del libro se dedica a diseccionar la obra de los cuatro realizadores que hemos considerado claves de este movimiento: Martín Rejtman, Adrián Caetano, Pablo Trapero y Lucrecia Martel. El universo de Rejtman –uno de los posibles “padrinos” de esta generación– ha sido de enorme influencia para varios de los cineastas jóvenes, y sin películas como *Rapado* o *Silvia Prieto* serían casi impensables una buena cantidad de films recientes. En un estilo más cercano al realismo sucio y cotidiano, en la recuperación de cierto lenguaje urbano, la influencia de Caetano es igual de importante, tanto a través de sus largos –*Pizza, birra, faso* y *Bolivia*– como de ciertos medimetrajes (*La expresión del deseo*). *Mundo grúa*, de Trapero, fue la primera abanderada de este movimiento en el exterior, convirtiéndose en referente desde su aparición en el Primer Festival de Cine Independiente de Buenos Aires. *La ciénaga*, de Martel, representó la culminación de todos los sueños avizorados en *Historias breves*,

al confirmar que esta generación era capaz de producir una obra maestra.

Por otro lado, este libro busca ubicar en su justo sitio el papel jugado por las revistas de la especialidad y el recambio global de la crítica de cine. La nueva crítica fue la que llamó la atención sobre ciertos films, autores, procedimientos estéticos y productivos novedosos, y la que bregó por un recambio en el cine argentino, denunciando sistemáticamente la defunción del modelo previo. La dimensión internacional de muchas de estas obras y directores nos hace pensar que esa batalla merecía librarse y tener un testimonio, informativo y crítico, que diera cuenta de ella.

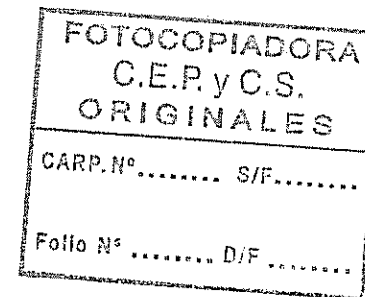
Este nuevo cine independiente argentino no hizo que, mágicamente, desapareciera el cine comercial argentino. Tampoco se pretende aquí tal cosa, ya que la existencia de una industria permite diversidad de miradas y públicos, capaces de optar por las más diversas propuestas. La mayoría de las películas de nuevo cine independiente argentino luchan aún por imponerse, pese al camino recorrido por otros films que sirvieron de avanzada. Esas dificultades de difusión también nos hicieron entender la importancia de este libro, tanto en el plano local como internacional. Es un cine que, al buscar un camino alternativo a los ya trillados, pide ser estudiado, comprendido, analizado, puesto en contexto y procesado. Son películas que no salen a buscar espectadores, no venden ningún producto, ofrecen más dudas que soluciones, se hacen preguntas y no pretenden dar respuestas.

El que usted tiene ahora en sus manos no es el libro definitivo sobre este cine. Difícilmente pudiera ocurrir algo semejante con un fenómeno todavía en desarrollo, y su futuro y consolidación no dependen sólo de las películas, sino también de la difícil y azarosa marcha de la economía nacional, así como de los avatares del gusto y la masividad. Es, sí, un primer intento por sistematizar un hecho cinematográfico que ya logró un espacio en la historia del cine argentino.

A su manera, estas son nuestras 'historias breves'.

LOS EDITORES

## I. El fenómeno: economía y estética



## De la virtual extinción a la nueva ley: el resurgimiento

Diego Batlle

**A** principios de los años noventa el cine argentino se encontraba al borde de su extinción. Sin financiamiento público ni privado, casi sin producción y con un absoluto desinterés por parte del público frente a la escasa y poco seductora oferta, la producción nacional era prácticamente un cadáver tanto en el terreno comercial como en el artístico.

Las cifras registradas a comienzos de la década pasada reflejaban esa virtual desaparición de la industria cinematográfica: en 1991, 1.157.100 espectadores fueron a ver las dieciséis películas nacionales estrenadas, que en conjunto alcanzaron una cuota de mercado de sólo el 7%. El derrumbe continuó al año siguiente cuando se lanzaron diez películas en un negocio al que le quedaban 280 salas abiertas, hasta que en 1994 se tocó fondo, ya que las once novedades argentinas que se conocieron vendieron apenas 323.513 entradas (la más vista fue *Convivencia*, con 138.000 personas) y se quedaron con un magro 1,8% de la facturación global.

Muy lejos habían quedado las distintas épocas de oro: en 1950, cuando operaban 2.190 grandes cines, o en 1975, cuando un solo film, como *Nazareno Cruz y el lobo*, de Leonardo Favio, fue visto por 3.400.000 espectadores, mientras que también por esos años (fines de los sesenta y comienzos de los setenta) otras películas, como *El santo de la espada*, *Juan Moreira*, *Marín Fierro* o *La tregua*, superaron hólidamente los dos millones de entradas vendidas cada una.

Mientras las imágenes de los films nacionales -que en los



años ochenta, a partir de la apertura democrática, habían regresado con fuerza a los principales festivales internacionales de la mano de directores como Fernando Solanas, Eliseo Subiela o Luis Puenzo- intentaban subsistir a duras penas en medio de una profunda crisis económica, los realizadores, productores, actores, técnicos y estudiantes de cine se dieron cuenta de que debían presionar en conjunto ante el Poder Ejecutivo y el Congreso para promover un cambio sustancial en la legislación del sector que les asegurara los fondos necesarios para el ansiado resurgimiento.

Así, tras varios años de gestiones (que incluyeron masivas movilizaciones públicas y una fuerte estrategia de *lobby* en el Congreso), el 28 de septiembre de 1994 la Cámara de Senadores aprobó definitivamente la Ley 24.377 de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica Nacional que desde hacía más de cuatro meses ya tenía media sanción por parte de Diputados. La nueva normativa -de indudable carácter progresista- reemplazó a una maraña de leyes (la primera databa de 1959) y confusos decretos modificatorios que se habían instrumentados durante las décadas anteriores.

El aspecto central de la Ley de Cine -tal como se la conoció popularmente- consistió en la ampliación del Fondo de Fomento (que hasta ese entonces era de 8 millones de dólares y pasó automáticamente a más de 40 millones), ya que al impuesto del 10% sobre el valor de las entradas se sumó un gravamen similar al alquiler, venta y edición de videos, y otro del 25% a los ingresos que el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER) obtiene de los canales de televisión abierta y por cable. Con los nuevos recursos se pudo incrementar la ayuda a los productores y, así, al viejo subsidio de recuperación industrial (proporcional a la cantidad de entradas vendidas) se sumó el de medios electrónicos, que se paga a partir de la edición de una película en video o tras su exhibición en la televisión.

La iniciativa, que contó con el aval de dos diputados de orígenes artísticos, como Solanas e Irma Roy, también apuntó a la democratización de la función del director del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). cargo que por entonces ostentaba el cuestionado Guido Parisi.

A partir de la reglamentación de la ley, que se aprobó recién en enero de 1995, se crearon dos nuevos organismos, como la Asamblea Federal (integrada por los secretarios de Cultura de las provincias) y el Consejo Asesor (formado por cinco miembros de la citada Asamblea y por seis representantes de la industria), para que controlaran y asesoraran a la dirección del INCAA.

Si bien algunos aspectos de la nueva iniciativa nunca se cumplieron, como la denominada cuota de pantalla (una regulación que también aparecía en la precedente Ley 17.741 y que obligaba a los exhibidores a proyectar una película argentina por cada seis extranjeras), la Ley de Cine sirvió para que se produjera una inmediata reactivación de la industria.

Parisi, jaqueado por una tenaz oposición pública por parte de casi todas las entidades del sector, fue reemplazado en julio de 1994 por Antonio Ottone como director y Salvador Sammaritano como subdirector, quienes a su vez fueron desplazados en junio del año siguiente por una figura que sería clave en toda la segunda mitad de los años noventa: Julio Mahárbiz.

Este animador y productor de espectáculos folklóricos se convirtió en el amo y señor del cine argentino con una gestión personalista que fue acusada de múltiples casos de corrupción, pero que paradójicamente -en medio de un gobierno conservador como el de Carlos Menem- le imprimió un dinamismo inédito al sector.

Fue así como, tras la penosa temporada de 1994, ya al año siguiente se produjeron 23 estrenos que convocaron a 2.123.830 espectadores, cifras que saltaron hasta los 39 lanzamientos en 1996 y a las 5.229.674 entradas vendidas de 1997. Durante esa temporada y también en la siguiente, el INCAA disfrutó de presupuestos récord de 70 millones de dólares anuales de los cuales casi 40 millones fueron destinados a la producción en concepto de créditos y subsidios.

Pero la "fiesta menemista", la holgura financiera, duró poco: ya en 1998 el Poder Ejecutivo decidió cortar 4 de los 72 millones de los fondos que le correspondían al INCAA, pero la profundización de la crisis económica hizo que en los últimos años, a la hora de confeccionar el Presupuesto Na-

cional, se le quitaran al cine el 50% de sus recursos. Así, en los años 2000 y 2001 –ya con la Alianza en el gobierno y con el abogado José Miguel Onaindia al frente del Instituto– el dinero disponible en todo concepto por el organismo cayó hasta los 30 millones de dólares, cifra que –gracias a gestiones especiales y desembolsos adicionales– se incrementó hasta alcanzar los 42 millones en cada año.

### Festival de Mar del Plata

Durante la gestión de Mahárbiz se produjo otro hecho significativo en el aspecto artístico, pero muy controvertido por las características de su instrumentación: la recuperación, tras 26 años, del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, cuya 12ª edición se organizó en noviembre de 1996.

Más allá de la indudable importancia de que la Argentina contara nuevamente con una muestra de categoría "A" (la misma de Cannes, Berlín, Venecia y San Sebastián), el encuentro marplatense no alcanzó el brillo artístico esperado ni contó con el apoyo de la industria cinematográfica local, que cuestionó duramente su excesivo costo y las características organizativas del mismo.

En su primer año, el Festival demandó una inversión de 3.949.361 dólares que, sumados a los 625 000 instituidos para el premio Ombú de Oro a la mejor película, terminaron con un desembolso de 4.574.361 dólares. Además, el manejo de esos fondos públicos a través de una fundación privada creada y liderada por el propio Mahárbiz desencadenó un posterior boicot a la muestra por parte de la gran mayoría de las entidades de productores, actores, directores y técnicos.

Pero, más allá de la oposición cerrada del mundo del cine, la edición siguiente continuó en esos elevados niveles de gasto (4.718.185 dólares más un aporte de otros dos millones en publicidad a cargo del sponsor Artear) y con una polémica adicional: quiénes debían ser los beneficiarios reales del premio en efectivo al film ganador.

Los fondos correspondientes al premio de la 12ª edición (que ganó *El perro del hortelano*, de Pilar Miró) fueron a pa-

rar, en medio de un escándalo diplomático con España, a la coproducción *Hasta la victoria siempre*, de Juan Carlos Desanzo. Los de la 13ª edición (que obtuvo Sally Potter con *La lección de piano*) nunca se pagaron y la propia directora se quejó públicamente de ese "olvido" durante la muestra marplatense de 2001. Sólo el realizador iraní Mahmoud Khalari que ganó la 14ª edición con *La nube y el sol naciente*, con un jurado presidido por su amigo y mentor artístico Abbas Kiarostami, rodó posteriormente en persona el largometraje *Danza con los sueños* con la plata correspondiente al Ombú de Oro.

Tras tantos despropósitos, el dinero del galardón fue eliminado y además se pasó la fecha del Festival de noviembre a marzo, sin que hasta el momento el evento ganara demasiado en jerarquía internacional, ya que se realiza apenas un mes antes del bastante más prestigioso Festival de Buenos Aires, que con apenas tres ediciones consiguió instalarse en el circuito de las muestras más importantes destinadas al cine joven y a las películas más vanguardistas. De todas formas, ambos festivales sirvieron de plataforma de lanzamiento de films esenciales en el desarrollo del nuevo cine independiente: *Pizza, birra, faso*, de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro; *Buenos Aires viceversa*, de Alejandro Agresti, y el trabajo colectivo *Mala época* surgieron de la competencia de Mar del Plata, mientras que *Mundo grúa*, de Pablo Trapero; *Esperando al Mesías*, de Daniel Burman; *76 89 03*, de Cristian Bernard y Flavio Nardini, y *Sih ía Prieto*, de Martín Rejtman lo hicieron del certamen porteño.

Pero los cuestionamientos a la gestión de Mahárbiz no se limitaron a su paso por el festival marplatense: por ley, debió destinar el 50% de lo recaudado a subsidios y en varios períodos durante su paso por el INCAA ese monto no superó el 15%; los gastos anuales para el funcionamiento del Instituto llegaron a 19 millones de dólares con iniciativas faraónicas (como la remodelación de la sede del organismo) que no tuvieron el más mínimo control externo; nunca se cumplió con el principio legal de que un productor que no ha devuelto los créditos pedidos no pueda recibir nuevos créditos y subsidios; se le compró a Javier Torre, eterno deudor de la entidad, el ne-

gativo de *El santo de la espada*, dirigida por su padre Leopoldo Torre Nilsson, por 370.000 dólares, suma mucho mayor a la vigente en el mercado; se le pagaron a la actriz Leonor Benedetto 230 000 dólares para la realización de un documental destinado a la Conferencia Mundial de la Mujer en Beijing 1995, sin que mediara una decisión de ningún comité habilitado a tal efecto.

La lista de situaciones irregulares continúa: se firmó con las empresas privadas Datco S.A. y Tecnocontrol S.A. un leonino contrato para procesar información del INCAA que luego fue derogado y que terminó en un desembolso de casi dos millones de dólares; se produjeron importantes conflictos con las poco claras elecciones de *Manuelita* y *Tango* como las películas que representaron a la Argentina en la competencia por el premio Oscar al mejor film de habla no inglesa; y se produjo además un caso de censura previa con el proyecto *Milenium (la patria reencontrada)*, de Oscar Abudara Bini, al que se le negó asistencia porque rozaba la figura del entonces presidente Carlos Menem.

La gestión de Mahárbiz terminó con un quebranto de 31 millones de dólares y sin haber tomado ninguna decisión que enriqueciera el futuro del cine argentino. Una de las últimas gestiones encabezadas por ese funcionario fue oponerse a la creación de la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN), que hubiese permitido contar con una entidad seria dedicada a conservar el patrimonio filmico local. Su fuerte campaña en contra hizo que el Poder Ejecutivo terminara vetando un proyecto que había sido aprobado por unanimidad por las dos cámaras del Congreso Nacional.

### Cambios en la exhibición

A mediados de los años setenta funcionaban 2.500 salas en todo el país, pero en las dos décadas siguientes el cierre de cines fue incesante, especialmente en el interior y en los barrios de la Capital Federal. En 1985, por ejemplo, quedaban 915 pantallas, hasta que en 1992 se llegó al piso histórico de 280. A partir de ese momento, mientras los grandes cines tra-

dicionales luchaban por subsistir, comenzaron a desembarcar algunas de las principales cadenas multinacionales (sobre todo de origen estadounidense y australiano) especializadas en operar complejos con una decena de salas cada uno, siempre equipados con tecnología de última generación y estética de shopping

A medida que cadenas como Hoyts-General Cinema, Showcase, Village y Cinemark inauguraban sus complejos, los dos circuitos tradicionales de capitales argentinos (SAC y Coll-Saragusti) fueron perdiendo su participación en el mercado y se vieron obligados a cerrar la mayoría de sus salas.

Este proceso de extranjerización del negocio se produjo de manera abrupta: mientras en 1996 SAC y Coll-Saragusti manejaban el 88% del negocio en Capital Federal y el Gran Buenos Aires, cuatro años después sólo retenían el 33% del público total. Hoy, casi el 75% del mercado está en manos de los exhibidores internacionales.

La inversión extranjera fue incesante durante los años noventa (aunque se frenó casi totalmente en los últimos dos años) y, así, el número de cines creció de manera vertiginosa: hoy operan en el país más de mil pantallas y, si se suman aquellas que abren estacionalmente —especialmente durante las vacaciones de invierno— se llega a picos de más de 1.200 salas.

Más allá de la expansión en la cantidad de pantallas, la relación entre los exhibidores multinacionales y el cine argentino sigue siendo bastante traumática. En este sentido, un informe realizado por el licenciado Rolando Santos, titular de la empresa Cinedística, para el INCAA y el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA), es ilustrativo, ya que demuestra la desigualdad de criterios con que se trata a las grandes producciones estadounidenses en detrimento de las nacionales, especialmente en el caso de las películas más chicas que no cuentan con el soporte de los dos grandes multimedios locales (los grupos Clarín y Telefé).

Como las sucursales locales de los grandes estudios de Hollywood —Buena Vista International, UIP (que representa a Paramount, Universal, DreamWorks y MGM), Columbia TriStar, 20th Century Fox y Warner Bros.— mantienen acuerdos

---

anuales con los exhibidores, ya que aseguran una buena cantidad de títulos taquilleros, reciben un tratamiento preferencial, que no sólo se manifiesta en disponer de una mayor cantidad de salas de estreno (en 2000, los films norteamericanos tuvieron una salida promedio en 32 pantallas contra 22 pantallas para los films nacionales) sino básicamente en una mayor permanencia en cartel para sus títulos.

El mercado argentino se rigió tradicionalmente por un sistema de "medias", una cifra mínima que, de cumplirse, determinaba la continuidad del film en determinado cine. Si bien siempre se verificaron algunas excepciones a ese régimen, actualmente son las decisiones de los propios dueños de los complejos las que en muchos casos determinan qué película sigue en cartel y qué otra debe bajar.

El informe de Cinedística indica que *Fantasia 2000*, distribuida por Buena Vista (del grupo Disney) fue vista por 122.000 espectadores. El film animado se lanzó en 38 salas y acumuló en sus primeras cuatro semanas 110.000 entradas. En la sexta semana, ya con apenas tres cines, concurren 800 personas. Con esa cantidad de público muchas películas nacionales fueron bajadas de cartel. Sin embargo, *Fantasia 2000* se mantuvo por 28 semanas con un promedio de 400 espectadores. Incluso, a pesar de la baja en la asistencia, llegó a subir de tres a diez pantallas. En cambio, la producción argentina *El camino*, de Javier Olivera (lanzada por la distribuidora local Lider), después de la primera semana fue bajada de sus 32 salas después de haber convocado a 6.800 espectadores.

Otros ejemplos: *Belleza americana*, de Sam Mendes (UIP), fue sostenida un mes en cartel con menos de 300 espectadores semanales y *Erin Brockovich, una mujer audaz*, de Steven Soderbergh (Columbia) estuvo en cartel seis semanas con menos de 300 espectadores de promedio semanal, mientras que *Una noche con Sabrina Love*, del argentino Alejandro Agresti, fue sustituida por otra a pesar de vender 750 entradas en su undécima semana de exhibición.

---

## Surgimiento de nuevos directores

En 1993, dos años antes de la aparición de las primeras películas del denominado nuevo cine independiente argentino comenzó a vislumbrarse un hecho que se constituiría en uno de los principales ejes del fenómeno: la apertura de nuevas escuelas de cine, de las que luego surgirían varios de los jóvenes directores y referentes de este movimiento.

Hubo que esperar hasta mediados de 1995 para apreciar el primer síntoma de esa avidez creativa: el sorprendente éxito (más de 12.000 espectadores) que obtuvieron en el hoy desaparecido cine Maxi los nueve cortos agrupados bajo el título de *Historias breves*. De esa iniciativa surgieron directores como los apuntados Daniel Burman, Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, además de Lucrecia Martel, Andrés Tamborino, Ulises Rosell y Sandra Gugliotta, que luego iniciarían una interesante carrera en el largometraje.

Los estrenos comerciales de algunos films interesantes como *Rapado*, de Rejtman, y *Picado fino*, de Esteban Sapir, pasaron casi inadvertidos para el gran público (no para los críticos) y sólo el lanzamiento de *Pizza, birra, faso* a principios de 1998 despertó un interés más masivo por el denominado nuevo cine argentino.

En los últimos cuatro años, el nuevo cine argentino ganó premios en distintas secciones y concursos de los principales festivales: *Mundo grúa*, de Trapero (Venecia y Rotterdam), *La ciénaga*, de Martel (Berlín y Sundance), *Bolivia*, de Caetano (Cannes), *El viento se llevó lo que*, de Agresti (San Sebastián), entre muchísimos otros.

A pesar de esos lauros y de las notas laudatorias que recibió por parte de las principales publicaciones especializadas de todo el mundo, el nuevo cine argentino sigue teniendo serias dificultades a la hora de conseguir financiamiento interno, así como créditos y subsidios del INCAA.

Films como *Rapado* fueron declarados "sin interés" (es decir, sin posibilidad de recibir subsidios) por los comités que dependen del INCAA, mientras que por el mal funcionamiento de esos entes, por estrategias de lobby o simplemente por "amiguismo", el organismo oficial le otorgó la máxima

calificación a películas de pésimo gusto e ideológicamente cuestionables como *Adiós, abuelo*; *Policía corrupto*, *Sapucay*, *mi pueblo* y *Maldita cocaína*, entre varios otros ejemplos.

Si bien el INCAA organizó en los últimos años concursos para destinar créditos y subsidios a óperas primas, la cantidad anual de proyectos premiados no superó la media docena. una cantidad insuficiente para una producción joven que estaba y sigue explotando. Otro déficit evidente es la falta de un sistema de ayudas para la gran cantidad de films realizados en video digital o en 16 mm. que requieren apoyos concretos para, por ejemplo, la ampliación a 35 mm.

Así, muchos directores debieron recurrir a fundaciones, festivales o productoras extranjeras (especialmente francesas, holandesas y españolas) o a fondos especiales que los organizadores de las muestras de Mar del Plata y Buenos Aires gestionaron para que sus largometrajes pudieran ser estrenados en esos ámbitos. Bastante menos fortuna han tenido los realizadores de cortos o documentales, cuyos films suelen ser terminados en video y, por lo tanto, su explotación comercial queda reducida a pequeñas salas.

### El fin de la era Mahárbiz

En diciembre de 1999, a partir del cambio de gobierno nacional y tras cuatro años y medio de controvertida gestión, Julio Mahárbiz abandonó la dirección del INCAA. En enero de 2000 asumió José Miguel Onaindia, cuyo objetivo principal fue ordenar el funcionamiento interno del organismo y también la legislación del sector, que se encontraba abarrotada de múltiples decretos que en algunos casos se contradecían entre sí.

Con respecto a la situación heredada de las gestiones anteriores, el nuevo funcionario se limitó a remitir toda la documentación disponible de la era Mahárbiz a la Oficina de Anticorrupción y a la Secretaría de Cultura de la Nación.

Frente a la crisis financiera, Onaindia se vio obligado a fijar inmediatamente topes en los subsidios de 1.250.000 dólares para las películas clasificadas como de interés simple.

de 1 500 000 dólares para las consideradas de interés especial, para que las producciones más costosas, concretadas desde los multimedios televisivos, no vaciaran el Fondo de Fomento.

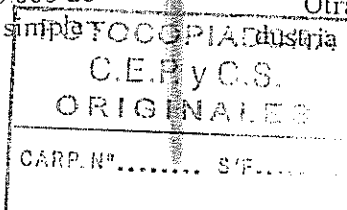
Antes de esta modificación, se habían producido algunos hechos controvertidos, como el reconocimiento de un costo récord de 4.256.232 dólares para el film animado *Manuelita*, de la compañía de Manuel García Ferré y el grupo Telefé, que habilitaba a sus productores a cobrar subsidios hasta esa cifra gracias a la importante convocatoria de público que había obtenido (2 318 000 espectadores).

Un informe del propio INCAA sobre los subsidios pagados durante los primeros nueve meses de 1999 resultó indicativo de la concentración de los fondos del organismo en pocas manos: en ese período, las grandes productoras ligadas a los dos multimedios, como Patagonik, Pol-ka, Artear y Argentina Sono Film recibieron 12.740 082 dólares, es decir, el 45,7% del total entregado en este concepto.

Además, ante el incontrolable auge, con centenares de nuevos proyectos que buscan cada año el apoyo económico del Instituto y la precaria situación financiera del mismo —siempre sujeta a los vaivenes presupuestarios—, a mediados de 2001 se limitó a 44 la cantidad de largometrajes que cada año serán elegidos para gozar del denominado subsidio por medios electrónicos.

Tras un año 2000 con excelentes cifras (los 42 estrenos argentinos consiguieron un 19,1% de la cuota de mercado local con casi 6.500.000 espectadores), durante el primer semestre de 2001 se registró una fuerte merma en el público para las películas nacionales (la participación en el negocio global con 27 estrenos cayó a apenas el 8%), aunque a partir de dos grandes éxitos de taquilla registrados durante la segunda mitad del año, como *El hijo de la novia* y *Chiquititas, rincón de luz*, y la consolidación de otro gran suceso, como *La fuga*, se proyectaba que esa cuota de mercado creciera vertiginosamente hasta superar al final de la temporada el 15%.

Otra medida adoptada por el gobierno que afectó a la industria local fue la aplicación del IVA al sector, ya que incre-



---

mentó algunos costos de la producción cinematográfica y provocó una importante suba en el valor de la entrada a las salas.

Así mientras el cine argentino intenta seguir seduciendo a su público y lucha contra las constantes amenazas de nuevos recortes a los fondos para créditos y subsidios, en el contexto internacional obtuvo en los últimos meses una cifra récord de premios en los principales festivales internacionales mientras que varias películas, como *La ciénaga*, *Plata quemada*, *La fuga*, *Mundo grúa*, *Nueve reveses*, *Esperando al Mesías* y *Una noche con Sabrina Love* llegaron con fuerza también a los circuitos comerciales de Europa y en algunos casos, de los Estados Unidos. Paradojas de un cine que muestra una gran capacidad para la subsistencia y, por eso, parece estar habituado —como el país— a los claroscuros, a las épocas de gloria y también a situaciones que parecen terminales.

FUENTES: Los datos y estadísticas provienen de la consultora AC Nielsen-EDI Argentina S.A., del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales y de distintos informes realizados por el autor para la revista *La Maga* y los diarios *Clarín* y *La Nación*.

## Las estéticas del nuevo cine argentino: el mapa es el territorio

Sergio Wolf

**E**n 1994, en un marco gris y sombrío como el que sumía al cine argentino de ese periodo iniciado hacia finales de los años ochenta, algunos cortometrajes y óperas primas de directores jóvenes me impulsaron a formular una encuesta a esos nuevos cineastas para la revista *Film*, que co-dirigía por aquel entonces. Hice un cuestionario único que contemplaba desde la formación de esos cineastas hasta el nexo entre teoría y práctica, desde la publicidad como arena de entrenamiento hasta lo que entendía eran los problemas recurrentes del cine nativo. Una de esas preguntas interrogaba a los directores sobre las raíces o filiaciones de sus películas con el cine argentino que los había antecedido. Y la respuesta fue casi unánime: "somos una generación de huérfanos".

Tiempo después, el auge de las escuelas de cine, la reglamentación de la Ley de Cine, la proliferación de revistas especializadas, el abaratamiento de los costos de producción y la resurrección de los festivales internacionales realizados en el país, fueron convirtiendo a esos realizadores esporádicos en parte de un grupo, o al menos de una tendencia, y dando a esas obras ocasionales una posible continuidad y acaso una hermandad. Pero la idea de una "generación de huérfanos" siempre me pareció un punto de partida que condensaba el sentido tanto de lo que había ocurrido antes que ellos como de lo que empezaba a ocurrir con ellos. Ahí estaba el germen del corte —más estético que generacional o

epocal— que se produjo en el cine argentino desde mediados de la década del noventa.

## La heterogeneidad

¿Como unir lo que parece destinado a desatarse? O mejor: ¿es indispensable forzar un vínculo, o desplegar una mirada panorámica cuando ese paisaje todavía está terminando de perfilar sus contornos? Hay algo que es indudable: el "nuevo cine argentino" no es un movimiento, porque carece de programa, de ideario. Tampoco es una generación, porque las edades de los cineastas que —como una purga estomacal— limpiaron el cuerpo del cine argentino, son disímiles, toman un arco muy extenso, entre los que tienen más de 40 años y los que tienen apenas 23. En realidad, hay por lo menos dos generaciones en "la nueva generación".

El corazón de este "nuevo cine argentino", en todo caso, está en el tipo de diálogo que esos films establecen con la Argentina, con el cine anterior y entre ellos mismos. La toma de posición debe buscarse en ese diálogo. Tomar posición no en el sentido en que un equipo de fútbol se alinea en un terreno de juego, sino tomar posición entendiendo que todo movimiento de renovación artística busca "tomar posición" como un equivalente de "tomar el poder".

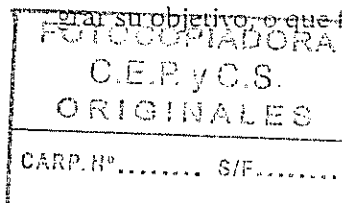
## La ciudad y la periferia

Las películas de los directores que oficiaron de iniciadores del cambio —como Alejandro Agresti o Raúl Perrone— se proponen como re-lecturas de los espacios menos frecuentados de Buenos Aires o un retorno a la periferia, pero esas miradas se van a intensificar y multiplicar a medida que empiezan a sucederse los nuevos realizadores. La ciudad y la periferia van a ser las contraseñas, el punto de afirmación de una pertenencia que les permita dejar en suspenso aquella "orfandad".

Muchos de los grupos o movimientos que se propusieron

un cambio en los modos de representación cinematográfica de un país, empezaron cuestionando la manera en que su ciudad era trabajada por los cineastas precedentes: ocurrió con el Neorrealismo y la Nouvelle Vague, pero también con el Free Cinema, el Nuevo Cine Alemán y hasta el cine de Hong-Kong de los años noventa. Y sin pretender homologar a esta "generación de huérfanos" con aquellos notorios puntos de giro de la historia del cine, no parece exagerado decir que estas películas argentinas orientan el foco hacia esas premisas, siguiendo la huella de la recuperación que hiciera de Buenos Aires la llamada "Generación del '60". En el mismo amanecer de este nuevo cine, ya se perfilan las dos visiones: Agresti como quien busca reapropiarse de la ciudad como testimonio del pasado en el presente, y Perrone como quien eleva la cotidianidad del suburbio a la condición de suceso o evento.

Para Agresti, en *El amor es una mujer gorda* o *Buenos Aires viceversa*, la ciudad es el testimonio mudo que une pasado y presente, dictadura y democracia, utopías perdidas y nunca reencontradas. Para Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, en *Pizza, birra, faso*, es un territorio de apropiación simbólica y material. Para Esteban Sapir, en *Picado fino*, se trata de un espacio extraño, alucinado, nunca visto desde el interior sino siempre desde afuera, como si hubiera un sacrificio que hacer para poder ingresar. Para Martín Rejtman, en *Rapado* y *Silvia Prieto*, la ciudad es un orbe cuidadosamente seccionado, segmentado en *ghettos* sociales y culturales, lo cual también es notorio en *Sábado*, de Juan Villegas. En tanto, para Daniel Burman en *Esperando al Mesías*, para Albertina Carri en *No quiero volver a casa*, para Lucho Bender en *Felicidades*, y para Ariel Rotter en *Sólo por hoy*, se delinea como un contorno que parece albergarlo todo, con un efecto totalizador, conformando un cúmulo de lugares que existen para que allí se produzcan desplazamientos, para que convivan —plácida o incómodamente— generaciones, clases sociales, cultos religiosos, el pasado y el presente. Y lo que guía siempre esos desplazamientos, es la insatisfacción y la búsqueda de un horizonte distinto, más allá de que puedan lograr su objetivo, o que fracasen en su intento, eje muy visible



---

en la historia de las dos familias de distintas clases sociales y los personajes que se desplazan entre una y otra, en *No quiero volver a casa*.

De modo complementario, la mirada desde la periferia completa la idea de la ciudad como espesor significativo: se la ve como un espacio a conquistar. Ya se trate de las películas de Raúl Perrone, como *Labios de churrasco*, *Cinco p'al peso*, *Graciadío* o *Peluca y Marisita*, donde la ciudad es la ausencia y se mitifica el suburbio como síntesis de lo incontaminado, como el reservorio de historias simples, seres comunes y ambiciones módicas y domésticas. O bien en *Los porfiados*, de Mariano Torres Manzur, donde la periferia es un espacio de resistencia en el sentido logístico y político de la palabra, pero expuesto en clave farsesca a través de un grupo que se reúne con un objetivo anarquista y libertario. O bien como en *Mundo grúa*, de Pablo Trapero, donde se abandona la periferia porque la supervivencia laboral está en la ciudad. O incluso en films como *Taxi, un encuentro*, de Gabriela David, o en el film colectivo *Mala época*, de Salvador Roselli, Mariano de Rosa, Nicolás Saad y Rodrigo Moreno, donde un puñado de historias se despliegan justamente entre la ciudad y la periferia.

### Estrictamente contemporáneos

Pero si algo se impone con la fuerza de la evidencia, es la voluntad de contemporaneidad que prevalece en todos los films, aunque un caso como el de *76 89 03*, de Flavio Nardini y Cristian Bernard, tome un arco temporal extenso para la historia de sus tres vulgares agonistas durante casi treinta años, buscando cumplir un anhelo sexual de la adolescencia. O aunque existan films como *El mismo amor, la misma lluvia* o *El hijo de la novia*, donde Juan José Campanella se interroga acerca de lo que es posible recuperar de las tradiciones de la Argentina moderna, incluso apelando a formatos de género de los que la mayoría de los nuevos directores parecen desentenderse.

Es un dato sintomático que hasta ahora las obras de los

---

nuevos directores no hayan probado su fuerza con el modelo del film de época. De hecho, ocurre lo contrario: en tanto el pasado hace las veces de un objeto a investigar y diseccionar desde el presente, como ocurre con la clase social decadente que retrata Lucrecia Martel en *La ciénaga*, o como sucede con *Mundo grúa*, donde el viaje hacia el sur del país que hace su protagonista en busca de trabajo parece un reverso del periplo que marcó a la sociedad argentina de los años cuarenta y cincuenta.

A la pregunta de qué es hoy la Argentina y que podemos decir de ella, los nuevos cineastas responden con historias y sistemas de representación que están fijados en la pura contemporaneidad. Incluso cuando hacen una re-lectura del costumbrismo —que parecía el estigma que desbarrancó al cine de los años ochenta—, lo hacen recuperando esas claves en el aquí y ahora. Este reciclaje del costumbrismo es el que modela el estereotipo gastronómico de *El asado*, de Gustavo Postiglione, donde un grupo de amigos se reúne para comer la más típica comida nativa y esperar el nuevo milenio.

Pero también se recicla el costumbrismo en esa melancolía que sobrevuela por tiempos idos, como el pasado exitoso del músico y protagonista de *Mundo grúa*, o el que nuclea a la barra de amigos de *76 89 03*, o el que se desliza por las películas de Campanella, o el que retoma el esquema de los porteños que llegan a la provincia tratando de hacer un negocio salvador, como en *El descanso*, de Ulises Rosell, Andrés Tambornino y Rodrigo Moreno.

La contemporaneidad es la apuesta por narrar el presente de la Argentina y el presente de los personajes, despojando las ficciones, en la casi totalidad de los films de la nueva generación, de *flashbacks* o evocaciones de un tiempo anterior, aun cuando se narren varias historias paralelas que trabajan sobre el pasado de los personajes, como en *Esperando al Mesías*. Eso es lo que permite unir obras inscriptas en Buenos Aires como *Pizza, birra, faso* con otras que transcurren en la provincia de Salta como *La ciénaga* o *Modelo 73*, de Rodrigo Moscoso.



## En busca de los estilos perdidos

Como ocurrió también en movimientos que trazaron una marca en la historia del cine, las similitudes y vecindades estilísticas entre los directores son tan notorias como la diversidad que se abre entre las obras.

Porque, ¿cómo enlazar films donde se recurre al diálogo trabajado de un modo opaco, como en *Silvia Prieto* o *Sábado* con otros como *La libertad* o *Picado fino*, donde la ausencia de momentos hablados es casi absoluta?

De todos modos, es evidente que los films de estos nuevos cineastas buscan escapar del sistema tradicional del cine argentino, rodando siempre en escenarios naturales y en la calle, visible tanto en *Pizza, birra, faso* como en *Nueve reinas*, buscando una empatía del espectador con los personajes a partir de elegir tipos físicos en vez de actores consagrados, incorporando muchas veces a actores no profesionales, que luego se convirtieron en el *star-system* del nuevo cine: Luis Margani en *Mundo grúa*, Héctor Anglada en *Pizza, birra, faso*, Damián Dreizik en *Rapado* y *Sólo por hoy*, Daniel Hendler en *Esperando al Mesías* o Daniel Valenzuela en *La ciénega*. Y luego está la recuperación de modos de habla más coloquiales y lejanos de "como debe hablarse", de lo que voy a ocuparme más adelante.

Lo cierto es que esas elecciones se anudan sobre historias que los directores conocen bien, o porque son representativas de su generación o porque son historias personales. No se trata de narrar cualquier ficción sino aquellas donde pueden involucrarse. De allí que personajes, lugares y modos de hablar conformen una unidad que parece borrar los límites entre la ficción y el documental, llegando a extremos de indiscernibilidad, como en *La libertad*.

No se trata de proponer que todos los films son iguales sino de plantear una misma columna vertebral, más allá de que en el uso específico de los materiales las diferencias se agiganten, porque el corte de montaje clásico y el uso de un tipo de iluminación naturalista como el de *Silvia Prieto* está en las antípodas del uso del corte sistemático en movimiento de *Pizza, birra, faso*, o de la fotografía estilizada y con traba-

jo de pos-producción de *Sólo por hoy*, o si se piensa en confrontar el corte de montaje asociativo y continuo de *Picado fino* con los planos secuencia de *La libertad*.

Pero esa columna vertebral que se sostiene en los gustos estéticos tanto como en el diseño de films posibles, es también el lazo que los limita, como ocurre en el plano de las narrativas. No es que se le exija a los nuevos cineastas un retorno al clasicismo, lo que sí ocurre con *Nueve reinas* y *El hijo de la novia*, o incluso con *Taxi, un encuentro*. Se trata de que exista una verdadera exploración en la manera de narrar historias y, en este sentido, los grandes momentos son *Picado fino*, *Silvia Prieto*, *La ciénega* y *Bolivia*, de Adrián Caetano.

## El lenguaje como tema

Si hiciéramos una comparación con el cine precedente, podríamos decir que en los años ochenta los directores utilizaban la lengua como idioma, y que en los noventa, los nuevos cineastas argentinos recuperan el habla. O dicho de otro modo: antes acudían al diccionario, ahora apelan al oído.

En ocasión del rodaje de *Rapado*, pude observar una situación que me resultó reveladora de este cambio de concepto. La escena se filmaba en el segundo o tercer piso de un edificio de departamentos, por lo que la cámara estaba allí arriba. El director Rejman, sin embargo, estaba junto al camión de filmación, en la calle, con los auriculares puestos, sin mirar la escena en un televisor ni en el departamento, junto a la cámara. El encuadre había sido previamente acordado y lo que más interesaba al realizador, evidentemente, era el tono de los diálogos, como si allí, en el habla de los personajes, se jugara el destino final del carácter de la escena, y como consecuencia de la totalidad del film.

Esta recuperación de los modos de hablar está en sintonía, abarca una diversidad de aspectos desde la puesta en relación de idiosincrasias hasta el tejido de tribus urbanas, desde la multiplicación de jergas a los sociolectos, con sus distintos niveles de sentido. Es una prueba infalible: no hay renovación sin apropiación del idioma.

---

El idioma de los argentinos como materia viva, cambiante, en movimiento.

Aunque los mundos de ficción que construyen los nuevos cineastas parecen estar restringidos a pocos lugares y una temporalidad acotada, es en la variedad de registros de habla donde los films –visos en conjunto y en perspectiva– terminan cifrando una voluntad totalizadora. Desde el modo de habla disecado y carente de énfasis de *Silvia Prieto* o *Sábado*, pasando por la casi absoluta desaparición del diálogo en *La libertad* de Lisandro Alonso, hasta el lunfardo de dos generaciones de *Mundo grúa*, o la jerga como contraseña de pertenencia de *Pizza, birra, faso*, o el uso del habla porteña en clave de velocidad como estrategia narrativa en *Nueve reinas*, de Fabián Bielinsky. De hecho, films como *El mismo amor, la misma lluvia*, de Juan José Campanella, o *76 89 03*, parecen tematizar esos cambios en el habla de los argentinos en los últimos veinticinco años.

### Simple historias de personajes simples

Si bien está en directa relación con la voluntad de ser contemporáneos y con el hecho de que en todos los casos se trata de films donde los directores gestaron las historias que narran, los nuevos cineastas argentinos cuentan tramas estrictamente ligadas a su generación.

Como si se hubieran hartado de ver el modo en que el cine argentino contaba sus historias, se reapropiaron de ese territorio, como quien pone una bandera en suelo virgen. Casi una antropología de costumbres, la de los nuevos cineastas es una mirada que toma todas las clases (de los jóvenes lumpenes de *Pizza, birra, faso* a los preadolescentes encumbrados de *La ciénaga*), todas las actitudes frente al mundo de la responsabilidad adulta (desde la inserción dificultosa de *Esperando al Mesías* a los sueños que se truncan en *Sólo por hoy*, o los deseos de acceder de *El descanso*), todas las miradas sobre el amor incipiente (de la ternura introvertida de *Modelo 73*, pasando por la racionalidad extrema de *Sábado*, hasta la imposibilidad en *Silvia Prieto* o el aprendizaje tardío en *Piz-*

---

*za, birra, faso*), pero siempre pensando en narrar historias de fuerte intensidad personal.

Esas historias rehúyen de los afanes totalizadores de la Argentina, eligiendo en cambio los pequeños retratos de destinos específicos, alisando toda propensión enfática, tomando apenas momentos de las vidas de los personajes más que desarrollos de largo alcance. Acotar, aligerar, sustraer, esos son los verbos que animan sus mundos ficcionales.

### El temblor de las influencias

Decir que se trata de una ‘generación de huérfanos’ no equivale a plantear que se trata de un grupo de cineastas carentes de filiaciones o linajes cinematográficos. Es al revés: nunca hubo en la historia del cine argentino una generación de cineastas más originada en y desde el cine que la que surge a comienzos de los noventa.

Pero la dificultad de identificar esas influencias se produce porque hay una digestión de esas fuentes, al punto de que muchas veces haya quedado apenas una situación, como la del inválido vapuleado por los protagonistas de *Pizza, birra, faso*, que proviene de *Los olvidados*, de Luis Buñuel, aunque luego ambos films aparezcan como muy distantes estéticamente.

O como la escena de los dos técnicos intentando reparar un electrodoméstico, en *Buenos Aires viceversa*, que está filmada como un casi exacto remedo de la del inicio de *Faces*, de John Cassavetes.

La operación que realizan los nuevos cineastas argentinos respecto de las influencias es una operación sincrética, más ligada a la apropiación de planos, tonos, momentos, encuadres y personajes aislados, sin buscar un trasplante de sistemas estéticos completos, ni tampoco pretender una vampirización que reemplace la falta de ideas cinematográficas con el plagio de los modelos originales. El caso de *Picado fino* es cristalino. Allí se narra la historia de dos jóvenes y sus percepciones singulares del mundo que los rodea, pero el director ha entrecruzado de tal modo los rasgos de estilo de las

vanguardias cinematográficas del siglo. que las hizo visibles pero al mismo tiempo imposibles de identificar en cada plano. Y lo mismo ocurre con *El nadador inmóvil*, de Fernán Rudnik.

Es verdad, sin embargo, que cierto tono solitario y amargo muy propio del cine independiente norteamericano de los años ochenta, cruzado con el humor levemente agrí dulce de las comedias italianas de los sesenta sobrevuelan *Felicidades*, así como *76 89 03* parece inspirarse en ciertas películas de Scorsese, como *Después de hora*, o así como el tratamiento de la imagen de *Sólo por hoy* nos reenvía al de *Chungking Express*, de Wong-kar Wai, o el de *Graciadio* se conecta en ciertos pasajes con el de Van Sant en *My Own Private Idaho*. O como, en *Esperando al Mesías*, cierto estilo de humor racional parece ligado al de ciertas obras de Woody Allen. O el Rulo y el problema del trabajo en *Mundo grúa*, que parecen conectar con problemáticas propias del neorrealismo italiano, como si Trapano hubiera aliado el tema de *Il posto* en la era de la globalización con el protagonista de *Umberto D.* que ahora ya no tiene ni siquiera un perro que lo acompañe.

Por otra parte, para evitar la tentación del exceso declamatorio y el costumbrismo sentimental, muchos directores buscan un tipo de diálogo disecado y una marcación actoral opaca para narrar historias de jóvenes que merodean el enamoramiento. En varios casos, lo han logrado incorporando los conceptos cinematográficos de Bresson, como *Rapado* y *Silvia Prieto*, llevando las premisas casi al límite del absurdo; en otros casos, como en *Modelo 73* y *Sábado*, aprendiendo el sistema de las llamadas "Comedias y proverbios" de Eric Rohmer.

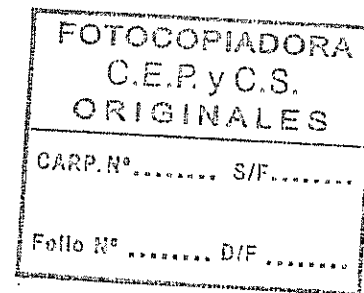
En los casos de los films más afirmativamente industriales desde su producción, los focos de orientación son distintos, como puede suponerse, el sistema del engaño dentro de otro engaño muy propio del cine de David Mamet en *Nueve reinas*, o cierta voluntad nostálgica muy ligada a *Nos habíamos amado tanto*, de Scola, que merodea *El mismo amor, la misma lluvia*, o de *Qué bello es vivir*, de Capra, en *El hijo de la novia*.

Todas estas especulaciones son tan válidas como tram-

pas engañosas cuando se intenta explicar las raíces de cada película, si se piensa en *La ciénaga* o *La libertad*, dos obras singulares y únicas, en las que la amalgama de las influencias se ha tejido con tanta convicción que las ha hecho desaparecer. Se intuyen en ellas ciertas obras —las de Leonardo Favio y Sharunas Bartas, respectivamente— pero más como un perfume impreciso que como una constatación.

## Hermandad en la orfandad

La pregunta vuelve, entonces: ¿qué es lo que une a aquello destinado a estar desunido? Y una respuesta tentativa, sólo conjetural, aproximada e inevitablemente especulativa podría ser que en todos ellos, más allá de sus aficiones y elecciones, de sus referentes y deslices, el cine adquiere el lugar de espacio de pertenencia y aprendizaje, de espacio de exploración y convivencia. Así, esta "generación de huérfanos" ha abandonado su deriva para encontrarse en un estado de hermandad.



## II. Cuatro autores

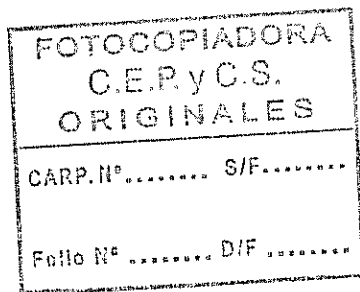
# Martín Rejtman: la superficie de las cosas

Pablo Suárez

Dentro de las diversas tendencias del llamado nuevo cine argentino, la pequeña gran obra de Martín Rejtman es singularmente emblemática. En *Rapado*, su ópera prima, explora con agudeza y un sesgo de humor asordinado el estado de ánimo de jóvenes y familias apresados entre el adormecimiento y la abulia. En *Silvia Prieto*, una mujer de 27 años se obsesiona al descubrir que existe otra mujer con su mismo nombre, y se decide a conocerla, pero no del todo, y quizás haya otras Silvia Prieto. Al apropiarse de ciertos rasgos del teatro del absurdo, Rejtman construye con fluidez una delirante versión local de la *screwball comedy*. Con sólo dos films con tantas similitudes como diferencias, el cineasta que emergió a principios de la década del noventa devino un autor tan esencial como inclasificable.

Su primer largometraje mostró que Argentina tenía otro cine posible, capaz de expandir las fronteras del lenguaje. *Rapado* fue un páramo absoluto en un terreno plagado de films de una narrativa agonizante, sin espesor ni inspiración genuina, y aun así subsidiados por un Estado a favor del *statu quo*. Por culpa de la ignorancia y la desidia, *Rapado* fue calificada como película sin interés por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) durante la gestión de Julio Mahárbiz. Entre otras cosas se le objetó que mostraba una juventud sin horizontes, sin ideales, y, por tanto, no-Argentina.

Ante este escenario Rejtman optó por no someter el guión de su posterior proyecto a ningún productor. A cam-



bio de eso, retomó dos caminos complementarios para continuar haciendo cine independiente en Argentina. Por un lado, los subsidios provenientes del exterior daban el puntapié inicial: fondos de Holanda en el caso de *Rapado*; y un subsidio de Francia, más un préstamo del INCAA, durante la actual administración para terminar *Silvia Prieto*. Por otro lado, transformó las limitaciones de presupuesto en virtudes estéticas, haciendo cine con lo mínimo disponible: apenas una cámara, el equipo básico de sonido, actores amigos, el barrio como locación principal, y muy poca utilería. Filmar con lo que se tiene alrededor, con lo que hay, es la enseñanza más valiosa que el propio director rescata de dos años de estudios de cine en la New York University, donde filmaba, a manera de ejercicios curriculares, un corto por semana.

Sin saberlo, instauró así un modelo de producción seguido a posteriori por muchos otros jóvenes realizadores. El arte de trabajar con muy bajo presupuesto y a veces sin presupuesto, como ocurrió con el comienzo del rodaje de *Silvia Prieto*.

Si bien antes de hacer *Rapado* ya había dirigido dos cortometrajes —*Dolí vuelve a casa* y *Sitting on a Suitcase*— el origen de la historia de su primer largometraje surgió desde la literatura cuando ya pensando en la transposición al cine, Rejtman escribió el cuento "Rapado", publicado junto a otros de sus relatos en un volumen de 1992. Ese mismo año el film se exhibió en los festivales de Rotterdam, Locarno, y La Habana, mientras que en Argentina recién se estrenó comercialmente en 1996. En el camino del circuito de festivales internacionales, *Silvia Prieto* fue el único largometraje argentino en los festivales de Sundance y Berlín de 1999, estuvo en la noche de clausura de la primera edición del Festival de Cine Independiente de Buenos Aires, y fue exhibido en la sección Latin Beat del New York Lincoln Center Festival.

*Silvia Prieto* también nace de la literatura. Rejtman tomó una novela inconclusa de su amiga Valeria Paván y eligió sólo algunas situaciones y personajes para terminar escribiendo un guión por completo diferente de la historia central de la novela. Esa curiosa operación entre la palabra

y la imagen ilustra con claridad su lógica de la construcción del relato.

Rejtman dice que lo que le interesan son "las situaciones y el registro de la escena. En ese sentido, *Rapado* se vincula con el cine mudo, por el tema de la confianza casi ciega en el registro. El punto de partida son las situaciones, las voy uniando y armando las escenas. Pero no tengo una hipótesis previa. Escribo sin ningún tema en mente, sin ninguna historia. La voy armando a partir de las secuencias, dejando que las situaciones que van apareciendo se contaminen unas con otras. [...] Para mí, el momento de la improvisación está en la escritura, justo cuando no tengo idea de a dónde estoy yendo. Ahí se arma la historia. Después, no hay improvisación, y los cambios que se introducen en el guión a raíz del rodaje son mínimos. [...] El film está pensado pero no intelectualizado, por eso nunca voy a poner algo en tal lugar porque signifique tal cosa, porque no tengo la menor idea de lo que puede significar. ¿Qué significa raparse? Puede significar cortar algo para que vuelva a crecer de otra manera. O no. Tengo la sensación de que si pienso en un tema a priori solamente voy a decir banalidades. Lo que yo quiero decir es lo que la obra dice".

Al eludir la necesidad imperiosa de iluminar conciencias con las ideas ampulosas de tanto cine argentino previo, Rejtman no sólo evita caer en la pretenciosidad, sino que deja abierta la posibilidad de encontrar tantas lecturas como espectadores. El riesgo está en que la improvisación sin criterio suele redundar en una serie de ideas difusas, sin cohesión. Pero nada hay de experimental en su método. Por el contrario, la obsesión por el control de la narración en cruce con la voluntad de no clausura están tan imbricadas, que resulta imposible pensarlas independientemente.

La idea básica de registrar una escena, según Rejtman implica que el montaje interno acompañe esa búsqueda puesta en observar bien de cerca una historia simple. El adolescente tardío de *Rapado* al que le roban su motocicleta, su dinero y hasta sus zapatillas, sólo quiere robar otra motocicleta antes de que la noche termine. La cámara simplemente observa lo que pasa, fiel al registro de la acumulación de si-

tuaciones impredecibles, pequeñas. El relato encuentra su propia organicidad sin esfuerzo, posee una simplicidad aparente que encubre una gran complejidad.

Film casi sin diálogos, *Rapado* tiene el ritmo de sus personajes. Si se lo piensa como una mirada sagaz sobre la clase media y sus aspiraciones pseudo-intelectuales, dio con el *tempo* justo: el de un limbo habitado por una familia sumida en la apatía, tan alienada que ni siquiera registra lo absurdo de las situaciones en las que viven. Todos permanecen inmutables, sin deformarse nunca por ese absurdo, ya que, de otro modo, el mismo tono del film se quebraría, cayendo en el absurdo por completo.

En *Silvia Prieto*, los personajes también están como inertes, pero ahora encabalgados en otro ritmo, a mayor velocidad. Como admirador del cine clásico americano, Rejtman no dudó en tomar apuntes personales de la *screwball comedy* del Hollywood de los años treinta y cuarenta, con Howard Hawks y Preston Sturges encabezando la lista. Gran comedia, *Silvia Prieto* mostró la maduración y consolidación de un estilo.

Ese nexo con la comedia, de todos modos venía de antes, ya que *Rapado* está permeado por el *dead-pan humour*, mientras *Silvia Prieto* asimila ese humor interno que circula de principio a fin con zonas brillantes del disparate absoluto donde todo puede ocurrir, pasando de la sequedad socarrona a la carcajada. La cámara, que en *Rapado* registraba en largos planos el principio de una acción hasta su fin, en *Silvia Prieto* lo hace desde la primera hasta la última palabra de cada línea de diálogo. Un movimiento mimético de la transición de un film casi mudo a otro donde todos los personajes hablan sin parar, aunque no se escuchan en sus diálogos de sordos.

Sigue diciendo Rejtman que "cuando hice *Rapado* yo sentía que el cine argentino era muy hablado, y muy mal hablado. ¿Cómo podía hacer para que los actores hablaran de una manera que me gustara? Sólo tienen que decir el diálogo, sin dramatizarlo. Los actores aprenden el diálogo durante los ensayos, pero lo que más me importa es que aprendan la musicalidad del texto. El texto está estudiado y está dicho.

Sin énfasis. Creo que funciona porque se mantiene coherentemente de principio a fin y eso le da el tono al film. [...] Odio los adornos, odio los artificios, odio todo lo que está de más. Para empezar, tengo que tener algo simple y esencial. No podés adornar algo que no tiene estructura. Lo mismo pasa con los decorados, tienen que ser frontales, todo tiene que estar dicho en la frontalidad del lugar. Y con eso ya está, no necesitás más. [...] Me parece más interesante trabajar la bidimensionalidad que la tridimensionalidad. Meterse adentro de las cosas, al final lo que hace es sacarte. Es muy fácil que la cámara entre a un lugar y haga entrar al espectador. Si trabajás en dos dimensiones, me parece que podés entrar mejor a algo. Mi única idea teórica escrita es una sola frase: 'el cine es superficie', porque más allá de la pantalla no hay nada".

Paradójicamente, para llegar a la profundidad sólo se puede examinar la superficie, despojada. Es que lo esencial, tal como lo entendía Bresson y lo comparte Rejtman, no puede llegar sino es en la pantalla plana que exteriorice un universo sin invadirlo. Aparte de la marcación bressoniana de los actores, la noción de la construcción elíptica del espacio —en el que apenas se ve una parte y nunca la totalidad del entorno— es otro elemento que vincula a Rejtman con Bresson, quizá más en *Rapado* que en *Silvia Prieto*.

En el universo Rejtman, la mirada está en muchos lugares, pero siempre en movimiento. Está en la construcción y disolución de la identidad de personajes que buscan conexiones con otros. En *Rapado*, el adolescente con su moto, su único amigo, y sus padres, cada uno en un mundo propio. Pero siempre en desplazamiento, aunque sea en círculos. *Silvia Prieto*, en un gag notable, es llamada Luisa Ciccone (Madonna), el nombre anónimo de la mujer más famosa del mundo.

Estos no son films ni optimistas ni pesimistas, porque sería demasiado fácil. Se permiten un humor que va desde una imagen del protagonista de *Rapado* andando en motocicleta, dentro de su habitación, con las ruedas girando sin apoyar el suelo, sin que medie ningún tipo de explicación, hasta un final tan desconcertante como el de *Silvia Prieto*, que es más impredecible que los dos films juntos.

---

Y si bien Rejtman no filma escenas de transición en sus films, sus personajes sí están en transición constante: entre la adolescencia y la adultez, entre casarse o no casarse, ya cuando llegan a los treinta años; entre la cercanía y la distancia, en todo momento. La crisis de los cuarenta la van a vivir recién en *Los guantes mágicos*, el tercer guión, aun no filmado. "También es en clave de comedia, pero más que *Silvia Prieto*, también con su centro de gravedad, esta vez un remisero que acaba de separarse de su novia, al que sólo le importa su auto, aunque pasen miles de cosas a su alrededor", explica el director, y lo que adelanta parece implicar una mirada a la identidad argentina a los cuarenta.

De todos modos, es difícil imaginar el tercer Rejtman, sobre todo cuando dice, enigmáticamente, que sabe muy bien lo que quiere hacer y sin embargo no sabe muy bien cuál va ser el resultado.

#### Filmografía de Martín Rejtman (1961)

- 1984: *Dolly vuelve a casa* (cortometraje).
- 1986: *Sitting on a Suitcase* (cortometraje).
- 1991-1996: *Rapado* (largometraje).
- 1998-1999: *Silvia Prieto* (largometraje).
- 2002: *Los guantes mágicos* (producción).

## Adrián Caetano: el constructor de tragedias

Pablo O. Scholz

**É**l lo niega rotundamente. Si no fuera porque entre sus gustos se encuentra la comedia de los años cuarenta y cincuenta del cine argentino, y porque asegura que cambiará de género, Israel Adrián Caetano, como realizador, sería algo así como un paradigma de la tragedia contemporánea.

Caetano dice que la comedia es mucho más difícil que el drama. Que el cine de autor puede hacerlo el quiosquero de la esquina. Que lo difícil no es hacer una buena película sino ayudar a (re)convertir el cine argentino en una industria, mientras otros colegas suyos se dedican a exprimir y aprovecharse del dinero público.

Por todos esos motivos, y por su personal estilo narrativo, es posible apostar por el director de *Bolivia* y co-director de *Pizza, birra, faso* como una de las esperanzas de la renovación del cine argentino.

Nacido en 1969 en Montevideo, Uruguay, a los doce años cruzó el Río de la Plata y se radicó en la provincia argentina de Córdoba. Hace seis años vive en Buenos Aires. Como complemento del cine, Caetano realizó algunas publicidades y en televisión reemplazó en la dirección del ciclo "Magazine For Fai" a Lucrecia Martel, cuando ella empezó a rodar *La ciénaga*. También para el ámbito televisivo, dirigió *Peces chicos*, un documental que nunca se emitió, y rodó *La cautiva*, una adaptación del poema clásico homónimo de Esteban Echeverría, que se exhibió en Canal 7 en diciembre de 2001. Gracias a un premio de la Fundación Antorchas, realizó el medieme-



traje *La expresión del deseo*. Tiene en su haber, además, varios cortometrajes, entre ellos *Cuesta abajo* y *No necesitamos a nadie*.

Siempre es difícil advertir qué hay de cada realizador en un film en co-dirección, si no se conocen los antecedentes de cada uno, o sus trabajos posteriores, hechos en soledad. Adrián Caetano y Bruno Stagnaro se conocieron en la presentación de las primeras *Historias breves* (1995). Fueron a un bar y empezaron a imaginar la historia de unos jóvenes marginales que sucedía allí, a pocos metros de donde estaban sentados, en el Obelisco de Buenos Aires.

### El mundo según Caetano

Con sólo 31 años, a Caetano la tragedia parece obnubilarlo. Sus dos largometrajes, *Pizza, birra, faso* y *Bolivia*, terminan con la muerte de los protagonistas, que es retratada casi con naturalidad. En *Pizza...*, el protagonista muere y es visto desde lejos. En *Bolivia*, el disparo que asesina a Freddie jamás se oye. Como si una y otra fueran dos eslabones de una cadena invisible. Como si el espectador no pudiera hacer nada por impedirlo.

*Pizza...* ofreció al espectador una estética de cámara en mano y un nerviosismo que formaba parte del desarrollo dramático de la trama, a través de situaciones cotidianas y diálogos creíbles a partir de las situaciones naturales que planteaba el guión escrito por los mismos directores.

El medimetraje *La expresión del deseo* puede ser visto como un punto de arranque, una plataforma desde la cual Caetano desplegaría luego personajes y actitudes en su ópera prima.

En *Pizza...* no sólo sobreviven dos de los actores principales de *La expresión...* (Héctor Anglada y Jorge Sesán), sino un gusto evidente por la marginalidad, por la falta de oportunidades en la sociedad moderna con que se enfrentan los jóvenes y, nuevamente, la espada de la tragedia.

En el mundo de Caetano conviven delincuentes y seres mal hablados que se expresan a través de la violencia como

último recurso. Violencia que es inicialmente verbal, para luego convertirse en acción, en hechos, por lo general como resultado de una ebullición de actitudes. Tanto la escena en que los muchachos de la barra de *La expresión...* prenden fuego a los cartones para quemar a los mendigos, como la pelea del final, con golpes, cuchilladas y tiros, son acontecimientos que el espectador advierte que pueden suceder. Lo interesante es cómo, pese a intuirlo, el acto de violencia compromete al espectador.

En *Pizza...* en el tiroteo después del robo en la bailanta, y en el final de *Bolivia*, el espectador presiente el desenlace. Caetano configura la escena, prepara el estallido. Una curiosidad: en *La expresión...*, el director -nosotros, los espectadores- no está a favor de nadie: no hay ni buenos ni malos, ni preferimos a uno por sobre otro. No se llega a esa escena mediante la empatía con alguno de los personajes.

En *La expresión...* se enfrentan dos bandas en una plaza cordobesa. Están los jóvenes, que toman cerveza y se drogan, y algunos cirujas. El conflicto que dispara la violencia es una radio prendida una noche, una excusa para que los muchachos desaten su rabia contenida.

Así como el machismo, interpretado como una condición que diferencia, la discriminación hacia los homosexuales en *La expresión...* y en *Bolivia* no parecen del todo desarrollados, en parte porque no ocupan un lugar central, pero son semillas que quizá germinen en otros films futuros. La pésima relación de los personajes de *La expresión...* con el sexo opuesto -las mujeres a las que intentan seducir y halagar con groserías para terminar tratándolas de prostitutas en medio de terribles blasfemias- no admite, en la obra de Caetano, parangón con alguna otra relación modificable.

En *Pizza...* los trabajadores reaccionan cuando los protagonistas intentan asaltarlos en plena calle, la actitud es deplorable, pero igual el público está del lado de los ladrones. En *La expresión...* el miserabilismo es compartido por las barras enemigas, y el espectador queda como testigo privilegiado del dolor y la muerte. Caetano no es misericordioso. Con nadie.

Su segundo largometraje, *Bolivia*, tuvo su estreno mun-

dial en el Festival de Cannes 2001, donde ganó el Premio de la Crítica Joven en la Semana de la Crítica; le tomó tres años de rodaje discontinuado, a partir de un presupuesto ínfimo para los estándares del cine comercial. El mismo día que Caetano volvió del Festival de Mar del Plata, donde *Pizza...* había ganado dos premios, comenzó a rodar los primeros planos de *Bolivia*. La película estuvo demorada dos años por un litigio judicial.

*Bolivia* nació de un cuento que escribió Romina Lanfranchini, la mujer de Caetano. El realizador la filmó en blanco y negro y en 16 mm, y la ambientó casi claustrofómicamente en un bar que le prestaban en distintos días y horarios en el barrio porteño de Villa Crespo. Lo que narra es la historia de Freddie, un boliviano indocumentado que emigra de su país, deja allí a su familia para mejorar su situación económica en Argentina, que finalmente se resume en quince pesos diarios que gana, atendiendo la parrilla de un bar, donde conoce a Rosa, una moza paraguaya. El resto de los personajes son el dueño del local (Enrique Liporace), un vendedor ambulante cordobés y algunos taxistas porteños. La intolerancia y la violencia contenida son los resortes desde donde asomará, de nuevo, la tragedia, que marca una historia de amor que nace y se desdibuja por culpa de nadie.

Aquí, Caetano volvió a recurrir a actores que no eran tales hasta participar en su película, o que tenían mínima experiencia ante una cámara. Pese a que nunca pudo rodar más de tres días seguidos por cuestiones presupuestarias, la ilación es perfecta. Con un ascetismo y un poder de síntesis que igual le permiten una gran pintura humana de sus personajes, lo que retrata *Bolivia* es una Argentina en estado de emergencia social. El rasgo visible de la solidaridad parece decirnos la película, se derrumba. Freddie no llega a obtener su trabajo por amiguismo, sino por ser un indocumentado, al que el dueño de la parrilla podrá explotar como desee –hasta llegar a negar su existencia– cuando la tragedia se constituya.

La película se abre y cierra con un cartel pegado en una ventana, que informa que se necesita parrillero. La necesidad, la falta de oportunidades, la xenofobia y la violencia es-

tán retratadas en cada una de las escenas. Según Caetano, el tema de la xenofobia no estaba muy presente en el guión que escribió. El resultado, claro, es otro. Las desigualdades y el trato hacia los diferentes –el extranjero que “viene a sacarle trabajo” a los argentinos, el vendedor homosexual, incluso el taxista al emborracharse– son, de nuevo, preocupaciones permanentes.

Freddie es interpretado por un estudiante de teatro boliviano, que forma parte de un grupo teatral de esa comunidad en Buenos Aires. Rosa era –es– una empleada doméstica. En *Pizza...*, muchos de los intérpretes eran ilustres desconocidos. Ese afán de cotidianidad lo consigue al representar a los personajes con gente común, a la que difícilmente uno haya visto antes en una pantalla, y esto ayuda a que la emoción y empatía del espectador con cada protagonista se afiance. De todos modos, parece evidente que Caetano es más un buen contador de historias que un gran director de actores.

Resultaría una simplificación decir que el cine de Caetano se roza con el neorrealismo italiano, ya que ante situaciones conflictivas, opta por el medio tono. A Freddie puede detenerlo la policía, puede ser estafado en su buena fe cuando quiere llamar por teléfono a su familia, y todo para ganar quince pesos por día. No es casual –nada lo es en el cine de Caetano– que Freddie no sea jujeño ni formoseño, sino de Bolivia, y que la mesera Rosa venga desde Paraguay. Pero el tema de la segregación o el rechazo no es lo cardinal o primario en *Bolivia*, sino las consecuencias o derivaciones dramáticas de la permanencia de Freddie en el bar que son contadas con la potencia de una maza sobre la consternada cabeza del espectador.

Distinta a *Pizza, birra, faso*, pero no en su reflexión o inclinación política, *Bolivia* demuestra en su crudeza que detrás de la cámara hay alguien que imagina demonios.

Caetano expone a sus personajes a situaciones límites, y los abandona ahí, a poco de que la situación los exceda. En su rabioso blanco y negro, *Bolivia* es la muestra de una sociedad enferma, encerrada en un microclima tan cotidiano que a veces a uno mismo le es embarazoso advertir:

## Un oso rojo

El próximo film de Caetano es *Un oso rojo*. De pocas palabras, El Oso (Julio Chávez) es definido por el director como "casi un psicópata, un hombre violento, pero no con los suyos". El Oso vive humildemente con su mujer (Soledad Villamil) y su hija, hasta que el día en que su nena cumple un año es apresado por la policía cuando, agobiado por su situación económica, intenta robar los sueldos de una fábrica. Cuando lo liberan de la cárcel, años después, su mujer estará con otro hombre y su hija no va a reconocerlo. Y si entre otras cosas regresa para recuperar el dinero que se llevaron del robo, también lo hace para recuperar a su familia, a la que intenta acercarse.

Será interesante observar cómo Caetano va a retratar a la mujer, ya que su cine no le ha dispensado más que una mirada oblicua en *No necesitamos a nadie*, cortometraje en video en el que actuó la madre de su hijo.

Uniendo a actores en los que encuentra autenticidad, y en el trabajo con profesionales, Caetano contará, con la producción total de Lita Stantic —quien produjo tres obras emblemáticas del nuevo cine argentino, como *Mundo grúa*, de Pablo Trapero, *La ciénaga*, de Lucrecia Martel, y la mencionada *Bolivia*— un nuevo desafío.

## Entrevista a Adrián Caetano

—¿Por qué decidiste que en *Bolivia* a Freddie lo mataran sin sonido?

—Había probado todo tipo de sonido. Y me parecía que lo más impactante era la ausencia total de sonido. El silencio es el recurso más fuerte que tiene el sonido.

—En *El Padrino III* Coppola utiliza la música para tapar el grito final de Michael, en la escalinata del teatro...

—Eso está bueno. Con el sonido directo era muy histérico. Y era muy tenso, muy bajón, gente gritando, las sillas que se movían. Era muy violento el sonido así. *Bolivia* tiene vio-

lencia, pero creo que dentro de todo, no es una película morbosa.

—¿Y en qué dirías que se parece a *Pizza*, *birra*, *faso*?

—En nada, son dos películas muy diferentes. Como no se va a parecer a *Un oso...* *Pizza...* es mucho más esperanzadora que *Bolivia*. *Bolivia* es muy negra. De hecho, es en blanco y negro, cruda. *Pizza...* es más copada, la otra es demasiado oscura. Tiene algunos respiros. Por eso estoy tratando de que *Un oso...* no sea así, tan oscura.

—Las tres son bien contemporáneas, y hasta *La cautiva* también. ¿Qué se te dio por adaptar "La cautiva", un poema clásico, para la televisión?

—Me puse a experimentar, hacer algo que yo nunca había hecho. Es un melodrama sangriento. Echeverría es un tipo que pinta situaciones infernales con una prosa muy romántica. De repente te está contando cómo los indios están desquartizando niños y es bello cómo lo describe. Participé en un concurso del Instituto de Cine sobre adaptación de una obra literaria argentina consagrada porque hacía mucho que no filmaba nada y estaba ansioso, tenía ganas de hacer algo. Yo quería mandar una de Horacio Quiroga, "La gallina degollada". Y me puse a averiguar, pero los derechos eran un problema, de abogados, parientes, de plata. Me dije: ¿a quién no le tengo que pagar derechos? Me enteré por una amiga que con los autores que murieron antes de 1930, no había que abonar derechos. Y me dije, a ver quiénes son.

—¿Pero habías leído previamente "La cautiva"?

—No, leí un poema parecido en Uruguay, algo asquerosamente aggiornado. "Tabaré", sobre un indio que se enamora de una blanca, muy reaccionaria. "La cautiva" es muy reaccionaria, pero muy objetiva.

—¿Cómo te llegó?

—Me dije quiénes son [los autores que murieron antes de 1930], agarré seis libros y el primero fue el de Echeverría. Y dije, ah, un poema. ¿a ver cómo es esto? Estaban "La cauti-

va" y "El matadero" juntos. Y "El matadero" no me llamó la atención, leí cuatro páginas... Y me empezó a enganchar "La cautiva" y me pareció que tenía cosas preciosas, la protagonista era una mujer. Había mucha sangre, una cosa romántica pero del 1800, esa cosa extraña de sangre y amor, de muerte y locura. Me atrajo, me puse a escribir y mientras lo leía me era sencillo adaptarlo, y fue una adaptación absolutamente libre. Transcurre ahora. Cronológicamente es muy fiel al poema, pero no sé si quedó bien fidedigno. Unos hombres van a robar a un hombre rico, raptan a la mujer y al hijo y se escapan. Funcionan como un malón.

—¿El elenco lo pudiste elegir vos? ¿Cómo es trabajar en televisión?

—Tuve libertad absoluta. El productor de *La cautiva*, Pablo Culler, me preguntó qué opinaba de trabajar con actores conocidos, como Paola Krum y Gastón Pauls. Y a mí me parecía bárbaro, trabajar con actores profesionales. Bah, todo tiene su gusto.

—Son intérpretes que provienen de la televisión.

—Bueno, también antes nadie quería trabajar conmigo. Para hacer *Cuesta abajo* llamé a un pibe que no era nadie, era un piojoso como yo. Y me dice: "¿Y vos quién sos? Mostráme algo que hayas hecho". Yo no hice mucho y le dije: "¿querés actuar o no?". Es medio raro. Ahora que uno es más conocido quieren laburar con uno. Pero también hay mucho prejuicio mío para trabajar con los actores. No con los actores en sí, sino con el laburo con los actores.

—¿Cómo pasaste de *Pizza...* a la perspectiva oscura de *Bolivia*?

—Eso es muy raro. Uno tiene películas en la cabeza y la realidad se las cambia, a veces cree que está haciendo la película que debe hacer, y la realidad te dice que esa película no va. Yo tenía muchas películas que hace dos años pensaba hacer y ahora ya no me interesa hacerlas. Me parece que son del mismo tema, o muy parecidas a *Bolivia*. Hay personajes que ya no los veo como los veía antes. Si hoy tuviera que ha-

cer *Bolivia*, la haría muy diferente. No en el espíritu pero sí en algunos matices de algunos personajes.

—¿Seguiría siendo tan negra?

—Trataría de no ser tan obsecuente con lo que me pasa... La película tiene su entidad propia, no hay que cambiarla. Porque uno no quiere que haya más muertes, no va a haber más muertes en *Bolivia*, si fue pensada para que el tipo muriera.

—¿Qué cosas no te gustan de *Bolivia*?

—A veces creo que soy muy cruel con la película: no deja de darme satisfacciones y todo el tiempo la estoy criticando. La siento como un hijo no reconocido, lo querés pero lo vas a visitar poco. No me gustan algunas actuaciones, pero porque siento que son todas responsabilidades mías, que no trabajé bien la actuación con ese actor en ese momento... Por otra parte, también siento que le faltan planos, porque tiene sólo ocho cientos y pico.

—Dame algún ejemplo.

—Por ejemplo, lo del reloj. El reloj en la película tiene un protagonismo muy grande todo el tiempo. De hecho la bala de Freddie, lo atraviesa y va a dar en el reloj y lo rompe. Y en la última escena el reloj no está más. Se ve la pared blanca con una mancha de mugre como que hubiera estado algo redondo. Y el último plano de la muerte de Freddie es el reloj roto, con el tiempo que da. Y eso no pudo quedar porque nunca pude filmar el plano del reloj roto. Mientras rodé *Bolivia* nunca tuve productor. Con *Bolivia* hice lo que quise. *Bolivia* es lo que se me cantó a mí que estuviera. Está montada como me pareció a mí, están los planos que me pareció a mí.

—¿En qué momento entró Lita Stantic en la producción de *Bolivia*?

—Ya estaba todo hecho, pegado y terminado. Pero fue como un referente, le iba mostrando cómo iba quedando, qué le parecía.

—¿Consultás tus guiones con alguien?

—Y, sí, con todo el mundo. Con quien tenga ganas de leer. También yo sé a quién se lo presto y qué puede decirme. *Bolivia* se lo mostré a parientes, amigos. Bruno fue uno de los primeros que leyó *Un oso*. Me parece piola mostrar y recibir, me parece más que pelotudo no escuchar. Igual, no creo en la camaradería. Podés tener afinidad o no.

—¿De qué hablan los directores de cine cuando se juntan?

—Nunca conocí a uno con quien poder hablar de fútbol. No los conozco mucho. soy medio extraño.

—¿Para qué sirve un festival de cine?

—No sirven para nada, en cuanto a la competitividad. Es como las copas en el fútbol. Si vos no jugás bien. ¿de qué sirve ganar? Ganar gana cualquiera, hay cada campeón. Lo importante es el torneo local. Con la gente de acá, ese es el desafío.

—¿Y qué pasa con *Bolivia*?

—Sé que, cuando se estrene, no es una película para ganar por goleada. *Pizza...* fue vista por 120.000 personas. Le fue muy bien por lo que la película era. No nos la creímos. Era otro momento del cine argentino, ahora las cosas son mucho más difíciles. La gente igual va a al cine, y eso que acá sale un huevo y medio. Lo mejor que debe tener el cine argentino es su público. Lo más difícil es la gente. Si la gente la va a ver quiere decir que uno realmente está haciendo algo bien. No le estamos robando a nadie, no estamos diciendo cosas que no son. Peor es cuando decís, che estamos mandando fruta, pero fue un montón de gente... Y los festivales le sirven a los productores, para que la película se vea y ellos hagan sus contactos, o los directores que tienen cintura para hacer lobby. Ganar un premio sirve para que la película se establezca. La gente empieza a enterarse de que hay una película que se llama *Bolivia*.

—¿No te tienta ver distintas miradas en los festivales a los que vas?

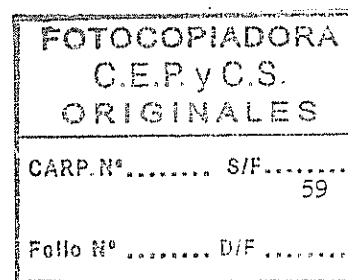
—En Cannes vi dos películas, y en una me dormí. Los festivales me aburren un montón. siento que es tiempo perdido. desde mi oficio. Prefiero estar en un bar charlando con alguien, tratando de ver qué historias salen. más que estar comiendo ahí trufas con ciervo y ver de qué hablamos.

—¿Filmarías historias ajenas?

—Sí. A mí me encantaría que un productor me diga tengo un guión y pensé en vos. Yo no quiero ser un autor. Lo soy por necesidad, si no me llama nadie para hacer películas, tengo que hacerlas solo. Me han ofrecido películas, pero lo que me ofrecieron no me gustó. Tampoco hago cualquier cosa. O aparecen estos productores fantasmas, que en realidad quieren tu nombre para poder pedir un crédito al Instituto. no les importa nada, ni el producto, ni si a vos el guión te gusta o no. En la Argentina hay mucha pacatería.

#### Filmografía de Adrián Israel Caetano (1969)

- 1992: *Visite Carlos Paz* (cortometraje).
- 1993: *Calafate* (cortometraje).
- 1995: *Cuesta abajo* (cortometraje).
- 1996: *No necesitamos a nadie* (cortometraje).
- 1996: *La expresión del deseo* (mediometraje).
- 1997: *Pizza, birra, faso* (co-dirección con Bruno Stagnaro).
- 1999: *Peces chicos* (documental para TV).
- 2000: *Bolivia*.
- 2001: *La cautiva* (telefilm).
- 2002: *Un oso rojo* (pre-producción).



## Pablo Trapero: el hombre suburbano

Diego Lerer

**C**orría el mes de abril de 1999. El día de la presentación oficial de *Mundo grúa* en el 1er Festival de Cine Independiente de Buenos Aires, Pablo Trapero atravesaba los pasillos del Multiplex Abasto con las latas de la película bajo el brazo. "Acaban de salir del laboratorio", decía entre orgulloso y apresurado. Desde que había empezado a circular, meses antes, mediante una copia en video, la ópera prima de este ex alumno de la Universidad del Cine, entonces de 27 años, se había convertido en comentario casi obligado de la crítica argentina, la sorpresa que a menudo despierta los adormilados sentidos de la prensa de cine local.

¿Cuál era el secreto, el misterio, de esos poco eventuales 80 minutos de narración sencilla, sobre gente simple, filmados en 16mm, con actores en su mayoría desconocidos y bajísimo presupuesto? ¿Qué pudo haber despertado el encanto sucesivo de la crítica argentina, buena parte del público local, la prensa y los festivales extranjeros, y hasta algún que otro mercado europeo? Para llegar a resolver el misterio *Mundo grúa* vale la pena retrotraerse unos años atrás, al cortometraje que sirvió de carta de presentación, y embrión estético y temático para el film: *Negocios*.

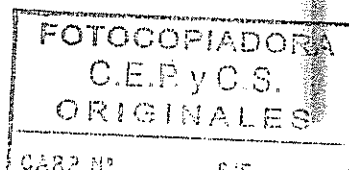
*Negocios* es la introducción perfecta al universo *Mundo grúa*. En ella aparecen los ejes estéticos, temáticos y hasta el personaje que Trapero retomará en su ópera prima. El film transcurre en la ferretería del padre del director (ambos se interpretan a sí mismos), narra sucesos en apariencia coti-

dianos, poco extraordinarios; parte de una situación real precinematográfica y de allí construye un relato ficcional; dibuja un espacio suburbano poco usual en la pantalla y lo representa desde un grisáceo blanco y negro; define relaciones a través de pequeños gestos e intercambios y realiza una sutil operación de reconocimiento a partir del uso de ciertos lugares comunes del lenguaje.

El borrador que fue *Negocios* se amplía y se corrige, se complejiza y crece en *Mundo grúa*. Film que en apariencia sigue las alternativas cambiantes de la vida de un hombre suburbano, desocupado, que intenta ganarse la vida como operario de una grúa de la construcción. *Mundo grúa* se transforma en un trabajo clave de este aparente renacer del cine argentino. Y lo es gracias a una inusual combinación de frescura estética y solidez emocional, una discreción estilística transformada en cercanía afectiva, una narrativa no tradicional (pero que avanza con una lógica inapelable) y una selección de personajes tan inusuales en el cine como frecuentes fuera de la pantalla.

*Mundo grúa* deviene así en una nueva variante del neorealismo, una que integra no sólo actantes, escenarios y situaciones de la vida social como portadores de una verdad que excede al cine (comportamientos, diálogos, actitudes, especificidades) sino como una interrelación, una cruce persistente de espacios reales y ficcionales casi a la manera de los "juegos de roles" infantiles en los que se pueden desarrollar fantasías que se integran casi sin fisuras a las características de la vida real de quienes las crean.

Aquí, el creador de ese discreto horizonte de fantasía es, fundamentalmente, Trapero. Pero lo cierto es que —acaso por el largo y enrevesado proceso de creación que tuvo la película—, el film logra el milagro de casi nunca parecer manipulado hacia destinos que no responden a la lógica interna de personajes y situaciones, aun cuando esa lógica venga con refutación incluida o los mismos personajes se contradigan. Es como si, en ese "juego de rol", cada persona/personaje hubiera podido seguir su camino hasta las últimas consecuencias, y siendo sólo modificado en su accionar por las actitudes o fantasías de los otros.



Esta estrategia reaparece en *Naikor*, medimetroaje encomendado a Trapero por el Festival de Rotterdam sobre el puerto de Buenos Aires y que derivó en un documental-ficción sobre un personaje portuario que puede (o no) haberse convertido en un luchador famoso por su participación en películas de Clase B argentinas. El film nunca deja en claro en qué lugar desaparece el registro documental para transformarse en ficción, o hasta qué punto ambos espacios se entremezclan en un juego similar al de *Mundo grúa*.

*Mundo grúa* centra su historia en el Rulo Margani (Luis Margani), un cincuentón, ex bajista de un conjunto de música pop de la década del '70 que supo tener una canción exitosa, *Paco Camorra*. El Rulo vive en el Gran Buenos Aires, está desocupado, separado con un hijo adolescente que dejó los estudios y que busca algún futuro tocando en una mediocre banda de rock, cuando le surge una posibilidad laboral en el gremio de la construcción: su amigo Torres (Daniel Valenzuela) le sugiere la posibilidad de cumplir tareas de operario de una grúa. El Rulo se presenta para el trabajo pero no pasa los exámenes físicos por una evidente obesidad y un consumo (que él llama "normal") de unos treinta cigarrillos por día.

El Rulo al tornársele difícil la convivencia con su hijo, lo envía a vivir con su madre, la abuela del chico. Paralelamente, da los primeros pasos de una relación afectiva con Adriana (Adriana Aizemberg), una mujer que tiene más o menos su edad y atiende un kiosco vecino. Entre los dos, y a los tumbos, inician una suerte de tímido romance que se ve truncado cuando Rulo recibe y acepta la oferta de irse a trabajar al sur del país.

Una vez allí descubre que las condiciones laborales son paupérrimas y que a eso se le suma la inmensa soledad que le genera la distancia de sus afectos: novia, hijo, madre y amigos. Cuando dos de ellos lo visitan (Torres y Walter), Rulo termina por definir su no pertenencia a ese lugar y, en pleno levantamiento sindical, decide hacer sus valijas y volverse a la zona de Buenos Aires. El film concluye, elegantemente, con el Rulo subido a un camión y regresando sin saber bien lo que le espera mientras lo envuelve la negrura de la noche.

Algunos datos del film —seguramente desconocidos para

---

muchos de los que lo han visto— sirven para poner en perspectiva la operación estética y narrativa encarada por Trapero:

- Luis Margani no era actor cuando hizo la película. Es un amigo de la vida real del padre de Trapero y fue bajista de la banda musical que se cita en el film. No opera grúas en la vida cotidiana, pero sí es mecánico.
- Adriana Aizemberg es actriz, pero también la madre de Rodrigo Moreno, compañero de estudios de Trapero y codirector de *Mala época*, film del que Trapero fue comontajista.
- Federico Esquerro, que interpreta a Claudio, tampoco era actor sino un compañero de estudios de Trapero que ofició de asistente de sonido en varios films. Fue convocado para el rol por su parecido con Margani cuando era joven.
- *Mundo grúa* fue filmada a lo largo de un año, en su mayoría durante fines de semana. Para realizarla, Trapero fue modificando continuamente una idea de guión básica que tenía. Lo que terminó filmando distaba mucho del proyecto que había presentado para ganarse un crédito de la Hubert Bals Fund.
- Trapero filmó más de 85 horas de película para los resultantes ochenta minutos. Entre el exceso no solamente están las tomas fallidas que habitualmente se tiran, sino subtramas argumentales completas (la dieta que inicia el Rulo, por ejemplo), varios finales posibles, y el misterioso asunto del bajo eléctrico que el padre le presta al hijo y que en el film queda irresuelto.
- La madre del Rulo es la abuela de Trapero.
- Al director la idea de filmar *Mundo grúa* le surgió cuando, al llegar a su casa una tarde, vio un enorme despliegue de autos, camiones y policías y —estudiante de cine al fin— creyó que era una filmación. Pero se trataba de la puesta en funcionamiento de una inmensa y altísima grúa denominada “pluma”.

Esa serie de datos —más o menos importantes, más o menos aleatorios— sirven para intentar analizar no el estilo sino

---

una ética y hasta una estética de la producción de Trapero. Si se intenta trazar una relación con el tradicional discurso narrativo y planteo estético del cine argentino “realista”, lo que Trapero realiza en *Mundo grúa* se puede asemejar a una suerte de despellejamiento de las capas que habitualmente transfieren a buena parte de nuestro cine nacional en un mobiliario inerte y pesado, atosigado por los vanos intentos de reconstruir algo misterioso que está allá afuera.

En lugar de intentar rearmar ese mundo externo mediante precisas e intencionadas coordenadas que generen una ficción con relativo poder de verdad, Trapero realiza el “bazilianiano” intento de hallar esa realidad desde el despojo, la austeridad, la no injerencia. Y esa decisión se nota no sólo en la manera en la que los personajes hablan y se relacionan entre sí, sino más específicamente en la forma en la que sus destinos individuales, sus decisiones y la ruta narrativa que recorre el film parece absolutamente dependiente de los acontecimientos.

Trapero llama a ese concepto “invisibilidad” y queda claro por qué. En su caso, la referencia incluye desde la posición discreta, dependiente, de la cámara; un trabajo de luces austero, y una selección de escenarios naturales pero poco usados o vistos en el cine. La utilización del 16 mm y el blanco y negro, más allá de tener relación con las necesidades económicas de la producción, resulta en ese sentido también la más apropiada e invisible transposición de ese mundo (el Gran Buenos Aires de la clase trabajadora, el universo de las obras en construcción con el polvo que las envuelve) en la pantalla de cine.

Más allá del inevitable placer que le causa poner a los suyos en los roles fundamentales del film, el registro produce un efecto de sinceridad instantáneo (al menos en el público argentino que rápidamente reconoce que la mayoría no son actores), y una espontaneidad que permite evitar la sensación de texto leído. Trapero supo respetar las cadencias y peculiaridades del habla de cada uno, lo que agrega una inesperada cuota humorística (la expresión “me sucedió una desgracia patética”, por ejemplo, jamás podría ser guionada) y hasta una gran sensación de fragilidad en el discurso.



Si los términos centrales que definen desde lo estético y narrativo a *Mundo grúa* son invisibilidad, despojo y austeridad, esa suerte de vacío que un film así podría provocar se ve altamente cubierta por la inmensa humanidad que desprenden todos sus personajes (en especial, el principal). Esa extraña combinación entre resignación y optimismo, ternura y patetismo que poseen todos es la que da a la película su latido y su respiración, la que la hace vibrar y generar una bien ganada emoción.

El romance entre el Rulo y Adriana, por ejemplo, es mostrado en un par de recatadas y discretas escenas, breves diálogos y esperanzadoras miradas, que emocionan por lo poco que revelan. Trapero parecería tratar estas escenas con un cierto pudor, pudor que habla de un respeto a la intimidad de estas personas, como si su película tuviera ciertos reparos en ir más allá en el asunto y preferiera dejar el resto al fuera de campo.

Esta falta de subrayado, esta presentación sin altisonancias, se corresponde con el resto del planteo del film. Esa misma manera es la que utiliza el realizador para presentar los dos universos más característico: de la película: el mundo del trabajo y el de la vida en el Gran Buenos Aires.

En el primer caso, el mérito de *Mundo grúa* es el de colocar su mirada en una temática central de la realidad argentina de los últimos años como es la desocupación (los datos anunciados en diciembre de 2001 denunciaron un 18,3%), pero desde un ángulo sesgado, más preocupado por las resonancias familiares y emocionales de los personajes que por trabajar desde planteos y soluciones políticas. Si bien es cierto que en el andar relativamente despreocupado de Rulo ante un universo del trabajo que coacciona y margina, en su falta de involucramiento y hasta de fastidio, puede leerse un dejo de conformismo (en su paso por el Sur parece molestarle más no ver a sus amigos ni a su familia que las condiciones infrahumanas en las que él y sus compañeros deben trabajar), nunca deja de respetarse la lógica del personaje. Es la cámara de Trapero, en escenas como el impactante ingreso del Rulo a la casa que debe compartir con docenas de trabajadores en el Sur, la que se encarga de dejar en claro el pano-

rama que circunda al personaje. Él, en tanto, lo toma con la bonhomía y displicencia que lo caracterizan.

En cuanto arco narrativo se podría objetar el hecho de que como personaje, Rulo no se desarrolla de la manera tradicional: su cercanía con el hambre y las situaciones sociales extremas no lo modifican sino que, por el contrario, lo tornan hacia adentro, lo hacen reaccionar hacia una búsqueda de los afectos. La lógica de su retorno es elocuente, demole-dora. Es la única respuesta posible para un personaje como él. El final sólo deja la idea de que el Rulo vuelve para seguir peleándola cerca de sus afectos. Todo lo resume muy bien una frase de la abuela al nieto: "Estamos contentos. Llamó papá".

Pero si la película brinda una mirada distintiva más allá de sus coqueteos con el neorealismo o con el documental-ización, es en la pintura que hace de la vida en los sectores populares del Gran Buenos Aires (GBA). Sin duda la zona más poblada de la Argentina —se calcula que cerca de diez millones de personas viven en las afueras y alrededores de la Capital Federal—, el GBA es un denso y complejo escenario social en el que se concentra gran parte de la migración interna argentina y la de los países limítrofes. Amplia zona de geografía deshilvanada pero inconfundible —con sus largas avenidas, sus inmensos cartelones, sus negocios quedados en el tiempo, su cableado persistente, sus hogares grises, sus arboledas—, de hábitos y tiempos muy distintos a los de la vecina urbe porteña, y de rostros que reflejan el cruce socioeconómico que allí tiene lugar, los suburbios porteños son también protagonistas de *Mundo grúa*. De hecho, hasta se puede decir que esa suerte de instinto de supervivencia que posee el Rulo (mezcla de resignación con fastidio, amabilidad con torpeza) está determinado más por el lugar en el que vive que por el trabajo que hace.

Si todavía falta la gran película sobre el Gran Buenos Aires es porque a Trapero —pese a los premios de *Mundo grúa* en festivales tales como Venecia y Rotterdam— le viene costando esfuerzos enormes conseguir una financiación digna para *El Bonaerense* —su proyecto de segundo largo, un guión que ha escrito hace un tiempo y para el que aún espera con-

---

seguir dinero. El film hace centro en cómo las circunstancias de vivir en las afueras de la ciudad terminan por conformar y modificar a un individuo. "Es la historia de un tipo que se escapa de su pueblo en el interior tras una serie de problemas y se viene a vivir al Gran Buenos Aires, donde tiene que adaptarse a una nueva vida, a un nuevo trabajo en la policía", dice.

El tema de cualquier manera, confirma el director, es hablar de "la frontera entre el Gran Buenos Aires y la Capital Federal, esa diferencia que existe apenas cruzás la General Paz. Lo primero que sentís en esos viajes es que, cuando cruzás esa avenida, cambian las reglas. Te sentís un extranjero en la Capital". Y agrega: "Siempre que se hacen películas en el Gran Buenos Aires van a las villas. Creo que hay un lenguaje, una geografía, que no se ve. Es la línea de tensión entre el Interior y la Capital".

#### Filmografía de Pablo Trapero (1973)

1992: *Mocoso malcriado* (cortometraje).

1995: *Negocios* (cortometraje, 16 mm).

1999: *Mundo grúa* (largometraje).

2001: *Naikor* (Mediometrage, video digital).

## Lucrecia Martel: susurros a la hora de la siesta

Luciano Monteagudo

La tarde cae a plomo en la finca La Mandrágora. Un cielo de tormenta amenaza detrás de los cerros salteños. Alrededor del agua oscura de la pileta familiar se produce el movimiento de unas figuras humanas, arrastrando unas reposeras como si arrastraran el peso muerto de sus vidas. A lo lejos se escucha un tiro, o quizás un trueno. Acompañada por un intranquilizador tintineo de copas y botellas de vino, Mecha (Graciela Borges) avanza dificultosamente, hablando sola, murmurando una queja o un reproche. Tropieza y se derrumba en un vaho de alcohol. Algo más que cristales rotos quedan por el suelo: pareciera que con Mecha –a la que nadie a su alrededor está en condiciones de auxiliar– se derrumba también algo más, quizás una clase social, o tal vez una cierta idea de país. No hay nada simbólico en *La ciénaga*. Todo tiene una extraña, inquietante materialidad, una presencia física por momentos abrumadora. Y, sin embargo, no se puede dejar de advertir que en *La ciénaga* vibra una realidad aún más amplia que la del film, una percepción capaz de expresar –a partir de un grupo de personajes muy concretos– las tensiones profundas, subterráneas de una sociedad.

Mujeres. Son dos mujeres, dos madres, las que están al frente de *La ciénaga*. Desde una cama de la que cada vez más le cuesta salir, Mecha –el mejor trabajo de la Borges desde *El dependiente*, de Leonardo Favio– es el centro alrededor del cual gira su familia y La Mandrágora toda, esa casa que parece una ciénaga, un pequeño mundo aparentemente inmó-

vil, pero lleno de una intensa, perturbadora vida interior. Allí llega Tali (Mercedes Morán), con su propia familia, para reencontrarse con Mecha, su prima, a la que tenía un poco olvidada. Tali tiene los pies más puestos sobre la tierra: está siempre preocupada por la casa, por los útiles de los chicos, por Mecha incluso. Y alrededor de ellas se agita todo un torbellino de hijos y criadas, en el que las mujeres -Momi, Isabel, Victoria- siempre tienen una presencia determinante. Los hombres allí parecen estar de paso, o detrás de un vidrio eternamente oscuro, como Gregorio (Martín Adjemián), el marido de Mecha. "¡Qué porquería resultaste!", comenta ella en un susurro, cuando lo encuentra una vez más tumbado por el tinto.

**Familias.** En la articulación de esas familias se intuye la complejidad de un tramado social, con sus múltiples matices. Por delante de la familia de Mecha, que parece vivir de una tradición que nunca existió, no se infiere otro futuro que no sea el de una inmovilidad que pesa como una pesadilla. "Yo sé cómo termina esto, vos no vas a salir más del cuarto, como la abuela", le grita una de sus hijas adolescentes, como para despertarla de ese sueño cada vez más profundo. En ese grupo familiar también hay que incluir a "estas indias", como llama Mecha a las empleadas domésticas que llevan la casa adelante y a quienes siempre acusa de robarse las toallas. Proveniente de una clase media más asumida, la familia de Tali parece anclada en una realidad que querrían creer más simple de lo que en verdad es.

**Cicatrices.** Casi todos los personajes llevan una marca, una herida a flor de piel. El caso más impresionante es el de Joaquín, el hijo menor de Mecha, que alguna vez perdió un ojo durante un accidente de caza en el cerro. Pero también están los cortes de la propia Mecha en el pecho ("Con lo que a mí me gustan los escotes", se lamenta), después de su caída en un charco de sangre y vino. El hijo mayor, José (Juan Cruz Bordeu), vuelve de una bailanta con la nariz quebrada. Nadie parece exento de salir herido de *La ciénaga*.

**Deseo.** Hay una constante circulación del deseo en el film de Martel. Nada explícito, ni puesto en acto, pero siempre latente: una suerte de erotismo familiar, de promiscuidad

de sábanas y olores. Nada hay en el registro de *La ciénaga* que asocie estos movimientos con algo parecido a la decadencia. Se trata más bien de una energía muy particular, una rara fuerza vital en medio de la inercia y la parálisis que siguen a la familia de Mecha.

**Polifonía.** "Hagan caso, che." "No te cuelgues del teléfono." "Apretá bien el embrague." "China carnavalera..." Todo tipo de voces y diálogos coloquiales se superponen en *La ciénaga*, constantemente. Se diría que las palabras en el film de Martel están tan elaboradas como la magnífica banda de sonido, una composición en sí misma, donde el silencio también tiene un peso específico. Observaciones, reproches, comentarios banales van tejiendo una densa multiplicidad de sentidos. Nada está enunciado como tal y, sin embargo, a partir del lenguaje, se hacen evidentes todas las fricciones familiares, sociales, raciales.

**Estructura.** Hay una circularidad casi secreta en la manera en que comienza y en que termina el film. Nada es recto, lineal en *La ciénaga*. No hay relaciones causa-efecto. Tampoco verdades a probar ni *crescendos* dramáticos a la manera del cine de Hollywood. El sentido de amenaza que preside el film se diría que es de orden casi metafísico. *La ciénaga* transcurre como los cuentos a la hora de la siesta que los chicos de La Mandrágora comparten alrededor de esa pileta putrefacta: historias de perros salvajes y ratas africanas, mientras afuera el cielo se oscurece de manera ominosa y la lluvia no alcanza a atenuar un calor extenuante.

## Entrevista con Lucrecia Martel

—¿Cómo llegaste al cine?

—Viví en Salta hasta que terminé el colegio secundario y empecé a sentirme atraída por el mundo de las historias desde muy chica, porque tanto mi viejo, como mi mamá, y mi abuela materna sobre todo, nos contaban muchísimos cuentos, había en casa una devoción por el relato muy profunda. Aparte tenían la particularidad de ser, cada uno en su propio estilo, muy buenos narradores o de lograr un buen clima pa-

---

ra la situación de contar un cuento. Y la gran ventaja que hay en el interior es que tenemos, por la distribución del trabajo, el horario de la siesta, un horario en el que a los chicos hay que aquietarlos un poco, porque los que trabajan duermen, para después seguir trabajando. Y esa es también la hora de los cuentos, aunque más no sea para que te quedes tranquilo un rato en la cama. Y eso, estoy convencida, fue definitivo en el gusto por contar y que me cuenten, por el mundo de la conversación.

—¿Y la primera cámara?

—En los años ochenta, mi viejo, por la profusión de hijos que tenía —somos siete hermanos— sintió la necesidad del registro, de documentar la familia y compró una cámara de video, que era una inversión muy grande para nosotros. Ahí yo empecé a filmar a mis hermanos, con la posibilidad de movimiento que me daba esa cámara, que era ninguno, porque era un armatoste y yo de adolescente era muy flaca. Así, la cámara quedaba en la casa, más que nada en la cocina e iba registrando las conversaciones y las cosas de todos los días: la vida familiar. Sospecho que, sin darme cuenta, eso me debe haber cautivado, porque después, cuando vine a Buenos Aires, a ver qué estudiaba o qué hacía de la vida, me inscribí en la carrera de Dibujos Animados, de la Escuela de Cine de Avellaneda. Es curioso, porque a pesar de toda la experiencia que yo tenía de filmar chicos, gente, a mi familia, tenía mucho pudor en hacer ficción con actores. Me parecía algo imposible.

—¿Cómo surgió *Rey muerto*?

—Lo que escribo, como está referido a cierta cosa de la infancia y adolescencia, de inmediato se sitúa geográficamente en Salta. Y con este cortometraje, *Rey muerto*, el disparador fue una discusión que presencié, enfrente de mi casa, una mañana: una mujer amenazaba con un cuchillo a un tipo, que se defendía con un cajón de manzanas. La gente quería ayudarla a ella, porque dentro de todo parecía que era la desvalida, pese a semejante cuchillo, y la mujer amenazaba a todo el mundo, no quería que nadie se acercara, porque

---

se quería enfrentar sola con su hombre. Y de allí salió el corto, organizado como un pequeño *western*, con una mujer muy brava como centro. Con el corto me pasó exactamente lo mismo que con *La ciénaga*: tenía una sensación de derrota horrible. Aún hoy lo veo y no logro verlo como lo ve cualquier espectador: yo veo lo que le falta, lo que no tiene, lo que no pude filmar, lo que no hice, lo que no me di cuenta. Ojalá alguna vez pueda tener una visión más justa del corto. Lo que te saca de ese escollo es que cuando alguien te cuenta qué le pareció, eso se asemeje un poco a lo que sentías cuando lo escribiste. Y ese es el único consuelo. Uno pierde toda la distancia con la cosa. Es muy difícil evaluar si uno ha logrado lo que quería o no. Tenés que confiar en una serie de decisiones y mantenerlas monacalmente hasta el final, sin saber si esas decisiones fueron las correctas.

—Entre *Rey muerto* y *La ciénaga* pasaron varios años...

—En 1996 me la pasé un poco tonteando, disfrutando del corto, que terminó gustando mucho y lo invitaban a los festivales. A su vez, el espíritu general de todos los que hicimos las primeras *Historias breves* era que ya estaba, que ya habíamos hecho nuestros cortos y que había que pasar inmediatamente al largo. En ese espíritu, yo me puse a escribir, con mi propio método, que es el único que conozco: escribir, escribir, escribir todo el tiempo y todo lo que me parece que tiene que ver. Lo hice durante seis o siete meses y cuando sentí que ya tenía una cantidad de cosas que se parecían a un guión me encerré durante un mes y lo reescribí hasta que quedó el primer guión.

—¿Y cuál era esa idea?

—Yo había estado escribiendo sobre generalidades, cosas que me acordaba y que me gustaban. Debería volver a mirar aquellos primeros cuadernos. Pero hubo un momento en el que sentí que ya estaba en condiciones de armar el guión, que fue cuando una amiga me contó un episodio de una tía de ella alcohólica. Lo contó realmente muy bien y lo incorporé al comienzo de la película, sintiendo que ese po-

día ser el disparador que ordenara todo lo que yo había escrito alrededor de escenas familiares.

—El sonido de *La ciénaga* es muy elaborado, a diferencia de lo que suele ser habitual en el cine argentino. ¿Por qué?

—Siempre tuve más clara la banda de sonido que la imagen. Una cosa que me parece importante de *La ciénaga* es que aunque no haya un narrador definido, que era un riesgo muy grande, el punto de vista del narrador no iba a ser el mío de mi edad sino el de cuando yo era chica. Cuando uno es chico a lo mejor no entiende muchas cosas, pero es mucho más perceptivo. Eso fue para mí una clave para la puesta de cámara, no intentar ser descriptiva porque no confiaba mucho en que mostrando más fuera a aclararse nada. En el cine lo más táctil que uno tiene para transmitir lo más íntimo, es el sonido. El sonido se mete en uno, es muy corporal. Y para ser fiel a esa perspectiva infantil, trabajé con la idea de que el sonido pudiera contar más que la imagen, incluso más que las palabras.

—El uso de lenguaje, sin embargo, es muy peculiar

—En el norte pasa eso que a veces hincha un poco de los provincianos, que son largueros para contar las cosas. Aquí hay algo interesante, porque tampoco el sentido es muy directo cuando se habla. Se dan vueltas y vueltas, aparecen anécdotas, y al final recién te das cuenta de qué se trata. Para entender o tener una claridad sobre los acontecimientos hay que tener paciencia respecto del sentido.

—Por la cantidad de voces superpuestas, en *La ciénaga* más que de diálogos cruzados se podría hablar de polifonía...

—Tengo una deuda enorme con toda la gente que conozco, porque siento que la película fue una cuestión de prestar atención a los demás, nomás. A mí me encanta el mundo de la conversación. Me puedo pasar horas conversando y oyendo conversaciones, especialmente las conversaciones familiares, donde no se pretende demostrar nada ni de enarbolar

una gran idea, sino simplemente demostrar los afectos. Y son muy complejas estas conversaciones. Alguna vez las grabé para poder discernir dónde se producía la cosa. Y sin duda algo fundamental de las conversaciones familiares es que está totalmente escindido el habla y el cuerpo; o mejor, una suerte de no-sincronía entre uno y otro. A veces, el tono de una conversación no tiene nada que ver con la posición corporal y si uno se detiene a observar esto resulta muy interesante y si uno se ejercita en esa observación se hace muy evidente. Y el mundo de una familia tan multitudinaria como la mía —una familia muy conversadora, muy gritona, con personalidades muy encendidas— me dio este ejercicio de prestar atención a seis o siete personas hablando, una habilidad especial. Hay temas que empiezan, desaparecen y de pronto vuelven a surgir, en distantes formas, son relatos que vuelven a aparecer de muchas maneras: la dinámica interna del cuento, que tiene su propia vida. Por eso me costó mucho la edición, porque me parecía que si quitaba una palabra la situación siguiente perdía sentido.

—¿Cómo fue la relación con la película mientras le ibas dando forma?

—Traté de ser lo más severa conmigo misma. A mí me parece que la película es muy clásica en su forma. Nunca tuve la pretensión de hacer algo raro o difícil. Lo único que sentía es que a esos acontecimientos no les podía dar una construcción dramática convencional, porque era forzar la realidad y hacerle perder lo más tremendo que para mí tiene la existencia y es que es muy difícil discernir el argumento. Sin embargo, hay pequeños elementos que van conformando esa especie de monstruo y me parece extremadamente sensual el intento, el esfuerzo de encontrarle una forma, que creo que está en esos detalles. Alguien me dijo que la película era coral, y yo creo que mi vida, mi crecimiento, ha sido coral. Es algo que tiene que ver con la existencia humana. Una cantidad de gente que uno conoce, una cantidad de afectos, de pasiones, muy compleja, muy fuerte y en ese maremoto es bastante difícil saber ubicarse, ponerse una meta y cumplirla. Lita Stantic se enoja porque a veces soy impuntual,

llego tarde pero de verdad salir de casa y llegar a horario me parece una hazaña que no sé si la voy a lograr, porque la realidad es tan convulsa, tan poco lineal...

—¿Por qué *La ciénaga*? ¿Qué evoca para vos ese título?

—Yo tenía mucho miedo de que, a causa del título, hubiera una intención de interpretación simbólica de la película, que estaba muy lejos de mí. Pero hay algo que tiene que ver con la manera en que funcionan algunos nombres en el norte, nombres de origen muy colonial, que aluden directamente a una cosa que en determinada época del año resulta ser el origen del nombre. En el verano cierta zona se llama "La ciénaga" porque se desbordan los ríos de montaña e inundan cierto lugar... Pero es algo que si vos vas en invierno decís: "¿Y este páramo?". Me parece que es como un clima que se genera en un momento y es difícil de atravesar. No es necesariamente de peligro mortal, no es un pantano y además de ese clima que se forma en ese momento son lugares que, contrariamente a la imagen que uno tiene de eso, chillan de la cantidad de bichos y pájaros y vida pequeña, son lugares intensos. Me gustan las crónicas de viajes del siglo XVI y me imagino a esos tipos llegando a esos lugares y poniendo esos nombres. Los nombres en el norte tienen que ver con esos tipos en un mundo agresivo, raro, loco. En Salta no mete miedo. El sentido del título tiene que ver directamente con el clima, el verano, esos lugares donde llueve mucho y tienen esa densidad.

—En la película hay toda una serie de observaciones de orden social o antropológico incluso sobre las relaciones entre los distintos personajes, pero que al mismo tiempo no están enunciadas como tales. ¿Cómo trabajaste eso?

—Empieza por el casting. De las 2.400 entrevistas que hubo para buscar a los chicos de la película, en 1.600 —los números son literales, no metafóricos— estuve yo sentada charlando y grabando en video, en un garage a la vuelta de mi casa en Salta. El casting en publicidad es una cosa horrible

Pero para una película te da la posibilidad de contrastar la imagen de los personajes del guión, inspirados a su vez en personas que uno conoce, con esas otras que traen su propia manera de hablar y su experiencia de vida. Y allí, en esa tensión, empieza a generarse otra realidad, la de la película, que no necesita que se enuncie nada. Es cuestión de poner esas personas en juego y todo emana solo. Se trata de observar, de prestar atención.

—¿Y desde un comienzo pensaste en Graciela Borges y Mercedes Morán para los personajes principales?

—La primera idea fue trabajar sin actores profesionales, un viejo prurito de mis días de estudiante de cine. Y como en *Rey Muerto* había tenido una buena experiencia en este sentido, pensaba —allá por 1997, cuando no tenía producción ni nada— volver a filmar de la misma manera. Pero en Salta no daba con lo que estaba buscando y, en cambio, vi un programa de televisión que me mostró una amiga, que sabía lo que yo necesitaba. Allí estaba Graciela Borges y me di cuenta que había encontrado a mi personaje. Lo de Mercedes Morán fue más difícil, porque ese personaje estaba inspirado en alguien que yo tenía muy presente. Además, el personaje que hacía Mercedes en "Gasoleros" me distraía, por ese lenguaje naturalista que tiene la televisión, que es lo menos natural del mundo. Pero la vi de pronto en una revista, en unas fotos que le habían sacado junto a su hija, en vacaciones y así, fuera del personaje de "Gasoleros", me di cuenta que no podía ser otra que ella para mi película, como ya había sugerido Lita Stantic.

—El universo femenino es determinante en la película...

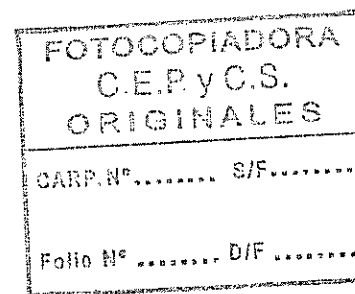
—A pesar de que la vida moderna nos ha puesto en otro lugar a las mujeres, ese viejo dicho que afirma que la mujer es la reina en su casa es bastante verdadero, salvo excepciones, que también conozco, por supuesto. Las chicas de ahora son mucho más callejeras de lo que yo era en mi adolescencia, pero según mi experiencia familiar el hecho de permanecer mucho tiempo dentro de la casa hace que las mujeres tengan un

conocimiento muy detallado de su funcionamiento, de su economía, de sus movimientos, de su geografía. La madre y las hijas mujeres comparten este conocimiento, mientras que los varones suelen ser unos pensionistas. que una trata bien y quiere, pero que están siempre de paso. Me encantaría saber cómo es la percepción de los varones de una casa, pero por ahora lo único que sé es que es muy distinta de cómo la percibimos las mujeres.

#### Filmografía de Lucrecia Martel (1966)

- 1995: *Rey muerto* (cortometraje).
- 1996-1999: *Magazine for fai* (programa de TV).
- 1998: *Encarnación Ezcurra* (documental para TV).
- 1998: *Silvina Ocampo* (documental para TV).
- 2000: *La ciénaga* (largometraje).

### III. Temas



# El nuevo documental: el acto de ver con ojos propios

*Paula Félix-Didier, Leandro Listorti  
y Ezequiel Luka*

*El cine no es la representación de  
la realidad sino la realidad de la  
representación.*

J.L. Godard

**E**n la Argentina de fin de siglo, la persistencia del género documental y su obstinada continuidad en un entorno hostil dan cuenta de un impulso por contribuir al proceso de construcción de la memoria colectiva. La tradición documental nacional nació asociada a la influencia del neorrealismo italiano en los años cincuenta y a la radicalización política de la década del sesenta.

Fernando Birri y la Escuela de Litoral sentaron las bases para una tradición documental independiente que se distanció de las experiencias previas confinadas a los noticieros y algunos cortos de propaganda. El género documental ha perseverado en una producción que se remonta a las "actualidades" del Film Revista de Federico Valle a comienzos del siglo XX, pasando por la experiencia notable de la Escuela de Cine del Litoral (*Tire Dié*), el cine antropológico de Jorge Prelorán, el cine político de fines de los años sesenta y la actividad de la productora Cine-Ojo desde el retorno a la democracia en 1984. Desde entonces y hasta ahora el documental en Argentina procuró convertirse en una herramienta de análisis de la realidad y ha acompañado la historia política argentina con el propósito de dar testimonio, interpretar o polemizar.



Pero esta producción documental se ha visto siempre limitada debido a las dificultades impuestas por una política cultural que ha privilegiado el cine de ficción a la hora de repartir subsidios y préstamos para la producción audiovisual, y por un sistema de distribución y exhibición que no cuenta con circuitos estables para la difusión del material documental. En los últimos años, los avances del video y la tecnología digital han permitido superar los impedimentos de orden material que impedían que numerosos proyectos documentales se concretaran, lo que ha promovido una suerte de resurgimiento del género. Pero este creciente volumen de producción continúa enfrentando el problema de la difusión: a la mayor parte de estos trabajos sólo puede accederse a través de proyecciones aisladas y al esfuerzo de los propios realizadores por hacer circular sus obras.

### La revolución digital

La irrupción del video digital ha traído cambios sustanciales en el modo de producción audiovisual en Argentina. Las facilidades que proporcionan los nuevos formatos durante el rodaje y la posproducción han reducido notablemente los costos globales en comparación con los soportes filmicos, y permiten el trabajo en equipos reducidos, facilitando la actividad de realizadores independientes y, en consecuencia, contribuyendo al aumento de la producción en los últimos años. El efecto de estos cambios es muy importante en el género documental ya que, a diferencia de las producciones de ficción, el uso del video como soporte es mucho más frecuente y el espectador de documentales ya está habituado a ese formato. Esta diferencia se hace más importante teniendo en cuenta que, en Argentina, los subsidios y créditos que otorga el Estado a la producción audiovisual favorecen ampliamente a los géneros de ficción (en buena parte por la desprotección que sufren aquellos films que no están terminados en 35 mm). Si el problema de trabajar con presupuestos ajustados encontró un aliado en el video, no puede decirse lo mismo respecto a las etapas que siguen a la

producción de una película: su distribución y exhibición. Las serias dificultades de circulación del material independiente constituyen hoy el problema más serio que deben enfrentar los realizadores, ante la carencia de un circuito que albergue este tipo de producciones. En el caso de los documentales, esta falta de bocas de salida es mayor debido a su ausencia en salas de estreno (la pequeña sala 2 del cine Cosmos es la única en la ciudad de Buenos Aires que exhibe habitualmente documentales). Dentro de los circuitos alternativos (Centro Cultural Ricardo Rojas, Filmoteca Buenos Aires, la sala Leopoldo Lugones y otros cineclubes y salas independientes, para citar los ejemplos porteños) tampoco existe un espacio permanente de difusión de este material, que sólo encuentra pantalla a través de ciclos o proyecciones ocasionales. Con este panorama, adquiere mayor importancia el efecto disparador que pueden ejercer festivales como el DerHumAlc y el Festival de Video de Rosario. UNCIPAR, las muestras organizadas por el IDAC (Instituto de Arte Cinematográfico) de Avellaneda y ahora también el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires, que en 2001 inauguró una sección dedicada a la producción documental nacional.

La televisión, un medio ideal para la difusión de documentales testimoniales, es otro espacio cerrado para estas nuevas producciones. A excepción de algunos casos particulares (*Dársena Sur* y *Saluzzi, ensayo para bandoneón y tres hermanos*, por ejemplo, fueron exhibidas en canales de cable), la televisión argentina reserva ese lugar a documentales de perfil periodístico, en general producidos por los propios canales o encargados por estos a otras productoras.

### De la objetividad a la subjetividad

El teórico e historiador Bill Nichols distingue entre varios tipos de documentales, según su forma y tratamiento del tema elegido. Para él, hay un documental "expositivo" y un documental "subjetivo" o "interactivo".<sup>1</sup>

El documental expositivo permanece apegado a la realidad y los hechos con poca interferencia de la forma y "expo-

---

ne una argumentación acerca del mundo histórico" a partir de textos ilustrados con imágenes en los que "el montaje está subordinado a la lógica de la persuasión". En el documental "interactivo", el realizador "ya no se limita a ser un ojo de registro cinematográfico" y participa como testigo, actor o provocador.

En Argentina el documental predominante ha sido el expositivo y sólo en los últimos años puede observarse una tendencia hacia la subjetividad y la interacción.

Desde mediados de los años ochenta, el trabajo de la productora Cine-Ojo, al mando de Marcelo Céspedes y Carmen Guarini,<sup>2</sup> dio al género un impulso y una continuidad de producción inéditas e hizo escuela en el terreno del documental realista, con films como *Hospital Borda* (1986) y *La noche eterna* (1991), en los que los autores investigaban el deterioro de, respectivamente, el más importante hospital nacional de salud mental y el yacimiento carbonífero de mayor tamaño del país.

A partir de *Jaime de Nevares, último viaje* (1995) y *Tinta roja* (1998), Céspedes-Guarini se han desplazado más decididamente hacia un abordaje participativo y formas subjetivas de representación. La primera de ellas testimoniaba los últimos días del obispo de Neuquén Jaime de Nevares —consecuente defensor de los derechos humanos, mientras que *Tinta roja* daba cuenta de los trabajos y los días en la sección policiales del diario sensacionalista *Crónica*. La actividad de Cine Ojo abarca también, en forma creciente, la producción de documentales de otros realizadores (Andrés Di Tella, Sergio Wolf-Lorena Muñoz y Cristian Pauls, entre otros) y la edición de films en video.

En los años noventa, otros realizadores se volcaron al documental político-social y se convirtieron en referentes establecidos del género: David Blaustein y Andrés Di Tella. Blaustein fue el primero en contar dos historias clave en torno a la última dictadura argentina. En *Cazadores de utopías* (1996), una vasta serie de impactantes testimonios y material de archivo —compaginados con una agilidad inusual para el género— dieron voz a viejos integrantes de Montoneros, agrupación de la que el propio realizador formó parte. Con la posterior *Botín de guerra* (más convencional en su estructura narrativa), Blaustein reconstruye la historia de Abuelas de

Plaza de Mayo, la organización que desde 1983 ha recuperado más de sesenta niños apropiados por militares y luchado por someter a los responsables a la justicia. *Botín de guerra* (2000) funciona como punta de lanza para que otras futuras películas se ocupen de aspectos más singulares y menos conocidos del tema.

Por su parte, Di Tella concibió dos documentales desde la mirada de generaciones posteriores que no fueron protagonistas de ese período histórico. *Montoneros, una historia* (1994) describe, a través del relato y la reconstrucción por parte de una antigua militante, la trayectoria de la agrupación desde su fundación hasta la dispersión final de sus miembros. Si bien el film no se separa de las convenciones del testimonial, el montaje ayuda a mantener cierta tensión que lo acerca a mecanismos propios del cine de ficción. En *Prohibido* (1997), Di Tella ofrece un panorama general sobre la represión, la autocensura y cierto colaboracionismo en el ámbito cultural durante ese tiempo. Su trabajo más reciente, *La televisión y yo*, da cuenta de los primeros cincuenta años de la televisión en Argentina, vinculándolos con la historia personal del realizador, en lo que constituye uno de los más acabados ejemplos locales de lo que se ha dado en llamar "documental en primera persona".

Durante la segunda mitad de la década del '90 se produjo un resurgimiento del género que se apoya en la tradición del documental expositivo y refleja una nueva realidad política en la que las grandes corrientes ideológicas ya no ofrecen marcos explicativos adecuados.

La sospecha en relación a la "acción" política y sus efectos se traduce en films documentales que parecen conformarse con un más modesto rol de mediadores, para dar voz a quienes han perdido su lugar en la sociedad, para acercar realidades mal conocidas u ocultas a otros públicos —dentro de esta vertiente se destaca la producción del Grupo de Boedo Films,<sup>3</sup> responsable de títulos como *Agua de fuego* (2001), *Rompiendo nueros* (2001) y *Jorge Giannoni: NN, ese soy yo* (2000), entre otros— o para reflejar los nuevos modos de la política y la desconfianza en la clase dirigente (*Matanza, La sombra de las luces, Peces chicos*).

Estos ejemplos y otros proponen una mirada alternativa a la que exponen los medios de comunicación, a la vez que dan cuenta de las aceleradas modificaciones políticas, sociales y económicas que ha sufrido la Argentina durante la década del noventa. El espíritu de contrainformación que a fines de los años sesenta y principios de los setenta animaba a los documentales políticos de los grupos Cine Liberación y Cine de la Base se reencuentra ahora con la necesidad de mostrar otras caras de la verdad, que no tienen cabida en noticieros televisivos o canales de la televisión por cable.

### Recuperando la memoria

En su mayoría, los documentales de los jóvenes realizadores argentinos de los últimos años traducen un apremio por el registro. En una sociedad caracterizada por el olvido como estrategia histórica, el cine documental aparece como salvaguarda de la memoria. En esta línea, *Jorge Giamoni NN, ese soy yo* recupera la figura de un cineasta desaparecido, así como *Padre Mugica* homenajea la memoria de un sacerdote de activa participación política, asesinado en los años setenta. Desde esa urgencia por mostrar, el nuevo documental argentino en su mayoría sigue apegado a las convenciones históricas del género, acaso porque la realidad paradójica, contradictoria y vertiginosa impide el suficiente distanciamiento como para llegar al tratamiento creativo de la forma.

Lógicamente, un tema privilegiado en el documental argentino de la posdictadura ha sido el de los desaparecidos. Los jóvenes realizadores ofrecen un nuevo punto de vista: ya no se trata de protagonistas o sobrevivientes, sino que ahora aparecen historias de hijos de desaparecidos contadas por ellos mismos (*Papá Iván, Por esos ojos, Historias cotidianas (h)*).

*Tierra de Avellaneda* (1995), de Daniele Incalcaterra, es el más significativo en cuanto a su estructura narrativa y a la fuerza dramática que genera. Este documental expone los trabajos de búsqueda y exhumación de los cuerpos de personas desaparecidas durante la dictadura argentina realizados por un grupo de antropólogos y médicos forenses. Incalcate-

rra toma un caso individual (la familia Manfil, asesinada en 1976, a excepción de dos de las hijas) para dar cuenta de esa realidad colectiva.

Hay un conjunto de documentales que se preguntan por la agitada realidad política de fines de los años sesenta y principios de los setenta, como *Operación Walsh* de Gustavo Gordillo, *Padre Mugica* de Gordillo y Gabriel Mariotto y *Tosco, el niño de piedra* de Adrián Jaime y Daniel Ribetti. María Pilotti y Mariana Arruti realizaron los documentales *Los llamaban presos de Bragado, 1977, Casa tomada y Trelew* (actualmente en posproducción).

El nuevo documental también refleja otra preocupación propia del cambio de siglo: al recuperar diversas manifestaciones de la cultura popular como una herramienta de defensa ante la disolución de la identidad nacional en la globalización (*Bonanza, Saluzzi, Rerum Novarum. La savia del algarrobo, HGO, Oscar Alemán, vida con swing. Yo no sé qué me han hecho tus ojos. Ayvu Porã, las bellas palabras*).

Los realizadores de *Rerum Novarum* (2001), Sebastián Schindel, Fernando Molnar y Nicolás Batlle,<sup>4</sup> registraron la reunión de los integrantes de la banda musical de la ex empresa textil Flandria para festejar su 63° aniversario, luego de producido el cierre de la fábrica. En *La savia del algarrobo* (2001), Daniel Rojas muestra, a partir de la vida y obra del músico quechua Sixto Palavecino y su rol de referente de la defensa de la cultura, la apasionada lucha de algunos por mantener la identidad autóctona. *HGO* (1998), de Víctor Bailo y Daniel Stefanello, investiga las zonas menos recorridas de la vida de Héctor Germán Oesterheld, creador de *El eternoauta* y, para muchos, fundador de la historieta moderna en Argentina.

*Oscar Alemán, vida con swing* (2001), de Hernán Gaffet, revela la historia tan trágica como desconocida de uno de los mayores (y menos recordados) músicos que tuvo la Argentina, dentro de la tradición del documental biográfico.

Lorena Muñoz y Sergio Wolf van sobre los pasos de la mítica cantante de tango Ada Falcón, en *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (actualmente en posproducción).

*Ayvu Porã, las bellas palabras* (1998) propone al especta-

dor ser testigo de la intimidad de su realización: el equipo de filmación llega a una aldea guaraní y ofrece a sus habitantes hacer un documental en conjunto. De esta manera, la mirada de la directora Vanessa Ragone confluye con la de los aborígenes, dando lugar a una experiencia inusual dentro del nuevo documental argentino. Ragone filmó además, entre otros, *Tributo a Borges* (1999, un homenaje que combina testimonios de intelectuales con la búsqueda de "imágenes borgeanas" en las ciudades más significativas en la vida del escritor) y -junto a Mariela Yeregui- *Vértigos o contemplación de algo que cae* (1993, sobre Alejandra Pizarnik).

Una figura atípica en el panorama del nuevo documental es la de Eduardo Montes Bradley, empeñado en recorrer a contrapelo la historia oficial de la cultura, con sus retratos de escritores en los que afloran las facetas menos tipificadas, desde *Soriano* (1998) hasta *Julio Cortázar* (anunciada para 2002), pasando por *Hario the Borges* (2000) y *Los cuentos del timonel* (2001), este último sobre el historiador y periodista Osvaldo Bayer.

### El otro camino

En términos generales la producción documental argentina aún no se ha hecho eco de una corriente renovadora que, en otros países, viene cuestionando la estandarización del documental expositivo y la sobreabundancia de imágenes "realistas" en los medios de comunicación. Este tipo de documental, que Nichols llama *subjetivo e interactivo*, se involucra con su objeto de estudio e intenta poner al espectador en relación directa con el tema y con la forma. Estas voces nuevas toman al documental como una forma de arte audiovisual y exploran nuevos modos de aproximarse a la verdad desde la forma cinematográfica.

En ese sentido, un pionero en llevar el documental al terreno de la experimentación fue Fabián Polosecki, a partir de los programas de TV *El otro lado* y *El visitante*, emitidos por el canal estatal ATC.<sup>5</sup> En ellos, el conductor, proveniente del periodismo, asumía el rol de investigador, dedicando cada

programa a un tema distinto, que podía ser tanto la vida de mujeres que tienen a sus maridos presos como el relevamiento del barrio de residencia del propio conductor. A lo largo de estos programas, se hacía imposible distinguir hasta qué punto ese personaje se correspondía con el Polosecki real o era uno puramente ficcional.

Otro realizador que se embarcó tempranamente en la investigación documental subjetiva es Carlos Echeverría, con *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987), un film tan singular como poco revisado que reconstruye la historia del único desaparecido de la ciudad de Bariloche. Desde entonces, Echeverría ha creado una obra documental personal y rigurosa que incluye investigaciones periodísticas (el caso de los mellizos Reggiardo-Tolosa, hijos de desaparecidos y apropiados por sus secuestradores, para el programa Edición Plus) y la inminente *Pacto de silencio*, en la que saca a la luz la complicidad de las "fuerzas vivas" de la ciudad de Bariloche con el criminal de guerra nazi Adolfo Priebke, responsable de la masacre de las Fosas Adreatinas, en Italia, durante la Segunda Guerra Mundial.

En *Ciudad de María* (anunciado para 2002), Enrique Bellande sale, cámara al hombro, a investigar unas presuntas apariciones de la Virgen en la ciudad de San Nicolás, pero lo único que encuentra son *versiones* de ese hecho. Le está vedado entrevistar o siquiera filmar a la principal protagonista del suceso, por lo cual debe conformarse con testimonios indirectos, algunos de ellos contradictorios entre sí. Finalmente, termina registrando el epifenómeno comercial, turístico y mediático que crece a expensas del episodio central.

Algunos ejemplos del nuevo documental introducen en el relato elementos puramente ficcionales. *Marechal o la batalla de los ángeles* (2001), de Gustavo Fontán, lleva la subjetividad al punto de emular desde su organización narrativa la propia escritura del autor de *Adán Buenosayres*, uno de cuyos tópicos es precisamente la ruptura de la realidad. En este film, algunos personajes del mundo de Marechal son personificados por actores.

En *La sombra de las luces* (2000), Baltazar Tokmán describe los esfuerzos de los habitantes de una casa tomada por

evitar un desalajo. Pero el desarrollo de la historia se da a partir de un protagonista ficcional de clase media que, para salvar su propio departamento, debe mediar entre los ocupantes y el dueño de la casa. Este funciona como nexo entre los testimonios reales, pero también como un alter ego del propio realizador.

### Tres films destacados

La idea de *Dársena Sur* de Pablo Reyero se originó durante una investigación para el programa de televisión *El otro lado* (que mencionamos antes), donde Reyero trabajaba como investigador. *Dársena Sur* narra tres historias cuyos protagonistas son habitantes del "Doque", una de las zonas más poluidas de la Argentina, como consecuencia de derrames industriales. Con el agravante de que no está ubicada en un rincón alejadísimo y salvaje, sino a pocos kilómetros del centro de Buenos Aires. Consciente de que esa realidad habla por sí sola, Reyero prescinde de discursos o denuncias explícitas, les da voz a los protagonistas y se abstiene de intervenir en el off. El resultado es a la vez descarnado y cotidiano, político y personal, territorial y universal, desprendido y altamente emotivo.

Bonanza Muchinski es uno de los protagonistas del cortometraje *Dónde y cómo Oliveira perdió a Achala* (Ulises Rosell y Andrés Tambornino, 1995), incluido en *Historias Breves*. En *Bonanza-En vías de extinción* de Ulises Rosell, y con una estructura dramática que le debe mucho a la narrativa de ficción, se va armando el perfil del hombre del título: su trabajo, su forma de vida, sus principios y su familia. Muchinski es un "chatarrero" que desarma y reprocesa autos de dudoso origen, a la vez que educa a sus hijos, mediante una atípica pero coherente instrucción asistemática, en las bondades de la caza, la pesca y la vida en los márgenes de la civilización. La música de Manu Chao acrecienta la fuerza de las imágenes, que en algunas escenas alcanzan una sensibilidad y una belleza deslumbrantes. Al igual que en *Dársena Sur*, la cámara sigue a los protagonistas en sus actividades

diarias, que se intercalan con entrevistas a ellos, a sus familiares y amigos. La situación social marginal de estas personas no se enfatiza pero aparece como el marco de referencia ineludible para explicar su historia.

*Saluzzi, ensayo para bandoneón y tres hermanos*, de Daniel Rosenfeld resulta interesante sobre todo por la decidida intervención de su autor en la historia que narra el film. En oposición a las formas tradicionales del género —en las que habitualmente el relato *acompaña* al protagonista— aquí la estructura narrativa se desarrolla en función de aquello que la puesta en escena elige contar, y omite todo elemento accesorio. La idea es plasmar en la pantalla el proceso creativo del artista. *Saluzzi...* abarca una gira europea y el posterior regreso del bandoneonista Dino Saluzzi a Salta, su ciudad natal. Durante ese lapso, el músico —exiliado desde la última dictadura— comienza y concluye una nueva composición (algo que había sido pautado de antemano entre realizador y protagonista). La película genera una sensación de intimidad única e irrepetible y alcanza su mayor intensidad en el reencuentro final de Dino Saluzzi y sus hermanos. No hacen falta explicaciones o datos biográficos para terminar de delinear el auténtico retrato del artista: Saluzzi habla con notas. Rosenfeld con imágenes.

### Interrogando al mundo

A lo largo del siglo XX, el género documental se ha convertido en un poderoso medio de construcción y registro de la memoria colectiva a la vez que en vehículo de información, opiniones y creencias acerca del mundo. En Argentina, el nuevo documental tal vez permita a estas o a futuras generaciones dar sentido a la historia política, social y económica de un país que a primera vista parece ganado por la irracionalidad.

Ante la convicción central de la cultura de fin de siglo de la relatividad de las nociones de verdad y representación, y del estatuto complejo de la relación entre ambas, el documental aparece como un terreno donde dirimir estas y otras

cuestiones. Los nuevos documentalistas argentinos proponen una renovación de temas y formas y un nuevo modo de interrogar al mundo que los rodea. Sus films reflejan la mirada, las opiniones y las preocupaciones de una generación que busca en el registro del pasado y el presente claves para enfrentar el futuro con un impulso vitalista que contradice en parte el desaliento que campea en mucho cine de ficción contemporáneo. En efecto, los personajes de algunos de los films de la "nuevo cine argentino" parecen conjurar la angustia que provoca el no-futuro posmoderno con la inercia y la dificultad para la acción con un propósito definido. El nuevo documental, en cambio, a partir de una misma falta de expectativas y certezas, se orienta hacia el futuro a partir del reconocimiento de que es posible operar algún cambio en la realidad.

#### Notas

- <sup>1</sup> Bill Nichols: *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós, 1997.
- <sup>2</sup> El grupo fundador de Cine-Ojo estuvo además integrado por Roxana Atwell, Licio Pensavalle, Ernesto Lamas y Marian Moya
- <sup>3</sup> Fundado en 1992 por Candeia Galantini, Claudio Remedi y Sandra Godoy
- <sup>4</sup> Los realizadores son a su vez fundadores de la productora Magoya Films, nacida en 1998.
- <sup>5</sup> Se encuentra en posproducción el documental *La vereda de la sombra* de Gustavo Alonso, con producción de David Blaustein, sobre la figura de Polosecki, quien se suicidó a mediados de los años noventa

## Garage Olimpo y la representación de la dictadura militar

Sergio Wolf

**G**arage Olimpo es el primero de los films de Marco Bechis que logró estreno comercial en Argentina, si bien circuló su anterior *Alambrados* en proyecciones ocasionales, en salas de arte y ensayo de Buenos Aires. Pese a estrenarse en los grandes circuitos de salas, con una campaña publicitaria impactante y voluminosa, y críticas pródigas en elogios, *Garage Olimpo* tuvo en Argentina, su país de origen, una repercusión comercial calamitosa.

Esos resultados catastróficos pueden ser el primer escalón para empezar a meditar sobre las elecciones del público que asiste a cines argentinos, o su devoción o desdén por los films locales, pero eso quedará para interesados en las teorías de la recepción propiamente dichas, o para productores rapaces que cavilan con insistencia sobre el gusto del público para hacer films a medida. A cambio, creo que esa nula inquietud por la película lleva a pensar que pone en inmediato e incómodo conflicto a la sociedad argentina con sus maneras de relacionarse con la memoria y, en particular, con la propia memoria signada por lo trágico.

Como si una corriente fatídica y subterránea los uniera, como si el imaginario argentino se hubiera desplegado con toda exhuberancia, se estableció una correspondencia tácita y transversal entre lo que podríamos llamar diversos tipos o estratos socioculturales, intentando negar la existencia de *Garage Olimpo*. Y hubo ejemplos de esto en varias direcciones y con disímiles motivaciones.

Por un lado, empleados de cines de los *shoppings* —habitualmente reacios, indiferentes y silenciosos— le decían a los espectadores que iban a comprar su entrada, que para esa función se habían agotado, lo cual no era cierto, o sentenciaban que el film era terrible y que en la sala contigua había una comedia con Julia Roberts. Todo ese arsenal, presuntamente, orientado a que *Garage Olimpo* bajara de cartel lo más rápido posible, idealmente antes de la semana que es costumbre conceder a un film en exhibición.

Por otro lado, ni los suplementos de espectáculos, ni los de arte y cultura, en los periódicos, se dignaron a un solo análisis, un mínimo debate que cuestionara, reafirmara, delectara lo que mostraba el film. Un par de meses antes, esos mismos suplementos, esos mismos intelectuales tan parcos se abalanzaron en ardorosas discusiones —incluso transdisciplinarias— consagradas a la rudimentaria e irresponsable *La vida es bella*. Ante la película de Benigni, si, *todos sintieron que debían intervenir* en la polémica, lo cual, por la distancia cronológica de los hechos, los empujó a buscar testimonios debajo de las piedras si era necesario.

Y en tercer lugar, muchos potenciales espectadores del film de Bechis adujeron que no la veían porque era demasiado terrible y no querían sufrir, porque ya sabían todo lo que verían allí y porque otra vez ese tema, los tenía cansados. Ese *no querer ver* es una constante nacional y es también parte del film, precisamente. Esa fue la razón de ser de un informe como el *Nunca Más*, redactado por la Comisión Nacional de la Desaparición de Personas (CONADEP, creada por el entonces presidente Raúl Alfonsín), que culminó con el juicio a los asesinos y dejó constancia para el futuro de todo lo ocurrido durante la larga tortura militar. Y esa omnipotente creencia del *saber todo* podría refutarse con aquella afirmación del documentalista Claude Lanzmann, aludiendo a su extraordinaria *Shoah* y al genocidio judío: "*La verdad es como un pozo petrolífero. Cuanto más se cava, más se encuentra*". De allí que la precisión casi matemática de los detalles en el film de Bechis no sea un añadido, o una vana coquetería estética, sino su peso específico, su diferencia con aquellos cineastas que creyeron dar cuenta del proceso dic-

tatorial sólo desplegando "su mundo personal", o gritando a viva voz sus puntos de vista.

1.

*Garage Olimpo* es un film de una complejidad tal que no deja otra opción que la de un análisis sostenido en un doble juego reflexivo. Porque si bien tensiona hacia atrás por su relación con la memoria trágica de hace veinticinco años y también tensiona con las maneras en que esa memoria se representó en distintos films desde hace quince años, al mismo tiempo, el resultado que es el film de Bechis —ese brillo tan opaco como incandescente— obliga a referirnos simultáneamente a la actualidad del cine argentino más obstinadamente autorral de estos últimos cinco años. Pero vamos por partes.

Uno de los modos, de los flancos por los que se puede entrar en una película auto-consciente como *Garage Olimpo* es, por supuesto, partir de la idea de que obliga a mirar y repensar la Argentina de veinte años atrás. Pero la película de Marco Bechis no aspira a un ajuste de cuentas político, no revisa la experiencia armada de los años setenta con el ojo puesto en la distribución de culpas, o en flagelarse con el látigo de los errores cometidos, o lo que hubiera sido, o bien la idea de que los films no debían exanimar ese tramo de la vida nacional porque alcanzaba con simplemente *decir* lo que tenían para decir como un modo de restituir un diálogo ausente con ese pasado.

Eso es lo que pasó con una profusa nómina de películas que —desde distintas inscripciones, con objetivos hasta contrapuestos— toma un arco que va de *El exilio de Gardel*, de Fernando Solanas, a *Cazadores de utopías*, de David Blaustein, pasando por *La historia oficial*, de Luis Puenzo, o *Made in Argentina*, de Juan José Jusid, o incluso *En retirada*, de Juan Carlos Desanzo, entre muchas otras, que se cuentan por decenas. El de Bechis no es un film que procure retomar la discusión política —o al menos no como razón de ser— obturada primero por la masividad del terror de Estado y luego

por sus "efectos continuadores": las leyes de la primavera democrática benefactoras de los criminales, y luego el silencio que hizo del tema un tabú inabordable, fruto de esa capacidad tan asidua, tan inveterada de los argentinos por merecer toda vez que se pueda la palabra olvido.

Es cierto que el director de *Garage Olimpo* no toma un arco temporal ni medianamente extenso que cubra los dos tiempos —dictadura y democracia—, pero no creo que sea ese el motivo de la ausencia de discusión política en sentido estricto o literal, o por lo menos no es el único motivo. Más bien, lo que sube a la superficie como la burbuja tóxica de una obra cristalina, es la voluntad de Bechis por cerrar el registro del film sobre la experiencia de sus personajes sin proponerse como prerrogativa una evaluación generacional explícita. No hay aquí un espíritu de llanto lastimoso sobre la leche derramada de lo perdido, ni una pretensión alegórica de que contando ese puñado de historias *se logra el objetivo único, didáctico y primero* de iluminarlo o explicarlo todo. En ese sentido, una relación viable, es la que puede establecerse con *La noche de los lápices*, el film de Héctor Olivera.

En *La noche de los lápices* prevalece más la conmiseración por ese grupo de adolescentes destrozado en las mazmorras de los torturadores, que la discusión política. Olivera, bajo la cobertura sentimental de la piedad por los protagonistas, se ocupa de exponer nítidamente la idea de que esos adolescentes no tenían nada que ver, que no habían participado de la violencia armada, y es en esta dirección que asigna valores positivos y negativos a sus torturadores, con el carcelero violento y el carcelero comprensivo. La mirada sobre las cárceles de detención se concentra en este vaivén entre detenidos que lloran, guardias asesinos o sensibles y la inclusión de ciertos tópicos culturales del imaginario de época. *La noche de los lápices* es la exposición de un caso, conocido nacionalmente a través de las investigaciones periodísticas que arreciaron con el fin de la dictadura. Pero ese caso deviene emblemático, en la medida en que lo que sobrevuela la historia es la idea de la generación inocente masacrada.

Es decir: el procedimiento consistió en lavar la cara política de lo ocurrido durante la dictadura, exponiéndola no

como el rostro de un plan político y económico, no como el batallón desangelado que venía a patear el tablero político, sino como una mera fuerza organizada para una antojadiza brutalidad omnimoda.

Por su parte, en *Garage Olimpo*, la acción también se centra, casi excluyentemente, en las cárceles de detención clandestina. Pero esa tentación de la intensidad que era marca distintiva de *La noche...* aquí se ha desvanecido. El origen social, político e institucional de los personajes, de uno y otro sector, es una inscripción a fuego, así como todo el tráfico militar de cuerpos, dinero e información, en *summa*, la logística del exterminio reconstruida desde los distintos puntos de mira posibles. De ahí que no se asignen valores positivos o negativos al diseñar los personajes, y en particular los dos protagonistas, en la relación que se establece entre ese torturador enamorado de su cautiva, como ocurría en un viejo cuento de Leopoldo Lugones. Lo que hay, en cambio opuesto al film de Olivera, es un tejido hediondo de sensaciones atravesadas, signado por la necesidad, el uso mutuo, la supervivencia, la repugnancia. La intensidad a menudo insostenible que emana de la película, entonces, no es la raíz o el origen, sino la consecuencia inevitable de las decisiones narrativas de Bechis. Y también la consecuencia de sus precisiones documentales, que vienen a continuar las de un film notable pero documental que pasó también demasiado desapercibido, como fue *Tierra de Avellaneda*, realizado en 1995 por Daniel Incalcaterra, sobre la recuperación de huesos de una fosa común de los suburbios de Buenos Aires.

No hay, en *Garage Olimpo*, verdades agitadas a viva voz, si bien todos y cada uno de los episodios que el film enlaza en una única trama se basan en hechos comprobados, asentados en los distintos ensayos históricos sobre los años previos y específicos de la dictadura. En este sentido, Bechis apuesta por una verdad experiencial, casi confesional de lo vivido por el propio autor en las celdas ilegales, del mismo modo que Lita Stantic, siete años atrás, en *Un muro de silencio*, tomó la misma decisión de narrar una vivencia que la tuvo por protagonista y, paradójicamente o no tanto, el film tuvo tan poca repercusión comercial como el de Bechis.



*Garage Olimpo*, de alguna manera, y pese a sus diferencias, termina de completar *Un muro de silencio*, conformando ambas las dos polos más interesantes en su problematización cinematográfica del exterminio sistemático. Pero eso lo explicaremos más adelante.

2.

El problema de la representación que los films argentinos hicieron de las torturas y desapariciones durante la dictadura es indudablemente inasible, entre otras cosas, porque ¿cómo filmar la ausencia? o ¿cómo transmitir el efecto físico de las vejaciones corporales a través de un arte de la pura mediatización como el cine?

Pero más allá de esas consideraciones —ontológicas o teóricas—, lo cierto es que desde el retorno de la democracia al país en 1983, el cine nativo trajinó varias decenas de films ocupados en el tema. Y los problemas de lo que es en esencia irrepresentable, quedaron expuestos y visibles como nunca. Hubo visiones falaces con estética de culebrón, como *La historia oficial*, donde una madre desconocía todo del pasado de su hija adoptada, para terminar marchando junto a las Madres de Plaza de Mayo. Hubo autocríticas nulas, como si nada hubiera pasado en los veinte años posteriores, como *Cazadores de utopías*. Hubo sórdidos vehículos que procuraron inscribir el tema en bastardos formatos de género, como *En retirada* o *La ciudad oculta*, de Osvaldo Andéchaga. Hubo un diseño de terapia grupal para “hablar de lo que no se podía”, como *Made in Argentina*. Hubo trabajos que hablaban entre líneas y cifradamente, situando la acción en el marco de otros autoritarismos, como *Camila*, de María Luisa Bemberg. Hubo miradas *terruvistas*, como *Contar hasta diez*, de Oscar Barney Finn. Hubo voluntad de registros casi periodísticos, como *Los dueños de silencio*, de Carlos Lemos. Hubo films elípticos, que rozaban lo alegórico desde lo cotidiano, como *Nadie nada nunca*, de Raúl Beceyro, o que se zambullían con decisión en la alegoría, como *El exilio de Gardel* o *Últimas imágenes del naufragio*, de Eliseo Subiela. Hubo intentos de

representar el miedo, como *Hay unos tipos abajo*, de Rafael Filippelli y Emilio Alfaro. Y la lista y descripción de procedimientos podría continuar con comodidad.

Lo que resulta inocultable, es que la casi totalidad de los directores argentinos se vio conminado a frecuentar el tema, y por lo tanto a posicionarse estéticamente en relación con el tema. En esta vía de los posicionamientos cinematográficos —también, donde *Garage Olimpo* logra un lugar diferencial. Bechis despojó su film de todo maquillaje, de todo embellecimiento superfluo. Es curioso, pero la austeridad brilla. Veamos

¿Por qué la paradoja de lo que brilla por su austeridad? Por el trabajo con sus materiales. El uso estricto del sonido directo incluso con música en cuadro proveniente de las radios de las cámaras de exterminio, la marcación de actores férrea rehuyendo de los excesos como de una plaga y tratando de atrapar el gesto justo, el trabajo minucioso y casi *bressoniano* con el silencio al punto de que el golpeteo de la pelotita de ping-pong logre agigantarlo, el empleo de puestas de cámaras siempre funcionales a la acción y nunca en procura de estilizar la escena, el extraordinario andamiaje narrativo con su representación de la rutina y el detalle en apariencia anodino, inserto en la unificación de historias y al mismo tiempo su concentración sobre los dos protagonistas, la decidida apelación a elipsis construidas no como efecto sino en tanto pedido desde la propia puesta en escena.

Esa austeridad aleja a *Garage Olimpo* de todos los formatos de probada indiferencia. Lo aleja de aquellos que creen que cobijándose en el paraguas amortiguador del género lograrán no espantar al espectador argentino, tan renuente a volver sobre sus tragedias. Lo aleja de aquellos que creen que se puede “poetizar” —además de los citados, como creyó también Carlos Saura en su funesta coproducción *Tango*— y hacer exportable el tema. Lo aleja de aquellos recursos simplificadores como la explicación que convence a los previamente convencidos y pone adelante lo que se tiene para decir, porque todo se desprende de lo que los personajes hacen.

Pero lo que merece especial atención es que se aleja de aquellos que ven el cine como un derivado impresionista de

las crónicas de los periódicos. Ahí, precisamente ahí, en el territorio de la construcción de la ficción, es donde *Garage Olimpo* se dispara en su asimetría con tanto film aborigen. Porque Bechis emplea la precisión de lo documentado para edificar con eso otra cosa, un artefacto, a partir de unir historias distintas, cambiar o mezclar nombres como el del centro Garage Olimpo, que no existió, aunque sí existieron Automotores Orletti y El Olimpo, como el apodo de "Tigre" aplicado a un personaje que no es el infausto torturador "Tigre" Acosta, y así sucesivamente. La idea podría ser que esa única ficción remite a que la historia de lo ocurrido en los centros clandestinos fue una sola, con términos específicos pero también con regularidades que se repitieron, de allí que el film de Bechis se aparte nitida, tozuda, afiebradamente de las otras ficciones que convirtieron al genocidio masivo en una suerte de fábrica con moldes a aplicar.

Ese territorio reflexivo sobre los mecanismos de la representación, es el que comparte con *Un muro de silencio*. En principio, pareciera que entre ambas películas no hay sino distancias. En *Garage Olimpo*, los hechos se narran directamente, siguiendo los recorridos de los personajes, mientras, en *Un muro...*, el disparador es el film que una directora europea viene a hacer a Argentina sobre un desaparecido que apareció sólo una vez. En *Garage Olimpo*, se impone una suerte de vocación documental, en tanto en *Un muro...* se hace pesar un efecto de espejos que devuelven o refractan distintas capas de ficción. En *Garage Olimpo*, hay una pretensión de no revisar lo que pasó con los que estaban afuera de los campos de la muerte, mientras que en *Un muro...*, el film procura discutir el sentido de las decisiones de quienes se quedaron y de cómo se quedaron, y de los que se fueron.

Pero más allá de esas coordenadas específicas, ambas películas comparten dos conceptos básicos: el tono y la idea de que el material vivencial debe convertirse en material ficcional. Comparten un medio tono, una austeridad que se hace visceral en *Garage Olimpo* y ahogo en *Un muro...*, pero que los lleva al terreno confesional, a veces susurrado, siempre elíptico o económico. Y también comparten la idea de que no hay un formato probado que puede aplicarse al tema —ni los

géneros, ni la poesía de segunda clase, ni el periodismo, ni el psicoanálisis—, sino que el tema debe proveer ese formato, debe inventarse una forma para contar lo que no se puede contar. Esa es la batalla crucial que libran y ganan, y por eso ambas terminan dibujando un arco que las tiene en cada uno de los extremos de un mismo razonamiento.

### 3.

Otra zona de análisis es la que sitúa a *Garage Olimpo* en el plano de las nuevas modalidades del decir que trae el cine nacional de los cinco o siete últimos años. Evidentemente, hay una coyuntura que es farragosa de exponer aquí, pero donde intervienen las escuelas de cine y su preparación de flamantes directores que buscan lugar en una industria que hace tiempo no existe —¿treinta?, ¿veinte años?—, más el agotamiento discursivo de cineastas consagrados o con larga obra detrás, y que ya sonaban cansinos o miserabilistas. Además, la extensión multiplicadora de nuevos modos de producción que permiten rodajes menos férreos, con equipos técnicos más livianos en cuanto a aparatos y personal, y sangre joven capaz de incorporar esas modalidades sin mayor esfuerzo.

Pero ante esa coyuntura —todo espacio vacío tiende a ser llenado, dice una ley física—, están las miradas. Y en ese cambio de mirada, debe agregarse al Bechis de *Garage Olimpo*. Se trata de miradas que no pertenecen a un grupo o foco puntual, no conforman un plan que quiere tomar por asalto una cinematografía enclenque, aunque lo logren. Más bien, su pertenencia es el respeto a la propia voz, están en relación con buscar las propias voces. Algunos como Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, hacen pie en cierto registro coloquial y de un neorrealismo urbano, en *Pizza, birra, faso*. Otros, como Martín Rejtman en *Rapado* o *Silvia Prieto*, tratan de obtener un tono disecado y carente de todo énfasis. O Esteban Sapir en *Picado fino*, que recupera la voluntad inventora de las vanguardias del cine. O Flavio Nardini en *76 89 03*, haciendo un film generacional sin alegorías ni reclamos vociferados. O

como *El mismo amor la misma lluvia*, de Juan José Campanella, que busca en el territorio de los géneros populares y ciertos mitos de Buenos Aires. O *Mundo grúa*, de Pablo Trapero, que vincula las urgencias sociales y actuales con ciertos tópicos del más clásico naturalismo argentino.

En todos ellos, por uno u otro camino, se cuele la palabra realismo. Pero no se trata de ir hacia un realismo de segundo grado, aprendido en el sainete, o de cómo los directores "creen que habla la gente común". La falacia de esa lección el cine argentino ya la venía pagando de hace tiempo, con films esquemáticos e impostados. En estos últimos años, se trata de capturar ese espesor dialógico, de incluir a los personajes haciendo de sí mismos, de despojar en lugar de añadir. A pesar de la distancia que puede imaginarse entre lo que cuenta *Garage Olimpo* y lo que cuentan los films antes enumerados, esa distancia no es tal. Y son más las vecindades que las lejanías.

Nuevamente, como respecto de *Un muro de silencio*, la renovación del cine argentino está en el tono y es eso lo que comparte con *Garage Olimpo*. De algún modo, comparte con las otras un diálogo, lo cual, en un cine de voracidad individualista y sordos que se gritan unos a otros, no sólo es una novedad sino un milagro. Un milagroso porvenir.

## IV. Debates



## De una vanguardia a otra: ¿hay una tradición?

*Gustavo J. Castagna*

**H**ace ya muchos años que las categorías artísticas no tienen sentido o, en todo caso, conforman una hipótesis sin sustento. Tiempo atrás, en cambio, clasificar un film tenía su razón de ser; que, por lo general, se refería a los modos de producción. De ahí que, fundamentalmente, las películas se evaluaban por sus pretensiones industriales o por ubicarse al margen de objetivos comerciales fijados de antemano.

Si tomamos el cine argentino del período clásico, de mediados de los años treinta a comienzos de la década del '50, los films adquirirían una forma de representación por la inversión de presupuesto de cada productora, la importancia de los actores y el anclaje en los tópicos de género heredados de Hollywood. En este prolongado período, por lo tanto, casi no existen ejemplos de un estética ajena a estas tres claves de identificación impulsadas por ese sistema industrial, donde el director era una figura casi decorativa del estudio o empresa, y su nombre permanecía en las sombras. El reconocimiento para diversos realizadores de esa etapa del cine argentino vendría más adelante, cuando en los años sesenta, a través de nuevas investigaciones de nuevos críticos e historiadores empiezan a plantearse las diferencias entre un cine concebido "a la manera de Hollywood" y los rasgos que definen a un director por su estilo. En otras palabras: la política del autor aplicada al cine argentino.

Sin embargo, dentro de ese período llamado clásico, hubo algunos ejemplos dentro de ese modelo empresarial, que

se aproximaron a un cine diferente, proponiendo una exigencia mayor al espectador acostumbrado a un modo de representación originado en el cine americano. En 1938, Leopoldo Torres Ríos estrena *La vuelta al nido* y se atreve a desarrollar una historia donde el guión es una mera excusa, más allá de narrar la historia de un matrimonio de clase media que sufre una crisis por la supuesta infidelidad de la esposa. El film de Torres Ríos, expresado a través de miradas que despiertan sospechas y con una interesante descripción psicológica de los personajes, fue rechazado por el público y denostado por la productora.

Pero Torres Ríos, conviene aclararlo, no fue el único representante del cine clásico que esporádicamente se ubicó en la periferia de un contexto industrial, modelado por los géneros. También habría que mencionar *El crimen de Oribe*, de 1950, co-dirigida junto a su hijo Leopoldo Torre Nilsson, y que fue un fracaso económico y una historia incomprendida, quizá porque los realizadores trasladaron un relato literario del género fantástico de Adolfo Bioy Casares a un contexto cotidiano.

Ya en la década del '50 –y por diversos motivos políticos, económicos y sociales– el cine argentino modifica sus procedimientos filmicos. De modo lento, comienza a surgir la figura del productor independiente y un nuevo espectador que se interesa en la aparición de los movimientos cinematográficos de posguerra (neorrealismo, Nouvelle Vague) y el contexto cultural empieza a preocuparse por lo que ocurre en el mundo, favorecido por las medidas en política exterior implementadas desde 1958 por el entonces presidente constitucional Arturo Frondizi.

Primero fue el citado Torre Nilsson, con algunas películas que no sólo complacen al espectador local sino que también logran consenso y premios en festivales internacionales. En ese sentido, *La casa del ángel* (1956) inicia una mirada estética diferente a la de los estudios. Torre Nilsson y su cine introspectivo marcan un antes y un después en el cine nacional, aportando rostros nuevos en el rubro actoral y referentes cinematográficos que van de Orson Welles a Ingmar Bergman, y que es bendecido también por una nueva crítica más

rigurosa. A partir de Torre Nilsson, el director deja de ser alguien contratado por un estudio y empieza a hablarse de cine de autor, de criterios distintos de producción, de narrativas complejas, de "independentismo".

Aquel contexto no permanece indiferente a las formas de producción del neorrealismo y a las innovaciones de lenguaje de los films iniciales de Alain Resnais, Jean-Luc Godard y François Truffaut. Por tanto, Argentina empieza a ser un país de fronteras hacia afuera, que por primera vez interactúa con las vanguardias europeas de posguerra. Y el resultado de este intercambio anunciado en los films de los años cincuenta de Torre Nilsson, deriva en una serie de películas y de jóvenes directores que la prensa de la época denominó como "Generación del '60".

La breve historia de la "Generación del '60" –aproximadamente de 1958 a 1965– muestra diferencias temáticas y formales entre la mayoría de sus títulos representativos. Desde la apelación a un neorrealismo provincial y de denuncia que no omite el sarcasmo en *Los inundados* (1962), de Fernando Birri, hasta los personajes con conflictos existenciales derivados del cine de Michelangelo Antonioni en *Los jóvenes viejos* (1962), de Rodolfo Kuhn pasando por las problemáticas en la Gran Ciudad, ahora gris y melancólica que se ve en *Tres veces Ana* (1961), de David José Kohon, o en *Los de la mesa diez* (1963), de Simón Feldman, por no hablar del ajuste de cuentas con el cine de los estudios, la corrupción en el deporte y el debate universitario en *Dar la cara* (1962), de José A. Martínez Suárez, o la revisión feroz y crítica de ciertos ambientes míticos que identificaban a la Argentina de décadas anteriores en *Alias Gardelito* (1962), de Lautaro Murúa.

En estas películas de la "Generación del '60", y no son las únicas de aquel entonces, se refleja un amplio y heterógeno abanico de pretensiones estéticas y temáticas. Por eso es imposible reducir este período de nuestro cine a una uniformidad de criterios de puesta en escena. Los directores de "Generación del '60", en ese sentido, conformaron un grupo disperso, sin objetivos claros y con influencias marcadamente europeístas. Sin embargo, constituyeron la primera época de nuestro cine donde los procedimientos filmicos y las dis-

cusiones de las obras importaban más que el *glamour* actoral y el apoyo inmediato del público. Por esa razón, varios de los films fundamentales del grupo confrontaron con el contexto político oficial de aquellos años. En 1957, por ejemplo, se había fundado el Instituto Nacional de Cinematografía (I.N.C.) que, a los pocos años, impuso mediante una ley amplios beneficios al cine industrial sobreviviente. Tras esta decisión legal que perjudicaría al grupo tanto como la incansable lucha contra la censura y el golpe de Estado que derrocó en 1965 al gobierno constitucional de Arturo Illia, la "Generación del '60", ya de por sí caótica en sus propuestas, agoniza lentamente. Los posteriores films de los directores del grupo serán esfuerzos personales y peleas solitarias por ocupar un espacio dentro de las rígidas estructuras del cine nacional.

En medio de los últimos estertores de aquel movimiento sesentista, surge en Argentina otro grupo de películas y realizadores que tienen por única afinidad su experiencia en publicidad. El rótulo periodístico de la época los definió como "El Grupo de los 5". Es indudable que "la movida" cultural que propone el Instituto Di Tella con sus performances y *happenings* más el espejo referencial de la estética *under-pop* heredada de Andy Warhol en "The Factory", caracterizarían a algunas de las obras del grupo. Sin embargo, la Argentina políticamente convulsionada de la segunda mitad de los años sesenta propone una visión periférica al divertimento y a la creación warholiana: "El Grupo de los 5", aplicando constantes estilísticas de la publicidad, exhibe un discurso político y una opinión de características coyunturales. En ese sentido, *The Players vs. Ángeles Caídos* (1971), de Alberto Fischerman, es el título representativo que, a través de juegos e improvisaciones, jamás oculta su mirada analítica y desprejuiciada de la sociedad argentina del momento. Más ligera y minuciosa en su discurso directamente relacionado con el mundo de la publicidad es *Mosaico* (1970), de Néstor Paternostro, mientras que *Tiro de gracia* (1970), de Ricardo Becher, traza una visión existencialista y depresiva que toma como centro a un grupo de jóvenes sin referentes sociales. Vanguardista, experimental y al margen de los circuitos de exhibición, el cine de "El Grupo de los 5" tuvo una efímera

vida, nuevamente clausurada por los vaivenes políticos económicos y sociales del país.

Por eso, cada vez que se habla de un "nuevo cine argentino" surge el recuerdo de aquellos dos grupos de décadas anteriores. Pero los nexos entre los nuevos-viejos grupos generacionales de los sesenta y los setenta con una buena parte del cine argentino actual es una conexión periférica y adyacente. Con otro contexto diferente al de tiempo atrás —ahora hegemonizado por los productos de los multimedios—, los esfuerzos de un cine diferente no desconocen referentes como la "Generación del '60" y algún abordaje particular en "El Grupo de los 5". No hay una cita explícita ni un homenaje a esos "padres" de hace cuarenta años.

Este vínculo, en todo caso, se puede adivinar sólo en momentos aislados, o a través de personajes que parecen derivativos de los de esa época, como "El Rulo" de *Mundo grúa*, acaso un carismático pariente cercano del Pirucho Gómez de *Los inundados*, o bien en la recreación de un mundo decadente como el que muestra *La ciénaga*, y que se aproxima a las geografías familiares que retrató Torre Nilsson, o en los jóvenes de *Silvia Prieto* y *Rapado*, más introvertidos y con conflictos diferentes (o sin ellos) que aquellos de *Los jóvenes viejos*. O, quizás, en la particular visión de la Gran Ciudad, tal como hiciera "Generación del '60", un espacio felizmente resucitado en algunas películas de los últimos años, como *Pizza, birra, faso*, *Taxi, un encuentro*, o *Sábado*. Pero sólo se trata de meras aproximaciones.

Más pertinente es plantear que muchos de los proyectos cinematográficos de los nuevos directores no nacen con una expectativa industrial, sino como una necesidad de expresión y de experimentación, que fue una marca de todos los movimientos argentinos de finales de los años sesenta y comienzos de los setenta. De allí que muchos se filmaron en 16 mm y luego se ampliaron a 35 mm como consecuencia del interés que despertaron en productores, distribuidores o festivales, lo que ocurrió con *Pizza, birra, faso* y con *Mundo grúa*. *Silvia Prieto* se filmó durante casi un año, los fines de semana en que el director Rejtman y los técnicos no trabajaban en proyectos más comerciales. Varios films de Perrone se hicieron

en formato video, pensando en ampliarlos una vez concluido el rodaje. *El asadito* se filmó en un fin de semana, casi sin posibilidad de hacer retomas, una forma de trabajo que saltaba los métodos tradicionales de la industria y que, al mismo tiempo, se asemejó mucho a las que implementaban ciertos directores independientes de los setenta.

Estos nuevos sistemas de producción hacen contacto con los sistemas de producción que impusieron los grupos de hace treinta años, ya que si bien no existía el video sí se había impuesto el rodaje en 16 mm, o la utilización de equipos técnicos menos numerosos, o con escasa experiencia, o simplemente de amigos o compañeros de estudios con intenciones de ingresar al "mundo del cine argentino".

En los años setenta y setenta, los directores, actores y técnicos trabajaban uno en el film de otro, dando una idea generacional o de grupo. Del mismo modo, se puede ver que Pablo Trapero estuvo vinculado a la producción de *La libertad*, que Paula Grandío hizo la fotografía de *Silvia Prieto* y *No quiero volver a casa*, que tuvo a Rejtman en la producción, que Martín Mainoli fue el montajista de *La libertad* y *Sábado*, que Diego Peretti es el protagonista de *Mala época* y *Taxi*, un encuentro, que el debut en el largometraje del fotógrafo Marcelo Lavintman fue en *Pizza, birra, faso* y luego hizo *Sólo por hoy*, que Juan Villegas fue el co-guionista de *Modelo 73* casi al mismo tiempo de rodar *Sábado*, que Alejandro Bendersohn hizo el montaje de *Buenos Aires viceversa* y luego el de *Mala época*, y que Verónica Chen compaginó *Esperando al Mesías* y luego hizo su debut como realizadora con *Vagón fumador*, y estos son sólo algunos ejemplos.

Como ya había ocurrido a fines de los años cincuenta, cuando Torre Nilsson y los jóvenes cineastas de la época decidieron abandonar los tópicos del cine clásico, las nuevas películas argentinas no admiten vinculaciones transparentes. Tal vez, en esa labor imperiosa de los realizadores por omitir espejos históricos, el llamado "nuevo cine argentino" encuentre su propia originalidad, su autonomía estética, su invalorable pureza.

## De una generación a otra: ¿hay una línea divisoria?

Quintín

Hace unos diez años, dos películas argentinas ganaron el primer premio en los festivales de San Sebastián y Montreal. Fueron *Un lugar en el mundo* de Adolfo Aristarain y *El lado oscuro del corazón* de Eliseo Subiela. Fueron además sucesos relativos de taquilla en el mercado local (500 000 y 800 000 espectadores respectivamente) y tuvieron el beneplácito de la crítica. Entre 2000 y 2001, *Nueve reinas* de Fabián Bielinsky y *El hijo de la novia* de Juan José Campanella fueron los grandes éxitos nacionales (superando holgadamente las cifras de las anteriores) y tuvieron reseñas laudatorias. Se puede establecer un paralelismo entre los dos pares de films. Hay una línea que une a Bielinsky con Aristarain (especialmente con sus primeros films): el cine de género al modo clásico americano ejecutado con extrema profesionalidad y sin renunciar a un trasfondo social e histórico al que no se alude directamente. Hay otra línea que conecta a Subiela con Campanella, aunque los films se parecen poco: la comedia dramática costumbrista y sentimental de acento italiano cuyos protagonistas son porteños de clase media y mediana edad que aspiran a representar arquetipos criollos. Este paralelismo probaría que el cine argentino sigue siendo el mismo después de una década. Y en muchos aspectos lo es, si la mirada se concentra en el segmento superior de la tabla de recaudaciones. Hay una diferencia sin embargo. Las únicas películas argentinas de principios de los años noventa de las que un crítico podía ocuparse seriamente (aun para hablar mal de algunas de ellas) es-

FOTOCOPIADORA  
C.E.P. y C.S.  
ORIGINALES

taban firmadas por Aristarain, Subiela, Pino Solanas, Leonardo Favio, María Luisa Bemberg o Luis Puenzo, cineastas maduros o veteranos que representaban lo más alto de una jerarquía cuya segunda línea estaba integrada por films muy poco logrados. Dicho de otra manera, había un grupo de nombres conocidos y después casi el desierto. Habría que agregar a Marcelo Piñeyro como el debutante tardío que producía un gran éxito con *Tango Feroz* y a Jorge Polaco, que trabajaba en los márgenes de ese *mainstream* entre industrial y autoral que definía al cine argentino.

A comienzos del siglo XXI, el cine argentino es mucho más difícil de definir lo que implica, en principio, que está vivo. Porque además de Bielinsky, Campanella y otros jóvenes seguidores de la tradición menos distinguidos, además de los veteranos que siguen filmando, hay una serie de nombres de directores y títulos de películas que muy poco le deben a la historia del cine argentino, que tampoco pertenecen a un corte generacional que los conecte con lo que se filma hoy en otras latitudes pero conforman el mejor cine hecho en el país durante muchos años. El aspecto más notable de estas películas es su fuerte originalidad. Es esa originalidad la que está produciendo una demanda notable en los festivales internacionales pero también la que desconcierta a algunos críticos locales. Esa originalidad de las películas las lleva a no ser masivas aunque disten mucho de ser herméticas. El mayor elogio que puede hacerse a las escuelas de cine en la Argentina, responsables de esa camada renovadora, es que no produjeron directores de escuela sino alumnos desobedientes, que salieron a reinventar su oficio fuera de la facultad pero también de la industria. Las escuelas fabricaron proyectos de cineastas que no tuvieron más remedio que agregarle sus propios conceptos a una disciplina aprendida a medias y no fijada en sus mentes por la escolaridad pero tampoco por el trabajo en el set que fue la escuela de sus mayores.

Se puede intentar una caracterización del cine de este grupo, trazar una línea que precise la ruptura, que divida no sólo este cine del de las décadas anteriores, sino de otras películas de directores contemporáneos que no pertenecen al grupo renovador más que por razones generacionales. Lo

que me propongo es señalar que los films de Pablo Trapero, Lucrecia Martel, Martín Rejtman, Adrián Caetano, Lisandro Alonso, Juan Villegas, Albertina Carri, Rodrigo Moscoso, entre otros, no sólo se distinguen de los de Bielinsky, Campanella o Piñeyro (para no hablar de Subiela o Solanas) sino que apuntan en otra dirección cinematográfica que los de Daniel Burman, Lucho Bender o Ariel Rotter, aunque hay puntos comunes a los lados de esta divisoria un poco sinuosa.

Hay un primer elemento que separa a las generaciones y es que la gente no vuela más en las películas argentinas. El acto de volar, tan afín a Subiela como metáfora erótica, símbolo de libertad y alusión a lo sublime, no tiene un lugar posible en los nuevos films. Estos han cortado toda conexión con el realismo mágico, un peligro estético que acechó el cine latinoamericano durante décadas sin tener siquiera, en el caso argentino, una raíz en la tradición literaria local. Esta restricción a los desplazamientos aéreos se extiende en varias direcciones: por un lado, están proscriptos los ángeles, los fantasmas, la telepatía y toda otra manifestación de lo sobrenatural, una decisión que bien puede ilustrarse por la frustrada visión de la Virgen en *La ciénaga*. Por el otro, las alegorías han desaparecido también, lo que desmarca a la nueva generación de cualquier influencia del cine de Solanas, el referente internacional más importante del cine argentino hasta comienzos de los años noventa. Este alejamiento tiene una importante consecuencia en lo narrativo: los personajes dejaron de representar conjuntos o categorías para hacerse singulares en algunos casos (Trapero, Martel, Alonso) o vacíos (Rejtman, Villegas, Carri) en lugar de artistas, militantes, profesionales o represores. Al dejar de estar investidos por sus rasgos ocupacionales, los personajes dejaron de ser un anclaje de la ideología del director, vehículos de mensajes sociales o lugares cinematográficos donde se diriman dilemas éticos o sociales. En los nuevos directores hay una relación con la política y con la realidad argentina que se expresa por fuera de los moldes anteriores. El cine argentino solía ser sentencioso, explicativo, omnisciente y aspiraba a expresar verdades de consenso, a articular las desgracias de un país tan previsible como idealizado. La ruptura de esa matriz gastada e improductiva (y, en de-



finitiva, falsa) implica declarar a la Argentina como un territorio por descubrir. Los mundos que aparecen en las nuevas ficciones están lejos del universo de la estereotipada clase media porteña y de los problemas de sus hombres de mediana edad. Hay una explosión social y geográfica que pone en evidencia nuevas realidades, que explora desde la curiosidad y la incertidumbre. La sociedad salteña de Martel y la de Moscoso, los marginales cordobeses o bolivianos de Caetano, el suburbio bonaerense de Trapero, el monte pampeano de Alonso no son los escenarios habituales del cine argentino. La clase media vaciada de dinero y refugiada en un lenguaje autista de Rejtman no es la de Norma Aleandro en *La historia oficial*. La pobreza no es un fuera de campo horroroso ni la postal turística de la villa miseria sino la materia misma de las películas. La gigantesca declinación económica de los últimos años, la aparición de nuevos grupos sociales y de nuevas formas de lenguaje y de relación no tenía ninguna respuesta en el cine argentino, atrincherado en su ceguera, inmune a lo que estaba ocurriendo fuera de la primera plana de los diarios. Los nuevos directores, en cambio, no han encontrado soluciones para los males del país, pero no tienen miedo de mirarlo. En particular, todos los films tienen en común un cuidado por el lenguaje oral registrado en directo que los hace sonar distinto, mucho más frescos que los de la generación anterior. Hay una rispidez en el habla que se traslada a la imagen, que ha dejado de estar falsamente embellecida por la fotografía o la dirección de arte. La poética cinematográfica avanza hacia films en los que el sentido es ambiguo, la imagen no duplica el diálogo, en donde no hay humo artificial ni escenas imaginadas por los protagonistas.

Curiosamente, la política parece estar ausente de este cine. No hay referencias a las atrocidades de la dictadura militar ni a los desaparecidos. Pero ese fue precisamente el mayor cliché de las décadas anteriores y también una excusa perfecta para no ocuparse del terror económico, social y administrativo de estos años. Sin tratar explícitamente esas cuestiones, los nuevos cineastas han salido a mirar sus consecuencias. Sus películas, mucho más cercanas a la interrogación que a la certeza, corresponden a una Argentina termi-

nal pero también a un país distinto, virgen de una mirada cinematográfica auténtica. En esa tensión entre un pasado ominoso y un presente indescifrable se legitima una búsqueda artística que no necesita declararse progresista o militante pero que testimonia justamente estos años de ausencia de la política como articulación de los conflictos.

En el fondo, este es un cine huérfano. Si bien Lucrecia Martel retoma de algún modo en *La ciénaga* una línea del cine argentino explorada por Torre Nilsson y abandonada desde hace cuarenta años y si bien Leonardo Favio continúa siendo un referente por el carácter personal y profundo de su cine, lo que esta generación demuestra es que hay una serie de vías que el cine argentino no exploró nunca y de allí proviene su evidente extrañeza. Esas vías son las que marcan la ruptura y se separan de un cuerpo principal que no ha variado demasiado. Hay algo fundacional en estos films que no es deliberado ni consciente y cuya posible fecundidad es prematuro prever.

Pero también es notable que la orfandad se extienda hacia el exterior: estas películas no son parte de la corriente del cine independiente actual en el mundo. La influencia de los films que circulan en festivales deja afuera a Trapero, Martel, Rejtman, Alonso, Villegas, entre otros, aunque no a Bender y su evidente deuda con *Magnolia* ni a Rotter, que describe Buenos Aires siguiendo a Wong Kar-wai en *Happy Together*, para tomar otros dos directores de la misma generación. Estos parentescos son puntuales, pero otros lo son menos. Hay ciertos rasgos que separan a los films de ese grupo de los otros, más cercanos al costumbrismo y aun al grotesco del cine argentino anterior que se extiende a los films de Bender, Burman, Agresti, Postiglione o Perrone, mientras que los otros rehúyen de estas constantes históricas mediante un marcado pudor. La escasa o nula importancia de los conflictos psicológicos y de la progresión dramática, a su vez, los alejan del "cine independiente" a la americana. Son films poco industriales, poco pensados para complacer al público, mucho más atentos al rigor de su propuesta que al efecto en la platea, a la que no le proponen la identificación con los personajes ni la escucha de la voz del director. Más que pelí-

culas de festival con temas importantes, imágenes llamativas y adornos temáticos son películas de autor en las que el autor se mantiene en silencio. Más dirigidas que escritas pueden tener guiones complejos (como *La ciénaga* o *Silvia Prieto*) o insignificantes (como *Mundo grúa* o *La libertad*), pero siempre es la estructura cinematográfica lo que prevalece. Se trata de un cine magro, despojado, restringido, a veces tímido, atento a cuidar su coherencia y a no caer en soluciones fáciles ni ampulosas. Graves como *Pizza, birra, faso* o ligeras como *Sábado*, ríspidas como *Rapado* o amables como *Mundo grúa*, populistas como *Bolivia* o selectivas como *La libertad*, pulidas como *La ciénaga* o desprolijas como *Modelo 73*, esas películas tienen en común su ausencia de cálculo, su deseo de verdad cinematográfica, su afán de descubrimiento, su aliento de aventura artística sin red. En el momento en que la mayoría de las cinematografías mundiales avanza hacia un cine híbrido, que suma elementos del exotismo local a desarrollos dramáticos convencionales y globalizados, el cine argentino se ha permitido el lujo de producir en estos años un conjunto de obras legítimamente locales, más libres que perfectas, más valiosas como exploración que como mercancía.

Esbozada una caracterización del núcleo duro de esta generación conviene por último aclarar una polémica que tiene como centro el realismo y que lleva a una doble confusión que arrastra el movimiento desde su origen. Si se declara a *Rapado* de Martín Rejtman y a *Pizza, birra, faso* de Caetano-Stagnaro como los primeros largometrajes del grupo, hay un contraste notorio entre ambos films. El segundo está, en un sentido, cerca de las ficciones "realistas" argentinas, de las que se diferencia, en principio por el ambiente, la precisión, el habla de los protagonistas y una rabiosa contemporaneidad. Mientras que *Rapado* es un film tan minimalista, tan parco, tan abstracto que se distancia ampliamente de las formas de representación habituales en el cine local de la época (1994). Sin embargo, el film de Rejtman describe a su modo un ambiente (uno de los mundos nacionales ocultos) y no está muy lejos de ser un "film de imágenes", en la vieja definición de Godard. Algunos críticos ex-

tranjeros han sumado *Pizza, birra, faso* y *Mundo grúa* para descubrir una especie de neorrealismo argentino, una afirmación poco justificada: el film de Trapero no es una pintura de la odisea de los desocupados, y su protagonista es una creación cinematográfica mucho más que un personaje "real" aunque esté cerca de la vida del actor que lo encarna. En todo caso el film, emblemático en su actitud, descubre mediante los ojos de su actor principal uno de esos mundos hasta ahora secretos, el del desastre social argentino. La cámara no lo utiliza como ejemplo sino como guía. Algo análogo ocurre con Misael Saavedra, el leñador de *La libertad* que muy lejos de representar a sus colegas, es objeto de una abstracción casi metafísica por parte del cineasta. Aunque la película tiene una fuerte impronta documental, es difícil concebir un film que se proponga copiar la realidad menos que el de Alonso. Otro tanto puede decirse de *Sábado*, donde el actor Gastón Pauls hace de sí mismo, sólo para hacer aun menos "natural" la construcción del film. Estas no son películas sobre obreros, leñadores o actores sino films cuya verdad cinematográfica depende de su poética y no de la intención de reproducir el mundo y menos aun de transmitir una interpretación de él. Mientras que el cine *mainstream* persevera en su falsificación de lo real y el neoclásico está frecuentemente limitado por sus reglas de género, estas películas se inscriben en el cine moderno, en el que el pleno artificio se confunde sin poder despegarse con las huellas de lo real. Ese nivel de sofisticación cinematográfica es similar al de los films de Rejtman, que no dejan de realizar secretamente una investigación de los pliegues del mundo, o a los experimentos de Carri, que mezclan las pistas sobre el anclaje en su circunstancia. En definitiva, ni unos son neorrealistas ni los otros son antirrealistas. En cambio, corresponden a una similar postura del cineasta en la que la vocación por construir ficciones corre pareja con la de no falsear la experiencia.

## De la industria al cine independiente: ¿hay "autores industriales"?

Una conversación entre  
*Horacio Bernades, Diego Lerer*  
y *Sergio Wolf*

Dentro del panorama del llamado "nuevo cine argentino" de los últimos años, aparecen algunos cineastas que, trabajando sobre estructuras narrativas más clásicas, buscan insertarse dentro de un modelo de cine industrial. La peculiaridad es que, al mismo tiempo, desarrollan una mirada cinematográfica personal. Es el caso de, entre otros, Marcelo Piñeyro (*Cenizas del paraíso*, *Plata quemada*), Fabián Bielinsky (*Nueve reinas*), Juan José Campanella (*El mismo amor, la misma lluvia* y *El hijo de la novia*) y Lucho Bender (*Felicidades*), además de Daniel Burman (*Esperando al Mesías*, *Todas las azafatas van al cielo*), Eduardo Milewicz (*La vida según Muriel* y *Samy y yo*) y Fernando Spiner (*La sonámbula*), en una lista que es más extensa. Casi todos pertenecen a una generación anterior, les llevan unos diez años a los independientes y debutaron en el largometraje con más de treinta años de edad. La doble condición de estos realizadores planteaba el problema de su inclusión o no como parte de la renovación del cine argentino. De ahí que creímos pertinente una conversación para intercambiar puntos de vista sobre el tema.

*Lerer:* A todos los podemos definir como "autores industriales". ¿Hay algún punto en común en su formación?

*Bernades:* Varios de ellos estudiaron en escuelas de cine. Se puede decir que los "autores industriales" son la primera ge-



neración de egresados de escuelas del cine argentino. Y en eso coinciden con la mayoría de los nuevos "independientes", que serían la segunda generación.

**Wolf:** Claro, Spiner en el Centro Sperimentale di Roma, Piñeyro en la Escuela de Cine de La Plata justo antes de la intervención militar, Campanella en la Universidad de Nueva York, Bielinsky en el CERC, la escuela del Instituto de Cine... Sí, hay una regularidad. Si pensamos en la generación anterior, en Eduardo Calcagno, Javier Torre, Luis Puenzo, Bebe Kamin, esto los diferencia.

**Bernades:** Pero, ¿qué implicaría que los "autores industriales" se hayan formado en escuelas de cine y los otros directamente en la industria? ¿Cómo se ve eso en sus películas? Yo diría que, en líneas generales, los formados en la industria se caracterizan por su practicidad, sin demasiada reflexión por las herramientas específicas de su oficio, mientras que los que surgieron de escuelas de cine tienden a un mayor rigor narrativo y, si se me permite la palabra, gramatical.

**Wolf:** Hay otra diferencia de los "autores industriales" respecto de la generación anterior, que es la de la cinefilia como una segunda formación, paralela o complementaria, o derivada de la formación académica. Es una cinefilia más amante del cine americano clásico que del cine europeo, como ocurrió con la generación de Eduardo Calcagno, Bebe Kamin...

**Lerer:** Y eso se ve en que trabajan pensando en los géneros, en el sentido clásico. Campanella te va a hablar de su interés por Billy Wilder o Lubitsch, y Bielinsky te hablará de Hitchcock o de Mamet. Es el que más defiende el cine americano.

**Wolf:** Sí, pero, por ejemplo, Campanella es un caso distinto, porque le gusta tanto el cine italiano como el cine americano. O Bender, que quiere hacer comedias *alla italiana*...

**Bernades:** La manera en que los "autores industriales" se inician en el cine es, en general, a través del cortometraje, a diferencia de la generación anterior...

**Wolf:** Sí, Spiner con *Tesigos en cadena*, Bielinsky con *La espera*, Campanella con *El contorsionista*, Milewicz con *Señal negra*... Y todos esos cortos ya mostraban que ahí había directores a seguir.

**Bernades:** Se podría establecer una diferencia en el sentido que tienen los cortometrajes para los "autores industriales" y para los nuevos cineastas independientes. Para los "autores industriales", creo que la única salida laboral era la industria o la publicidad, y por eso vivían el corto casi como una forma de sacarse las ganas de hacer cine antes de ir a parar a aquello otro, y no se vivía como un paso previo. Para los nuevos cineastas independientes, ya el cortometraje tiene una posibilidad de difusión que antes no tenía, y además se vive como un escalón para saltar de ahí al largometraje.

**Wolf:** Más allá de la formación, ¿cuáles serían los puntos de contacto entre las películas de los "autores industriales"?

**Bernades:** Si tomamos una película como *Cenizas del paraíso* y la comparamos con *Nueve reinas* o *El hijo de la novia*, tenemos que comparten un gusto por las estructuras narrativas clásicas, heredadas del cine americano.

**Lerer:** Estructura en tres actos, cine de género... Un drama judicial con enigma en *Cenizas del paraíso*, una comedia costumbrista como *El hijo de la novia*, un policial de falsificadores como *Nueve reinas*. Todas trabajan sobre guiones de hierro, en el sentido americano de la palabra. Si comparás las películas de estos directores con las de Trapero, Rejtman o Caetano, podés notar también que son más "profesionales" desde un lugar clásico: narración, imagen, iluminación, tipo de edición.

**Wolf:** En el caso de Piñeyro, incluso antes de *Cenizas*... ya venía en esa dirección... Él hizo todo un recorrido y su cine fue cambiando mucho, desde *Tango*... a *Plata quemada*. Empezó por lo declamatorio, lo alegórico y la estética de poster de *Tango feroz* y *Caballos salvajes*, pasó por una construcción narrativa y de personajes mucho más compleja en *Cenizas del paraíso* hasta llegar a un melodrama policial manierista en *Plata quemada*.

*Lerer:* Creo que, en todo caso, lo interesante de Piñeyro es que vio las películas de los nuevos directores independientes y trató de ver qué le servía de eso a su forma de ver el cine. Y cambió. Ahora es como si estuviera buscando un lugar intermedio entre el modelo industrial y el independiente.

*Bernades:* Sí, más que en *Plata quemada*, eso se ve en su corto de *Historias de la Argentina en vivo*, donde el estilo de filmación parece más cercano al de las películas independientes pero al mismo tiempo hay un guión muy trabajado.

*Lerer:* Quizá también haya influido que en los últimos dos años está trabajando con un guionista como Marcelo Figueras, más joven y con una visión del cine distinta de la de Aída Bortnik, que había escrito los guiones de sus primeras tres películas... También es cierto que Piñeyro habla mucho de lo que dice la crítica, revisa su obra, trata de evolucionar. Y eso no pasa con todos los de su generación.

*Wolf:* O no pasa con Campanella, donde hay una decisión muy firme de hacer cierto tipo de cine, más allá de lo que pasa a su alrededor. Él cree que el cine es cierta estructura, ciertos directores, cierta idea del entretenimiento y del espectador y no le influye demasiado lo que estén haciendo los nuevos directores.

*Bernades:* Esta idea del cine como producto industrial, como algo que se dirige a un público masivo es común a todos. Tal vez porque cuando se iniciaron no concebían la posibilidad de hacer un cine de expresión personal, o de un modo de producción económico y rápido, al estilo de la Nouvelle Vague.

*Wolf:* A mí me parece que la generación de Calcagno, Kamin y los otros defienden las películas de estos "autores industriales" porque les son más afines, las ven más parecidas a las suyas. La defensa que hicieron de *El hijo...* va por ahí, más allá de los valores de la película, que para mí son muchos. En cambio, cuestionan las películas del Nuevo Cine Independiente, o de bajo presupuesto, porque les parecen poco profesionales, de acuerdo a lo que ellos entienden es el cine profesional.

*Lerer:* Hay que tener en cuenta que cuando todos estos cineastas estaban empezando no existía la Ley de Cine, que da facilidades para recuperar el dinero de una producción más allá de lo que las películas recauden. Entonces, la única alternativa a la hora de armar un proyecto era pensar en el público, es hacer algo masivo. Porque recién después de la ley se pudo pensar en armar una producción de modo independiente. Fue como decir: "Bueno, también se puede andar en bicicleta con un solo pie".

*Wolf:* Lo que es discutible es la idea de que las películas de los "autores industriales" son narrativas y las de los independientes no lo son, o lo son en menor medida. ¿Es más narrativa *La vida según Mirtel* que *Pizza birra, faso?* Salvo casos extremos como *El nadador inmóvil*, *La libertad* o *Picado fino*, las películas de los independientes son narrativas, aunque no trabajen un relato tradicional, como *La ciénaga* o *Mundo grúa*.

*Lerer:* Hay otro elemento que unifica a estos "autores industriales" y es el uso de ciertos actores, como Ricardo Darín. Se puede decir que Darín es la cara de esta generación. Es el protagonista de *El mismo amor...*, *Nueve reinas*, *El hijo de la novia* y ahora *Samy y yo*.

*Wolf:* Salvo en Piñeyro, que en lugar de Darín usa a Leo Sbaraglia. Pero sí, Darín es el actor exitoso. De alguna manera, cada grupo o movimiento tiene su actor representativo. Salvando las distancias, es el caso de Robert De Niro para la generación de Coppola, Scorsese y De Palma...

*Bernades:* O Federico Luppi para la generación de Arístarain...

*Wolf:* Exacto. El actor que lleva adelante ese proyecto, parecería que es Darín porque, como Luppi para la generación anterior, es un tipo con una trayectoria previa, un actor muy popular que tiene casi la misma edad de los directores para los que trabaja...

*Bernades:* Creo que es bastante significativa la oposición entre Luppi y Darín, en tanto Luppi siempre dio el tipo duro y autosuficiente cuyos personajes tendían a defender la propia

---

dignidad frente al atropello de los poderosos. Un modelo masculino que a esta altura puede resultar *demodé*. Darín es más como de esta época, un tipo al que el espectador puede sentir más próximo. Es un tipo como cualquiera de nosotros, tal vez un poquito más simpático y ocurrente, pero sin dejar de ser mediano y falible. Aunque, en el fondo, me parece que los realizadores recurren a él por la sencilla razón de que es un gran actor de cine, capaz de transmitir cosas con total sobriedad, sin el menor amaneramiento.

**Wolf:** Si uno hace un puente con la Nouvelle Vague y piensa en Belmondo, Brialé, Leaud, Moreau y Karina, me parece que, o bien acá no hay esos actores nuevos, o el cine independiente no logró imponerlos. Quizá sí logró imponer a algunos para papeles secundarios, como Daniel Valenzuela, Oscar Alegre y Roly Serrano.

**Lerer:** Hay un poder de captación de la industria de los que vienen del cine independiente. Suar incorporó a varios a sus programas de televisión y a sus películas.

**Wolf:** ¿Vos decís que el cine industrial se apropia de los actores del cine independiente?

**Lerer:** En algunos casos, se da eso. O toman directamente a los directores, tratando de apropiarse de la estética del cine independiente, como Marcelo Tinelli, que produce para televisión una miniserie como *Okupas* y lo llama para dirigir a Bruno Stagnaro. Por un lado tenés la vieja escuela de las productoras (la productora Argentina Sono Film, Aries de Héctor Olivera), que es como una escuela tradicional y pasada de moda, frente a la nueva escuela de productores, que serían Tinelli, Pergolini y Suar, y que es como el punto intermedio entre los directores jóvenes que se producen solos y los veteranos de la industria. Suar captó actores independientes y armó con ellos productos para todo el mundo. Y después está el caso de la productora Cuatro Cabezas, que, aunque profesan una estética más ligada al videoclip y a cierta mirada irónica sobre el mundo, decide apoyar o invertir en películas como *Plata quemada* y *La ciénaga*.

---

**Wolf:** Ahí volveríamos al tema generacional: si hay un recambio de actores y directores, que es generacional, también hay un recambio de productores que es generacional. Pergolini es de la generación que hoy tiene entre 35 y 40 años, igual que Suar y Tinelli...

**Bernades:** Claro, pero estos productores no son necesariamente de la generación de Campanella o Bielinsky, son casi diez años más jóvenes y a la vez son un poco más grandes que los nuevos directores independientes, y quizás eso sea un puente. Y al mismo tiempo, tienen referentes distintos, tanto estéticos como de producción.

**Lerer:** Mi sensación es que esos productores crecieron viendo un cine argentino que les parecía de una pobreza técnica insostenible, con diálogos y actores que no los representaban, hablando de cosas de las que uno no hablaba usando imágenes que no les resultaban reales ni interesantes. Incluso tratándose de buenas películas. Suar habla de *Anna morna!* o *Sintonía de amor* como sus modelos. Me parece que el modelo que se busca es ese: el de una calidad técnica.

**Bernades:** Suar busca dos cosas: el acabado técnico y la actualización de los diálogos. Por eso, Campanella que tiene mucha experiencia en la televisión actual encaja perfecto en lo que él busca. Mi duda es cuánto le sirven los Traperos...

**Wolf:** El dilema de los primeros "autores industriales", de Spiner o Milewicz, fue el mismo que el de los independientes ahora: cómo pasar al sistema industrial. La primera película la hacés con 20.000 dólares y la ayuda del equipo, pero la segunda ya no, porque los técnicos no trabajan gratis. La generación de Spiner o Milewicz pagó el precio del momento en que la gente no veía películas nacionales, una transición donde todavía no existía "el nuevo cine independiente" y donde el cine industrial era espantoso.

**Bernades:** Al tema de los productores habría que sumar el recambio de técnicos: fotógrafos como Esteban Sapir, Marcelo Lavintman o Coby Magliora, montajistas como Verónica Chen, Martín Mainoli o Lorenzo Bombichi...

*Wolf:* Acá hay dos cuestiones clave, una es de producción y la otra es estética. La primera es si la incidencia del dinero y los proyectos de producción, más que la factura técnica, es la marca de una diferencia con las películas independientes. Y la segunda es hasta qué punto el cambio del cine industrial que generan estos "autores industriales" no hizo que los independientes intenten modificarse, profesionalizarse, buscar un público mayor.

*Lerer:* Eso vamos a verlo recién en las segundas películas de los independientes. No se sabe, todavía. Los independientes pueden filmar como filman porque hicieron sus películas sin mayores compromisos económicos con empresas que exigen cierto estándar. En cambio, los "autores industriales" empezaron más grandes, tienen más contactos con el mundo empresario y quizás esté la responsabilidad de entregar algo más "presentable".

*Bernades:* En el caso de los independientes, arriesgan sólo la plata propia. Eso pasó, al menos, con las primeras películas. Hay que ver qué pasa con las segundas. Tenés el caso de los recorridos de Burman o de Caetano. En el cine de Burman se ve cómo influye el cine industrial en el independiente. Él empezó a volcarse a otra cosa. Creo que hay dos recorridos que me parecen emblemáticos e inversos de este cine y el independiente: que son los de Piñeyro y Burman. Dos cineastas en transición, pero con direcciones opuestas. Burman pasa del cine independiente al cine industrial, y Piñeyro es el que consigue la plata, tiene contactos y puede permitirse experimentar sabiendo que igual va a poder filmar.

*Wolf:* Hasta qué punto el movimiento que hace Burman no es también el movimiento que hace Martel cuando convoca como actrices a Graciela Borges y Mercedes Morán. Esa también es una apuesta en esa dirección. Ella misma dice que aunque su película se vio como independiente, es una película estándar, que a ella se la une por una cuestión generacional, o por haber estado en *Historias breves*, pero que *La ciénaga* es estándar en términos de producción, con empresas inversoras y actores conocidos. Tuvo de entrada una productora como Lita Stantic, lo cual no ocurrió en los otros casos.

*Bernades:* El punto en cuestión, donde estética y dinero están unidos, es si las películas independientes son el resultado de la única posibilidad para hacerlas, o es una elección. Es evidente que varios intentan "pasar" al sistema industrial. Martel hace una película de más de un millón de dólares, pero también Caetano salta ahora al otro formato, con *El oso rojo*... Incluso los directores de *El descanso* intentan ese paso, como queriendo demostrar que no son neorrealistas, que pueden hacer otro tipo de películas y no sólo en base a una idea de pobreza. Ellos hacen hincapié en que *El descanso*, técnicamente, está muy bien.

*Wolf:* Se puede hacer el siguiente razonamiento: antes, sólo existía la Generación del '80 (Calcagno, Kamin, entre otros), después llega el cine independiente que abre un nuevo camino. El cine independiente capta una cantidad de espectadores, sube la variedad en el cine argentino, pero el cine industrial se estanca porque sigue con la misma gente y los mismos criterios, que terminaron dando un cine estándar. En un momento dado, el cine industrial se mueve y busca otra gente y otros criterios que puedan tomar la posta de la Generación del '80, que pocas veces pudo hacer películas industriales y populares. Y ahí llegan Bielinsky, Campanella y otros, que también se nutren de elementos que estaban en el cine independiente: se ve en la secuencia de *Nueve reinas*, con Darín y Pauls en la calle señalando estafadores, y que es una secuencia "del cine independiente".

*Lerer:* Rotter me contó que al ver *Mundo grúa* en el Festival de Buenos Aires se dijo: "ahora tengo que salir a filmar, yo puedo hacer esto. ¿por qué seguir esperando?". Y sale Campanella con *El hijo de la novia*, y Milewicz dice "¿por qué yo no puedo hacer *Samy y yo*?". Una película empuja la otra. Yo me pregunto, ¿cuántas *Nueve reinas* van a salir ahora?

*Wolf:* Quería cerrar esta idea del cambio del cine industrial con la llegada de los "autores industriales". Sube la expectativa estética de ese cine. Sería algo así: si lo fuertemente experimental está en el cine independiente y lo fuertemente narrativo está en el cine industrial, podríamos decir que *La ciénaga* sube el 'techo' de lo independiente mientras que

Campanella y Bielinsky suben el "techo" del cine industrial. Y empieza a haber vasos comunicantes al revés.

*Lerer:* Es equiparable a cualquier movimiento estético de cualquier parte. Aparecen nuevos cineastas, los veteranos —o los que tienen unos años más— ven qué cosas de esto nuevo pueden incorporar para sentirse también actuales, y son cooptados por las empresas. El movimiento del cine independiente fuerte en Estados Unidos, fue a principios de los años noventa, y el 80% de esos directores hoy hacen películas para los estudios...

*Bernades:* Cambiando de tema, ¿hay ejes temáticos en esta generación?... Lo que a mí me parece un quiebre es el corto de Spiner en *Historias de la Argentina en vivo*, donde parodia varios temas que su generación —y la generación anterior— priorizó como importantes: el exilio, el psicoanálisis continuo de los personajes. Hay una burla más a referencias culturales generacionales que a referentes cinematográficos. Porque creo que son referencias a los sesenta y los setenta, cuando el cine pasaba por otro lado.

*Lerer:* Yo diría que se burla de las vacas que hablan de Subiela, de lo alegórico-metafórico de Solanas, con personajes que hablan y le salen ladridos de perros. *La sonámbula*, de todos modos, no evita todos esos paralelismos, cae en bastantes de ellos.

*Wolf:* *La sonámbula* es un proyecto muy disruptivo, aunque comparto que tiene esa idea totalizadora de "la Argentina", que la vincula con ese otro cine: hablemos de Argentina, la Historia, la Tradición. El de los "autores industriales" es un cine que mira mucho los años setenta.

*Lerer:* Varias de estas películas se conectan, salvo *Nueve reinas*. Porque la de Bender es un "mirémonos" y las de Campanella también, y eso no pasa en las de los más jóvenes...

*Wolf:* Es interesante comparar porque son películas que tienen muchos puntos de contacto y de diferencia. Por ejemplo, comparar *Felicidades* con *Sólo por hoy*, donde hay varias historias urbanas cruzadas. Los personajes de *Felicidades* tienen

diez años más que los de la de Rotter, pero la mirada sobre la ciudad tiene aspectos parecidos, aunque en *Felicidades* todo pasa en una noche y en *Sólo por hoy* el lapso es más largo. También se trata de varios personajes que se entrecruzan durante una noche, y en el otro, convergen en una casa. Creo que las diferencias tienen que ver con lo generacional. *Felicidades* es una película sobre la melancolía, muy cercana a la del cine argentino de los setenta...

*Bernades:* También hay mucho teatro independiente de los noventa: monologuistas, la presencia de Pablo Cedrón como actor y guionista. Los shows unipersonales: el de Belloso, el de Cedrón, el de Mazzarello. El otro actor del ex grupo Los Melli, Damián Dreizik, aparece en *Sólo por hoy*. Es interesante esta comparación: los personajes de *Felicidades* son personajes postergados que no logran lo que desean, y los de *Sólo por hoy* no son postergados, quieren y no pueden, los otros ya vivieron y no pudieron.

*Wolf:* ¿La conexión estaría en esa idea totalizadora de la Argentina?

*Lerer:* Si uno busca un referente en *Nueve reinas*, la película que aparece es *La parte del león*: cómo salir del pozo y la guita como motor... Si uno mira a Spiner hay una idea totalizadora de la Argentina, en Campanella también. *El hijo de la novia* coincide con *Nueve reinas* en el tema de la plata para salir del pozo y llegar a un punto de crisis, donde ves que por la obsesión de la plata estás perdiendo tu familia.

*Wolf:* No sólo eso, *Nueve reinas* y *El hijo de la novia* tienen finales muy semejantes: la idea de un grupo afín afectivamente, que termina encerrado, resistiendo a lo que ocurre en la Argentina que está afuera... Otro paralelismo, podría ser entre *76 89 03* y *El mismo amor, la misma lluvia*, porque las dos películas toman un arco temporal extenso, de los años setenta a los noventa. Sin embargo, una gran diferencia entre esas dos películas es que en *76 89 03*, la mirada sobre la Argentina es un telón de fondo, mientras que en *El mismo amor...* está puesto adelante, es lo que tensa las relaciones entre los personajes.



*Lerer:* Creo que una gran diferencia entre las dos generaciones es que en las películas de los independientes el tema de "la Argentina" es un subtexto, incluso reaccionan contra eso, diciendo "estamos hartos de que nos digan qué nos pasa a los argentinos". Salvo *Nueve reinas*, las de los "autores industriales" suelen tener un carácter metafórico fuerte: Bender, Piñeyro, Campanella, Spiner...

*Wolf:* Otra diferencia entre los "autores industriales" y los independientes está en el tipo de personajes, como si muchos independientes hicieran un inventario de curiosidades, un "cine de freaks" en clave pretendidamente artística, como si buscaran diferenciarse del otro cine y compitieran por ver quién cuenta una historia con un personaje más extraño. Es lo que ocurre con el hachero hermético de *La libertad*, con el cazador de serpientes de *Bonanza* o el estanciero fornicador de ovejas de *Animalada*.

*Lerer:* En los "autores industriales" creo que se trata de personajes que piensan en el pasado. Para ellos, "todo tiempo pasado fue mejor". En *Nueve reinas* está esa idea de que antes había códigos para los ladrones y a tora no, en las de Bender y Campanella también está clara esa idea. En Campanella quizás influye que vivió mucho tiempo afuera y se quedó con la Argentina de entonces, y la nostalgia viene de que esta Argentina no le cierra.

*Bernades:* Pero en las de Piñeyro no se ve esa idea de la nostalgia por el pasado y en Spiner tampoco. En Piñeyro, creo que hay una preocupación por no quedar fechado. Quizá por eso cambia de guionista... Es el que más claramente está en transición hacia adelante. Esa nostalgia idealizada del pasado, en su caso, es más atribuible a *Tango feroz*, con esos años sesenta ideales, la idea de Tanguito como héroe de un paraíso perdido.

*Lerer:* Me interesa eso de que esta generación habla de gente normal o gente como uno, porteños prototípicos que trabajan en una oficina y tienen una familia convencionalmente constituida. Trabajan, en general, con personajes reconoci-

bles para el espectador medio. Y que al buscar un espectador medio, busca un protagonista también medio. Alguien que abra las puertas a que todo el mundo lo vea. Mientras, el cine independiente, al estar hecho con menos plata, con menos interés en ser masivo, es más específico, eso que Sergio llama los "freaks", y por eso, quizá, las películas son más acotadas en su estética. El espectador medio mira a los personajes de *Silvia Prieto* y dice "¿esto qué es? Esta gente no soy yo".

*Bernades:* La pregunta sería si a los "autores industriales" les interesa filmar las historias de personajes comunes o si los compromisos económicos de películas más grandes llevan a sus realizadores a elegir estos personajes que tienen que sintonizar con un público masivo.

*Wolf:* Creo que hay varias cuestiones entrelazadas: se busca una narración más clásica, con personajes con conflictos más nitidos o legibles para el espectador y se piensa en un público determinado. En el "cine freak" el acento no está puesto tanto en el público que va a ver una película sino en pensar el cine como un territorio para la expresión personal, donde los conflictos a resolver no siempre están tan visibles.

*Bernades:* ¿Hasta qué punto el apoyo de la televisión a estos "autores industriales" hizo que decayera la movida de los cineastas independientes?

*Lerer:* Para mí, no decayó. En el 2001, tenés *La libertad*, *La cenaga*, *Bolivia*, *Sábado*. Y también por el lado del *mainstream* argentino, con las películas apoyadas por la TV, tenés *El hijo de la novia* y *La fuga*, que no están mal. Cada grupo tiene representantes dignos.

*Wolf:* Creo que acá lo fundamental es que menos gente va a ver las independientes. Los directores de *El descanso* quieren despegarse de los independientes, sacarse esa etiqueta para sobrevivir en la taquilla. Se pasó del furor de los directores independientes a la situación actual, donde cada uno está por su lado. Creo que cambió el mercado y la relación de la gente con las películas argentinas. Ahora todos los directores

intentan pasar al otro lado, como el que huye de un barco que se hunde. Porque, ¿qué hacés con dos mil espectadores? ¿Cuántas películas podés hacer como *La libertad*? Una.

*Bernades:* Son apuestas sin futuro. El público del cine independiente cambió. Hoy dudo que *Silvia Prieto* lleve 25.000 espectadores como lo hizo hace dos años. Por eso películas que estaban listas desde principios de 2001 han sido (al cierre de la edición de este libro) pospuestas para el año 2002. Pienso en *Sábado*, *Bolivia*, *El descanso*. Igual, la oposición que existe con *El hijo de la novia* no tiene que ver sólo con la película en sí sino con que sale en un momento en el que tapa la posibilidad de estrenar cine independiente. Por ahí, si *El hijo...* no andaba tan bien, *Sábado* se podía haber estrenado. Y después sale el eslógan ese en el aviso del film de Campanella que decía que este es "el cine argentino que les gusta a los argentinos".

*Lerer:* Eso fue como el dedo en la llaga ante un cine herido, como el independiente. Fue una publicidad que dijo: "este es el cine que usted quiere ver". Fue como un guiño al espectador: "Vamos, admití que *Mundo grúa* la fuiste a ver por snob y no te gustó nada...". Si eso es verdad o no, si la gente probó los Trapero y los Martel y no le gustaron, lo vamos a empezar a ver recién ahora, en 2002.

*Wolf:* Creo que *El hijo de la novia* y *Nueve reinas* son las películas que pueden influir a los independientes. Llevarlos a hacer algo que los acerque más al público.

*Bernades:* No creo que *El hijo de la novia* pueda influir a los independientes. Creo que *Nueve reinas* sí, pero para mí *El hijo...* marca un retroceso hacia un cine anterior.

*Lerer:* *El hijo...* gana del cine independiente cierta naturalidad en el uso de la lengua pero no mucho más. Mi temor es que con el cine independiente pase en la Argentina lo que pasó con fenómenos como el del cine iraní. El público fue a verlas porque las críticas "los convencieron" de que eran grandes películas, no les gustaron, y volvieron corriendo hacia algo más convencional. Y el cine de los "autores industriales", más allá de sus valores, te gusten o no las películas, representa ese algo más convencional que el público está buscando

## Del cine independiente a la industria: el caso Agresti

Leonardo D'Espósito

**A**gresti es un caso extraño en el panorama del actual cine argentino. Después de dos películas realizadas entre 1986 y 1988, como *El hombre que ganó la razón* y *El amor es una mujer gorda* —de las que sólo la segunda se estrenó comercialmente—, desarrolló una amplia carrera en Holanda, sin por eso dejar de mirar a la Argentina, incluso cuando las locaciones eran europeas, como en *El acto en cuestión* que realizó en 1993. Desde 1996, un Agresti reconocido internacionalmente y objeto de exitosas retrospectivas vuelve a su país, que lo descubre a través de la crítica y a partir del éxito de *Buenos Aires viceversa* en el Festival de Mar del Plata, y lo coloca en un lugar no demasiado frecuentado: el de quien realiza un cine argentino posible.

A partir de ese momento y con cinco películas en cinco años, Agresti pasa de ser aquel que muestra un camino posible para el cine independiente a mostrarse como un realizador progresivamente volcado al cine "industrial", como lo evidencian sus films más recientes, *Una noche con Sabrina Love* y *Valentín*. Al momento de escribir estas líneas se hace difícil saber si en ese contexto logrará reciclarse como cineasta con inquietudes personales y búsquedas estéticas propias. Más allá de cómo resuelva Agresti su futuro como cineasta, su actitud de filmar a toda costa, con los medios a su alcance y de modo autogestionario ya dejó huella en las posteriores generaciones de cineastas independientes, que en buena medida siguieron su ejemplo.

## El fulgor inicial

Tras un primer esfuerzo en el borde de lo experimental y sin estreno comercial con *El hombre que ganó la razón*, la presentación en sociedad de Agresti fue *El amor es una mujer gorda*, que en 1988, en ocasión de su estreno, irrumpió como una de las escasas reflexiones honestas y creativas respecto de la tragedia que significó la dictadura militar. *El amor...* se ocupaba de las cosas de las que nadie quería hablar después de la saturación oportunista de films sobre desaparecidos, muchos de ellos no lejanos al peor espíritu *explotation*.

Centrado en la figura de un periodista que se niega a dejar de investigar el destino de su mujer desaparecida, y que por ello se ve segregado en plena democracia pos-dictadura, *El amor...* era un film sobre las huellas de la dictadura, y sobre cómo sus consecuencias no se superaban con un simple cambio de gobierno. De esta manera, el director comenzaba un camino de innovación no sólo en el plano temático, sino también en el de su forma cinematográfica. Con una movilidad infrecuente en el cine argentino de aquella época, la cámara construía un discurso absolutamente cinematográfico, alejado de las constantes televisivas que marcaban a buena parte de sus contemporáneos. El blanco y negro de la fotografía resaltaba el constante periplo entre luz y sombra que describe su protagonista, además de apelar a una forma de narrar más cercana al cine clásico y donde lo inusual aparece alejado del grotesco.

Después de esta película que no fue cabalmente apreciada por la crítica, Agresti retoma su tema de los desaparecidos y la memoria, otra vez desde una perspectiva íntima y cotidiana, en *Boda secreta*, también rodada en 1988. Pero la película no consigue un estreno regular en el país, por lo que el realizador decide emigrar. En Holanda desarrolla gran parte de su obra, en la que se destacan films como *Luba* (1990, sobre un relato de Ricardo Piglia), *Todos quieren ayudar a Ernest* (1991) y *Modern Crimes* (1992). Agresti se consolidaba allí como dueño de un estilo ecléctico y desprejuiciado, que tanto podía mostrar influencias del Fassbinder de *Lola* (en

*Luba*) como del Roberto Arlt de "El juguete rabioso" (en *Todos quieren ayudar a Ernest*) o del thriller con personajes wendersianos (en *Modern Crimes*), pero construyendo con esos restos de influencias un cine propio e inclasificable y donde las películas dialogaban entre sí, invirtiéndose o completándose unas a otras, si se piensa que los dos ancianos de *The Lonely Race* parecen prefigurar el encierro de la pareja mayor de *Buenos Aires viceversa*.

En 1993, realiza con capitales europeos el que es considerado, casi unánimemente, su mejor film hasta la fecha, *El acto en cuestión*, basado en una novela propia. La historia de un mago que se hace famoso al robar un número de prestidigitación de un libro desconocido, gracias al cual puede hacer desaparecer objetos y hasta personas, demuestra que Agresti es un cineasta que puede depurar sus herramientas y construir una puesta en escena sólida y rigurosa, algo que sus películas anteriores revelaban de un modo intermitente. Otra vez la recurrencia al blanco y negro evidencia la capacidad del cineasta para utilizar los contrastes luminosos de manera dramática, al mismo tiempo que la narración recurre a la clave metafórica para aludir a preocupaciones sociales o políticas, pero sin hacerlas evidentes. Es la historia de la película la que cuenta, más que su significado visible u oculto.

## El regreso

*Buenos Aires viceversa* es la película que marca el regreso de Agresti a la Argentina. La ciudad en el presente, la relación entre el documental y la ficción, el absurdo, el sexo y la huella del pasado, son los ejes sobre los que giran los episodios de un film que aparece como programático. Teniendo como eje la figura de una joven a quien un matrimonio de ancianos reclusivos contrata para registrar imágenes del afuera, Agresti aglutina una serie discontinua de personajes, registros y situaciones. Existe en el film un deseo de mostrarlo todo, pero también es cierto que *Buenos Aires viceversa* comenta y destruye una serie de lugares comunes del cine argentino que pedían ser negados. El acercamiento documen-

tal de Agresti logra recuperar la humanidad de los personajes y que el humor surja no como burla, sino como emoción, al igual que en sus primeras películas.

Asimismo, uno de los elementos más importantes de esta película —que se repetirá en sus otros films realizados hasta hoy, con excepción de *La cruz*— es la aparición de rostros jóvenes y nuevos para el cine nacional. La irrupción de una juventud no idealizada en contraste con una adultez que parece haber perdido la oportunidad abre, además, el camino del cine argentino independiente y joven que también tratará de descubrir rostros nuevos para películas nuevas.

El aspecto político del film es doble. Por una parte aparece como trasfondo y como presencia concreta la sombra de la última dictadura militar (1976-1983), fantasma que es, en el sistema Agresti, la causa de todos los males, como se ve de modo notorio en *El amor es una mujer gorda* y más tarde en *El viento se llevó lo que*. Por otra parte, se marca el estado en que la sociedad argentina vive bajo el sistema neoliberal instaurado por el gobierno de Carlos Menem en la década de los noventa, y que prohibió los *shopping center*, esos lugares donde el vértigo del consumo aparece ligado a la falsa seguridad de una arquitectura a un mismo tiempo kitsch y concentracionaria.

La ficción actúa como herramienta de ligazón entre estos dos momentos históricos. *Buenos Aires viceversa* resultó inmediatamente apreciada por críticos y, en mucha menor medida, por el público. Sin embargo, quizá fue esa adhesión la que contribuyó a que el nombre de Agresti pasara de ser el de una clave para iniciados al de alguien respetado por los cineastas más jóvenes, aquellos que casi simultáneamente protagonizarían la renovación del cine argentino.

### El ajuste de cuentas

Si los defectos de *Buenos Aires viceversa* fueron eclipsados por sus enormes aciertos, su film siguiente, *La cruz* —bien recibido en la Semana de la Crítica del Festival de Cannes de 1998— es quizás el más sólido de los que realizó hasta el mo-

mento en esta segunda, y aparentemente definitiva, etapa argentina.

*La cruz* cuenta la historia de un crítico de cine que pierde su trabajo y su pareja, por lo que planea una venganza contra las mujeres. La película se basa casi exclusivamente en la improvisación de los actores principales, especialmente su protagonista Norman Briski, pero también sus habituales actores Mirta Busnelli y Carlos Roffé. Esta vez, el registro directo de las situaciones está fuertemente integrado en la locura del personaje casi excéntrico. Briski es un actor de tradición teatral y Agresti no intentó volverlo cine por medio de artilugios, sino simplemente encuadrarlo de modo tal que la pantalla se asemeje a un escenario. El actor pasa de lo patético a lo conmovedor, de lo cómico a lo trágico. Esta capacidad de cambiar de registro en el mismo plano —muy visible en *El viento se llevó lo que*— es uno de los rasgos estilísticos más nítidos del director, que mantiene una relación casi visceral con los intérpretes y apela repetidamente a la improvisación.

La ausencia de juventud en la película, a diferencia del resto de sus films de esta etapa, no hace más que reforzar la idea de que el único modo de cambiar el cine es llenarlo de sangre joven, visión que se desprende de un film que podría entenderse como una historia sobre la decadencia y las taras de cierto cine argentino de perdedores y oficinistas grises. Algo que aparecerá con mayor fuerza en sus películas siguientes.

### La ambición del cine

Su siguiente película, *El viento se llevó lo que*, vuelve a combinar la reflexión sobre el cine con la reflexión sobre la historia reciente. Pero Agresti ya no es el exiliado que vuelve con ganas de dar vuelta el cine argentino, como en *Buenos Aires viceversa*, sino una voz conocida y respetada; en suma, autorizada. El autor Agresti se va perfilando, además, como una personalidad polémica, condición que se gana por la defensa del director del Instituto Nacional de Cine y Artes Au-

dióvisuales de ese entonces, el muy cuestionado funcionario menemista Julio Mahárbiz.

La película narra la historia de un pueblito perdido en el sur argentino cuya única diversión es el cine. Allí sólo es posible ver recortes inconexos de films protagonizados por un viejo actor francés que aparece de improviso en el lugar. Ni la historia argentina ni la historia mundial parecen influir en la vida del pueblo.

Todos estos elementos conforman una narración episódica que puede leerse como una especie de falso documental y que, en ciertos momentos, se intersecta con un verdadero discurso sobre la realidad, como cuando el actor devenido director, Jean Rochefort, filma a un peón de campo real, que cuenta su historia real al falso realizador, al tiempo que lo hace al verdadero.

El humor absurdo hace que *El viento...* pueda verse con cierta simpatía, pese a sostenerse en una idea trivial, según la cual el gran enemigo cultural es la televisión, que acaba con el cine, visto como ejercicio de la imaginación. Una muestra de las posibilidades de la idea es la secuencia en la que el inventor interpretado por Ulises Dumont descubre el marxismo y narra su experiencia en la lejana Buenos Aires. El monólogo del actor pasa del humor a la tragedia, y conmueve de modo auténtico al espectador. Agresti recupera en esa secuencia los hallazgos de *La cruz*.

### La industria

Su último film estrenado hasta la fecha es *Una noche con Sabrina Love*, adaptación de una novela de Pedro Mairal. Esta es su primera producción "grande": basada en un *best seller*, producida por Patagonik (una de las empresas más importantes del medio local) y con un reparto que incluye estrellas internacionales como Giancarlo Giannini y Cecilia Roth. La película no se aparta, pese al marco estructural que implica la novela, de las constantes del cine del director: con esa mezcla de ficción y documental, ese registro directo de la realidad, ese gusto por la improvisación y por el relato digresivo

*Una noche...* narra el viaje iniciático de un joven de provincia que gana un concurso para pasar una noche con una estrella del cine porno, en Buenos Aires. Y esa anécdota le sirve al director para revisar algunos de los elementos recurrentes de su obra previa. Lo más interesante es el evidente desapego de Agresti por el material narrativo de base literaria. Como si lo más importante para el realizador fuera el descubrimiento de los pequeños gestos, por lo que los acontecimientos de la novela desfilan casi como una obligación, por lo que las necesidades narrativas aparecen cubiertas sólo por las secuencias imprescindibles y por lo tanto, a veces, poco trabajadas. El relato se centra en el trabajo del joven Tomás Fonzi, un verdadero hallazgo que imprime carnadura a un personaje que pudo haber sido apenas un testigo de lo que sucede a su alrededor.

El elemento más interesante de la película dentro de este conjunto de films es la desvalorización de la ciudad en beneficio de la vida simple del interior. Si bien esta es una de las ideas centrales de *El viento...* e incluso aunque más lateralmente en *La cruz*, es en *Una noche...* donde se ve de un modo más notorio. Paralelamente, el ajuste de cuentas con el grotesco que volvía renovador el enfoque de *Buenos Aires viceversa* aquí parece haberse revertido, como se comprueba al ver una de las secuencias finales, donde el joven Daniel (Fonzi) debe hacer de extra en un film pornográfico. También vuelven a aparecer de manera más evidente y molesta las ideas de Agresti respecto de la mujer, en una mirada lindante con la misoginia. En este sentido, las cuatro mujeres que pueblan de manera episódica el relato (Sabrina Love, la fotógrafa Julia, la joven Sofía y la novia de pueblo) parecen criaturas caprichosas, al servicio de los hombres y que, cuando se revelan de ese lugar, son vistas como molestas. Es sintomática la escena entre Daniel y Sofía casi al final, cuando la disponibilidad y liberalidad de la chica inhiben al joven, que regresa a su pueblo en busca de una novia inocente. La preeminencia del discurso masculino (presente desde *El amor...*) es también una de las constantes de sus films, poblados de hombres con un apetito insaciable por la mujer.

## El lugar de Agresti

Para bien o para mal, Alejandro Agresti es un precursor del cine joven e independiente argentino. A diferencia de los realizadores de generaciones anteriores, su cultura es cinematográfica además de literaria. Su influencia se deja sentir en films de autores más jóvenes. La mirada que despliega *Buenos Aires viceversa* sobre la ciudad, descubriendo sus contrastes y acabando con la postal, es similar a la que vuelve verosímil la agresiva y laberíntica ciudad de *Pizza, birra, faso*, mientras que la estructura episódica y el uso de la improvisación para captar la autenticidad de un país siempre registrado a través de lugares comunes *for export* puede encontrarse en films como *Sólo por hoy* y *Mala época*. Lo que no ha sido retomado por estos realizadores jóvenes, en general, es el trauma de la dictadura como desencadenante de la decadencia argentina, aunque sí la posibilidad de la picaresca como medio de supervivencia en un país depredado, de lo que, otra vez, *Pizza, birra, faso* es el más claro ejemplo.

El proyecto más reciente del realizador es *Valentín*, un film ambientado en la Buenos Aires de 1969, que está basado en recuerdos de infancia del propio Agresti, quien aparece por primera vez como actor en un film realizado en la Argentina, interpretando al padre del protagonista. Es la historia de un niño de siete años que quiere ser astronauta en el año en que el hombre llega a la Luna, mientras sus padres se divorcian. Su estreno está previsto para principios de 2002 y permitirá advertir si en su paso al cine industrial Alejandro Agresti sigue manteniendo ese fulgor inicial y esa singularidad o si no pudo impedir que lo devoren los condicionamientos.

## Filmografía de Alejandro Agresti (1961)

1978: *El zoológico y el cementerio* (cortometraje).

1979: *Sola* (cortometraje)

1980: *La araña* (cortometraje).

1981: *Tú sabes mi nombre* (cortometraje)

1981: *Los espectros de la Recoleta* (cortometraje).

1983: *El hombre que ganó la razón* (largometraje).

1985: *La neutrónica explotó en Burzaco* (largometraje).

1986-88: *El amor es una mujer gorda* (largometraje).

1988: *Boda secreta* (largometraje)

1990: "Una corta película acerca de la nada", episodio de *City Life* (Argentina/Holanda, largometraje).

1990: *Luba* (Argentina/Holanda, largometraje).

1991: "Library Love", episodio de *Figaro Stories* (largometraje).

1991: *Everybody Wants to Help Ernest* (Argentina/Holanda largometraje).

1992: *Modern Crimes* (Argentina/Holanda, largometraje).

1992: *A Lonely Race* (Argentina/Holanda, largometraje).

1992: *Just Friends* (Argentina/Holanda, largometraje).

1993: *El acto en cuestión* (Holanda, largometraje).

1996: *Buenos Aires viceversa* (largometraje).

1997: *La cruz* (largometraje).

1998: *El viento se llevó lo que* (largometraje).

2000: *Una noche con Sabrina Love* (largometraje).

2002: *Valentín* (largometraje).

# V. Apéndice: el futuro

FOTOCOPIADORA C.E.P. y C.S. ORIGINALES
CARP. N° ..... S/F.....
Folio N° ..... D/F.....

## Generación XXI

Diego Lerer

La palabra ironía parece haberse inventado para circunstancias como esta. Hace unas horas nomás, en esta misma jornada en la que me siento a escribir sobre el futuro del cine joven en la Argentina, las elecciones para senadores y diputados en la ciudad de Buenos Aires han dado por ganador a los votos en blanco e impugnados. No me especializo en esos asuntos pero habría que bucear largo y profundo en los siglos de historia de la democracia occidental para encontrar una elección en la que la gente prefiera poner fetas de fiambre, dibujitos de sus niños y hasta boletas *truchas* en lugar de algún candidato. Y vaya esto como *mea culpa*: mi boleta de voto fue una gacetilla del show de Emir Kusturica & The No Smoking Orchestra.

Pocos días después, el riesgo-país de la Argentina llegaba a ser el más alto del mundo, superando a Nigeria y dando una idea de lo poco confiable que es la nación para los inversores extranjeros. Internamente, el Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales (INCAA) recibía menos del 10% del dinero asignado para pagar subsidios y créditos, lo que imposibilitaba –entre otras cosas– entregar el mínimo dinero necesario a los productores de *Sábado*, *El regreso*, *Herencia* y *Bolivia* para que puedan estrenar los films con un mínimo apoyo publicitario.

¿Se puede, en circunstancias como esta, seguir pensando en que la rueda del joven cine argentino siga girando? ¿Se pueden armar producciones, correr riesgos, pensar siquiera



en hacer una nueva película cuando el país está al borde del estado de quiebra?

Si bien los datos empíricos hacen pensar que es imposible e ilógico, los caminos del cine resultan insondables. De hecho, se puede pensar que son las mismas circunstancias críticas las que dan ideas e inspiran a los cineastas a salir a la calle a buscar respuestas, a enfrentar el problema. Acaso, a falta de respuestas sociales, lo que el Nuevo Cine Argentino esté intentando generar sean respuestas artísticas a la crisis. Como en el caso del cine iraní en el último lustro, la dureza del contexto social, económico o político funciona más como inspiración que como coerción más como desafío que como traba.

¿Podría existir un film como *Bolivia*, con sus inmigrantes marginados, con su tensión social a punto de explotar, si el contexto fuera otro? ¿Tendrían los personajes de *Sábado* la misma apatía cruel, desentendida que los pinta? ¿Y qué pasaría con la decadencia moribunda de los burgueses zombies de *La ciénaga*?

Solamente en el año 2001, los jóvenes cineastas argentinos demostraron que el pequeño boom de producciones independientes que arrancó alrededor de 1998 –acaso a partir del insospechado éxito de público de *Pizza, birra, faso*– estaba lejos de haber terminado. En el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires, en abril, se presentaron más de quince nuevos trabajos, trabajos que de allí irían derivando hacia festivales como los de Cannes (caso *La libertad*, *Bolivia*), Venecia (*Sábado*, *El descanso*, *Vagón fumador*), y otros festivales internacionales (*Bonanza*, *Taxi un encuentro*, *Herencia*, *El juego de la silla*, *La fe del volcán*, *Modelo 73 Ilusión de movimiento*, *Animalada*, *Clon*). Todo esto sin contar la avanzada que se llegó en febrero a Berlín y que incluía a *La ciénaga*, *Sólo por hoy* y *Tocá para mí*.

Además de los films ya incluidos en otros capítulos de este libro (caso *La ciénaga* o *Bolivia*), la producción 2001 del cine argentino podría resumirse en cuatro grandes descubrimientos que a su vez, pertenecen a corrientes estéticas relativamente disímiles aun dentro del pequeño panorama del cine joven en la Argentina. Por un lado, *La libertad*, de Li-

sandro Alonso, una apuesta por el lado del ascetismo extremo. Más cerca de un estilo "jóvenes apáticos discurren largamente sobre la nada" se encuentra *Sábado*, de Juan Villegas. *Sólo por hoy*, de Ariel Rotter, es una mirada visualmente más estilizada pero dramáticamente más clásica hacia el mundo de los de "veintipico". Mientras que *Bonanza*, de Ulises Rosell, es un documental pop, por momentos virtuoso, acerca de gente que vive en los márgenes de la sociedad.\*

*La libertad* –presentada en los festivales de Cannes, Nueva York y Londres, entre otros– es la ópera prima de Lisandro Alonso, de 25 años, un egresado de la Universidad del Cine. En su económica narración que sigue la rutina de un hachero en un campo de la provincia de La Pampa durante 24 horas, Alonso intenta plantear una versión ascética, casi purista, de la realidad argentina. La "investigación" formal de Alonso se centra en dos vectores: el tiempo y el espacio. El film, en su rotunda serenidad, nunca cede a la mínima tentación de significancia, nunca dice –no agrega, no subraya– nada que no esté inscripto en las leyes del tiempo y las del espacio.

Más allá de las posibles lecturas que se puedan hacer del título, *La libertad* es cine contemplativo en su más pura expresión, al punto que el director ni siquiera elige subrayar las escenas de una manera excesivamente pictórica ni busca el lirismo a partir de una duración significativa de los planos. La duración de cada uno está determinada por la acción, así como el espacio filmado es el espacio en el que transcurren los hechos.

La atracción de esta película hipnótica está dada porque su mecánica es perfecta, irreprochable, y resulta imposible sustraerse a sus encantos una vez que se ha entrado en el juego. Y el juego que propone aquí Alonso es que la película vuelva al espectador, le permita reflexionar sobre la forma mientras –título mediante– lo invita a recorrer universos metafísicos. Un juego en el que cada árbol significa mucho más

\* Tanto este film documental como *Saluzzi, ensayo para bandoneón y sus hermanos*, de Daniel Rosenfeld, se analizan más extensamente en el capítulo "El nuevo documental: el acto de ver con ojos propios", págs. 81-82 de este volumen.

que eso, cada hachazo representa algo distinto y una primitiva cena adquiere dimensiones, si se quiere, bíblicas.

Ese amplio marco es el que recorre en sólo 70 minutos *La libertad*, diamante en estado puro que marca un punto de inflexión en esta nueva ruta trazada por los jóvenes realizadores argentinos. Finalmente, parece decir la película (o Alonso, o esta generación de directores), hemos despojado al cine argentino de todo lo que le sobraba: sustantivos, adjetivos, sobreactuaciones, impostaciones, tramas, falsedades: y hemos llegado al punto cero.

*La libertad* tuvo colaboración en la posproducción de Pablo Trapero y Martín Rejtman, acaso dos de los referentes más fuertes de este movimiento. Influida también por cierto espíritu "rejtmaniano", *Sábado*, de Juan Villegas, conocido hasta el año pasado por su labor como crítico de la revista *El Amante/Cine*, procede a través de un complejo mecanismo de sustracción visual y acumulación verbal. En un muy personal ritmo del habla (que recuerda a cierto Mamet), el director Juan Villegas opta por contar las historias de seis jóvenes durante un día en la ciudad a través de encuentros, desencuentros y confusiones. El procedimiento consiste en poner esa confusión en palabras. En lugar de mostrar el vacío y la incomunicación mediante el silencio, Villegas prefiere llenar ese vacío con palabras que se refieren a sí mismas. Los protagonistas de *Sábado* hablan porque les fue dado el don de hablar y se consideran lo suficientemente inteligentes como para llevar todo a las palabras sin alcanzar a notar que cierta cuestión esencial acerca de sus relaciones se les escapa.

Si bien, a simple vista, se asemeja a ciertos desarrollos estilísticos del cine independiente norteamericano de principios de los años noventa, *Sábado* se diferencia de ejemplos como los de Quentin Tarantino o Richard Linklater en el que la florida predisposición a verbalizarlo todo de sus personajes no abreva ni en la cultura pop ni en la filosofía de bar sino que se cita a sí mismo, es lenguaje en un grado de estilización tal que no tiene referencias con el mundo exterior. Como los personajes, el film parece existir en una isla.

*Sólo por hoy*, de Ariel Rotter, en cambio, aparece desde un lugar mucho más referencial en cuanto a contenidos, en

cuanto a la imagen de ciudad que muestra (la Buenos Aires de Rotter es reconocible la de Villegas es "una ciudad") y con un cuidado visual que acerca su film a cierta estética imperante en el joven cine asiático.

También es la historia de un grupo de jóvenes de "veintipico", también se desarrolla en un tiempo acotado (una semana) y también plantea un escenario gobernado por la imposibilidad del crecimiento laboral, la falta de ambiciones, los miedos y la crisis social. En *Sólo por hoy*, los elementos sociales y las características psicológicas de los personajes aparecen más claramente delineados que en *Sábado*, expuestos en los diálogos, menos estilizados que en aquel film y más cercanos al habla cotidiana. En un sentido y pese a tener una temática parecida, la apuesta de Rotter es inversa a la de Villegas: diálogos referenciales, imágenes estilizadas.

De la importante cifra de películas que se estrenaron en el año 2001 y las que están en producción o posproducción para verse en el 2002, otra de las características salientes del cine independiente es la explosión de voces femeninas. Por lo menos una docena de películas fueron dirigidas por mujeres, la mayoría de ellas óperas primas. *Taxi, un encuentro*, de Gabriela David, es un sólido y atrapante relato sobre la relación entre un ladrón de taxis y una pasajera en problemas. *La fe del volcán*, primer film de ficción de la documentalista Ana Poliak (la de la excelente *¡Qué vivan los crotos!*), es un docudrama con mucho de diario íntimo y riesgo estético que se centra en la relación entre un hombre que afila cuchillos y una adolescente solitaria. *Vagón fumador*, de Verónica Chen, *Herencia*, de Paula Hernández, *El juego de la silla*, de Ana Katz, y *Lo que buscas es amor*, de Sandra Gugliotta son otras primeras experiencias de mujeres detrás de las cámaras.

Casi todas estas películas se presentaron, en abril, en el marco de una sección llamada "Lo Nuevo de lo Nuevo", de la tercera edición del Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires. También por allí pasó *El descanso*, codirigida por Andrés Tambornino, Rodrigo Moreno y Ulises Rosell, trio que ya había colaborado en uno de los cortometrajes de *Historias breves I* llamado *De cómo Achala perdió a Oliveira*. Tratando de alejarse de cierta estética ligada al neo-

rrealismo que es casi una marca de los egresados de la Universidad del Cine (caso *Pizza, birra, faso*, *Mundo grúa* o *Mala época*), el trío intenta experimentar en el terreno de la comedia negra con resultados algo desparejos pero con la constancia clara de que se pueden trabajar géneros clásicos del cine industrial y reformularlos a un nuevo lenguaje.

En *El descanso*, dos porteños se quedan varados con el auto en medio de la nada, hasta que van a parar al pueblito más cercano, donde se vinculan con una serie de personajes más o menos estrambóticos: un peruano que se expresa en un castellano florido y rebuscado, una mucama gorda que baila salsa, un típico abogado chanta de provincia, un *playboy* porteño ridículo que anda en avioneta propia, y así. Como los porteños se enteran de que en las inmediaciones hay un inmenso hotel abandonado, deciden explotarlo. La película es básicamente una comedia absurda con fuertes elementos de sátira y algunos de *thriller*.

Por varios festivales internacionales pasó la prácticamente desconocida en la Argentina *Los porfiados*, de Mariano Torres Manzur, un relato vagamente inspirado en ciertos personajes y relatos de Roberto Arlt y Rodolfo Walsh. El film cuenta en tono de comedia la historia de Artemio, que viene de perder su trabajo, y se une a un grupo de terroristas con objetivos inciertos. Allí conoce a una peculiar fauna de perdedores ilusionados con una utopía libertaria. Al comienzo, el amor y la amistad sostienen la ilusión, pero las pasiones rápidamente se entremezclan con la vida doméstica del grupo, y surgen los peores sentimientos: envidia, inhumanidad. El film ha sido descripto como *'La hora de los hornos en versión satírica'*.

Otro film de la nueva camada que circuló por varios festivales sin conocerse hasta fines de 2001 en la Argentina fue *Modelo 73*. Filmada en Salta por Rodrigo Moscoso (con Juan Villegas como co-guionista), se trata de un film con cierto espíritu rohmeriano acerca de las vidas de un grupo de adolescentes y sus problemas con el otro sexo.

FOTOCOPIADORA
C.E.P. y C.S.
ORIGINALES
150
CARP. N° ..... S/F. ....
Folio N° ..... D/F. ....

## Un futuro incierto

El panorama para el año 2002 se presenta dramático en el plano económico –falta de fondos para estrenar, complicaciones de producción, caída del mercado interno, problemas legales e impositivos que atragantan a los cineastas con menudos recursos– pero interesante desde la variedad de proyectos que circulan.

De los cineastas ya reconocidos, con una o dos películas que lograron proyección local e internacional, se esperan novedades. Martín Rejtman prepara su comedia *Los guantes mágicos*, sobre un remisero más preocupado por su auto que por su vida personal. Pablo Trapero sigue tratando de encontrar financiación para *El bombardeuse*, su largamente demorada película que narra las complicaciones que atraviesa un joven del interior del país que se instala en la provincia de Buenos Aires y se mete en la policía. Lucrecia Martel filmará *La niña santa*, sobre chicas salteñas de colegio secundario religioso que no pueden evitar el arribo de fuertes pulsiones sexuales. Y Adrián Caetano, que –tras la recuperación de *Bolivia*– filmará *Un oso rojo*, centrado en la historia de vida de un hombre que sale de la cárcel y trata de recuperar su familia.

Dos de los directores más jóvenes, como Daniel Burman y Lisandro Alonso, también tienen películas en distinta fase de realización. Burman va a estrenar *Todas las azafatas van al cielo*, su tercera película (con guión premiado en Sundance) centrada en la relación amorosa entre un viudo y una azafata y que transcurre en el sur argentino. Mientras, Lisandro Alonso va a empezar a filmar su segundo y también pequeño film –aún sin título– acerca de un hombre que sale de la cárcel y viaja en una canoa durante dos días de regreso a su pueblo. Los directores de *75 89 03*, Flavio Nardini y Cristian Bernard, prometen un nuevo film, de título *Necrópolis*.

A eso habrá que sumar lo nuevo de quienes en otro capítulo hemos dado en llamar "autores industriales". Eduardo Milewicz estrenará *Samy y yo*, con Ricardo Darín; Alejandro Agresti tratará de volver a las raíces con su *Valentín*; y Marcelo Piñeyro intentará contar la dura vida cotidiana durante el Proceso Militar a través de la mirada de los chicos en *Kam-*

*chatka*. Fernando Musa –que tuvo un primer intento con *Fuga de cerebros*– volverá con *NSAC*, en tanto que el músico rosarino Fito Páez –marido de Cecilia Roth, protagonista del film– estrenará *Vidas privadas*, otra película que se centra en las heridas abiertas por la desaparición de personas durante el Proceso Militar. Para terminar, Mario Levin, tras su interesante ópera prima *Sotto Voce*, promete regresar con *Molly Brown*. Y Fernando Spinner se atreverá a más ciencia ficción a la argentina con *Adiós querida luna*.

Entre los proyectos premiados y más esperados, en distintas etapas de filmación, se encuentran películas como *La Cruz del Sur*, primer largo de ficción de Pablo Reyero, que debutará con el documental *Dársena Sur*; *El fondo del mar*, de Damián Szifrom, nuevo film de la productora de *Sábado* y *Modelo 73*, con dos actores ya emblemáticos del nuevo cine: Dolores Fonzi y Daniel Hendler. En un registro experimental, Ernesto Vaca termina *Cabeza de palo*.

Producida por Martín Rejtman, *Todos juntos*, de Federico León, es la ópera prima de este dramaturgo de 26 años ya conocido por puestas teatrales como *Cachetazo de campo* y *1500 metros sobre el nivel de Jack*. El film cuenta una serie de encuentros de una pareja en proceso de ruptura sentimental. Christian Pauls –casi un adelantado al cine independiente de los años noventa con su incomprendida ópera prima *Sinfín*, de 1986–, tendrá listo su documental *Como un vendaval* y va a empezar *Nocturno*, un relato coral con varias historias que se entrecruzan durante una noche.

Del director de *El asadito*, el rosarino Gustavo Postiglione, se esperan la segunda y tercera parte de esa trilogía ‘casera’, con mucho del Dogma danés de aquel film: se trata de *El cumple* y *La peli*. Del mismo grupo de estudiantes y docentes de cine de Rosario que integra Postiglione, se conocerán también *Ilusión de movimiento*, de Héctor Molina y *El investigador de ciudades*, de Fernando Zago.

Ciertas expectativas, generadas por la exhibición de sus cortometrajes, despiertan las óperas primas de directores como Ezequiel Acuña (*Nadar solo*), Alejandro Chomski (*Hoy y mañana*) o los guiones premiados por concurso de Gastón Biraben (*La cautiva*) o Leonardo Di Césare (*Delivery*). De no

mediar la imprevisibilidad política que ya es una constante del país, el futuro inmediato del Nuevo Cine Argentino es por lo menos promisorio.

## Fichas técnicas\*

No se incluyen aquí todas las fichas técnicas, sino las de las películas más importantes. En cada una de ellas se detallan sólo los rubros principales. En el caso de los documentales, se deja constancia del formato en que fueron realizados. Se eligió fechar las películas con su año de estreno. En el caso de las películas aún no estrenadas comercialmente en la Argentina, se consigna el año de presentación en festivales internacionales. Cuando se trata de films aún no exhibidos, se consigna el año de producción.

**Agua de fuego** (2001). *Dirección:* Candela Galantini. Sandra Godoy. Claudio Remedi. *Sonido:* Horacio Almada. *Montaje:* Candela Galantini, Sandra Godoy, Claudio Remedi, Gabriela Jaime. 74 minutos, DV Cam, color.

**Animalada** (2001). *Dirección y guión:* Sergio Bizzio. *Fotografía:* Hernán J. Bouza. *Montaje:* Lorenzo Bombichi. *Música:* Sergio Pangaro. *Intérpretes:* Carlos Roiffé, Cristina Banegas, Carolina Fal, Walter Quiroz y Pepe Monje. 92 minutos.

\* En los casos de películas que se estrenaron en el exterior, se incluye el título traducido al inglés.

Se consigna el país sólo en el caso de las películas que fueron realizadas total o parcialmente fuera de la Argentina.



**Bayer - Los cuentos del timonel** (Argentina-Alemania 2001). *Dirección:* Eduardo Montes-Bradley. *Producción general:* Soledad Liendo. *Productor asociado:* Sara Kaplan. *Fotografía:* Raul Domínguez y María L. Luzekow. *Locaciones:* Linz Am Rhein (Alemania) y Berlín (Alemania). Contrakultura Films. Castellano. 83 minutos, color.

**Bolivia** (2000). *Dirección y guión:* Adrián Israel Caetano. *Fotografía:* Julián Apezteguía. *Montaje:* Santiago Ricci. *Intérpretes:* Freddy Waldo Flores, Rosa Sánchez, Enrique Liporace, Oscar "Oso" Bertea y Héctor Anglada. 76 minutos.

**Bonanza-En vías de extinción** (2001). *Dirección:* Ulises Rosell. *Producción:* Ulises Rosell. *Guión:* Ulises Rosell. *Música:* Manu Chao. *Fotografía:* Guillermo Nieto. *Montaje:* Nicolás Goldbart. *Sonido:* Federico Esquerro. *Intérpretes:* Bonanza Muchinski, Norberto Muchinski, Verónica Muchinski. Castellano, 80 minutos, color.

**Buenos Aires viceversa** (1996). *Dirección y guión:* Alejandro Agresti. *Fotografía:* Ramiro Aisenson. *Montaje:* Alejandro Agresti y Alejandro Brodersohn. *Música:* Paul Michael van Brugge. *Intérpretes:* Vera Fogwill, Nicolás Pauls, Fernán Mirás, Mirta Busnelli, Nazareno Casero y Carlos Roffé. 112 minutos.

**Cinco p'al peso** (1998). *Dirección:* Raúl Perrone. *Guión:* Raúl Perrone y Roberto Barandalla. *Fotografía:* Sepe Sayas. *Música:* Martín Méndez. *Intérpretes:* Campi, Micaela Abibor, Valentina Bassi, Mauro Alchuler y Adrián Otero. 90 minutos.

**Ciudad de María** (2002). *Dirección y guión:* Enrique Bellande. *Montaje:* Alejandro Brodersohn. *Sonido:* Martín Grignaschi. 83 minutos, 35 mm, color.

**Clon** (2001). *Dirección y guión:* Alejandro Hartman. *Fotografía:* Alejandra Martín. *Montaje:* Mario Pavez y Fernando Vega. *Música:* Javier Ntaca. *Intérpretes:* Marcelo Zanelli, Rosa Martínez Rivero, Marilyn Sánchez y Daniel Valdéz. 95 minutos.

**Dársena Sur** (1994-1997). *Dirección, idea y entrevistas:* Pablo Reyero. *Investigación:* Pablo Reyero y María Ester Gilio. *Fotografía y cámara:* Marcelo Iaccarino. *Fotografía y cámara 2ª Unidad:* Claudio Beiza. *Música:* Gabriel Kerpel. *Edición:* Oscar Parajón. *Diseño sonido:* Abel Tortorelli. *Postproducción:* BIN Cine y Video, Eduardo Yedlin. Castellano. 77 min, color.

**El amor es una mujer gorda** (Argentina-Holanda, 1988). *Dirección y guión:* Alejandro Agresti. *Fotografía:* Néstor Sanz. *Música:* Paul Michael van Brugge. *Montaje:* René Wiegman. *Intérpretes:* Elio Marchi, Servio Poves Campos, Carlos Roffé, Mario Luciani y Enrique Morales. 82 minutos.

**El asadito** (1999). *Dirección y guión:* Gustavo Postiglione. *Fotografía:* Fernando Zago. *Música:* Iván Tabarelli. *Intérpretes:* Tito Gómez, Gerardo Dayub, Héctor Molina, Carlos Resta y David Edery. 72 minutos.

**El descanso/The Resting Place** (2001). *Dirección y guión:* Rodrigo Moreno, Andrés Tambornino y Ulises Rosell. *Fotografía:* Javier Juliá. *Montaje:* Nicolás Goldbart. *Intérpretes:* Juan Ignacio Machado, Fernando Miasnik, Raúl Utizbera, José Palomino Cortez y Javier Lombardo. 95 minutos.

**El hijo de la novia** (Argentina-España, 2001). *Dirección:* Juan José Campanella. *Guión:* Juan José Campanella y Fernando Castets. *Fotografía:* Daniel Shulman. *Música:* Ángel Illaramendi. *Montaje:* Camilo Antolini. *Intérpretes:* Ricardo Darín, Natalia Verbeke, Norma Aleandro, Héctor Alterio y Eduardo Blanco. 123 minutos.

**El mismo amor, la misma lluvia** (1999). *Dirección:* Juan José Campanella. *Guión:* Juan José Campanella y Fernando Castets. *Fotografía:* Daniel Shulman. *Música:* Emilio Kauderer. *Montaje:* Camilo Antolini. *Intérpretes:* Ricardo Darín, Soledad Villamil, Eduardo Blanco, Ulises Dumont y Alfonso De Grazia. 100 minutos.

**El nadador inmóvil** (1998). *Dirección y guión:* Fernán Rud-

nik. *Fotografía*: Esteban Sapir. *Música*: Alejandro Novoa. *Montaje*: Alejandro Brodersohn. *Intérpretes*: Diego Starosta, Daniela Podcaminsky, Ramiro Starosta y Guadalupe Pérez García. 75 minutos.

**El viento se llevó lo que** (1998). *Dirección y guión*: Alejandro Agresti. *Fotografía*: Mauricio Rubinstein. *Montaje*: Alejandro Brodersohn. *Música*: Paul Michael Van Brugge. *Intérpretes*: Vera Fogwill, Ángela Molina, Fabián Vena. Jean Rochefort y Ulises Dumont. 92 minutos.

**Esperando al Mesías/Waiting for the Messiah** (Argentina-España-Italia. 2000). *Dirección*: Daniel Burman. *Guión*: Daniel Burman y Emiliano Torres. *Fotografía*: Ramiro Civita. *Música*: Andrea Guerra. *Montaje*: Verónica Chen. *Intérpretes*: Daniel Hendler, Enrique Piñeyro. Stefania Sandrelli, Héctor Alterio y Melina Petriella. 93 minutos.

**Evita capitana** (2000). *Dirección*: Nicolás Malowicki. *Guión*: Víctor Vietri. *Producción*: Marcela Gomareschi, Nicolás Malowicki. Víctor Vietri. *Fotografía*: Germán Drexler. *Montaje*: Nicolás Malowicki. *Sonido*: Jean-Marcel Milan. Florent Ravalent. Dominique Dourent. 47 minutos. Beta SP/16 mm. color.

**Felicidades/Merry Christmas** (1999). *Dirección y guión*: Lucho Bender. *Fotografía*: Daniel Sotelo. *Música*: Andrés Goldstein y Daniel Tarrab. *Montaje*: Silvina Soto y Lucho Bender. *Intérpretes*: Pablo Cedrón, Luis Machín. Silke. Gastón Pauls y Marcelo Mazzarello. 100 minutos.

**Garage Olimpo** (Argentina-Italia-Francia. 1999). *Dirección*: Marco Bechis. *Guión*: Marco Bechis y Laura Fremder. *Fotografía*: Ramiro Civita. *Música*: Jacques Laederlin. *Montaje*: Jacopo Quadri. *Intérpretes*: Antonella Costa. Carlos Echevarría. Enrique Piñeyro, Pablo Razuk y Dominique Sanda. 98 minutos.

**Graciadió** (1997). *Dirección*: Raúl Perrone. *Guión*: Raúl Perrone y Roberto Barandalla. *Fotografía*: Sepe Sayas. *Música*:

Martín Méndez. *Montaje*: Benjamín Avila. *Intérpretes*: Gustavo Prone, Violeta Naón. Mauro Alchuler. Micaela Abibor y Adrián Otero. 85 minutos.

**Harto the Borges** (2001). *Dirección*: Eduardo Montes-Bradley. *Producción*: Soledad Liendo y Sarah Kaplan. *Fotografía*: María Laura Luczkow. *Montaje*: Eduardo López y Eduardo Montes-Bradley. 80 minutos.

**Herencia/Inheritance** (2001). *Dirección y guión*: Paula Hernández. *Fotografía*: Víctor "Kino" González. *Montaje*: Rosario Suárez. *Intérpretes*: Rita Cortese. Adrián Witzke, Martín Adjemián y Héctor Anglada. 92 minutos.

**Historias cotidianas (h)** (2000). *Dirección*: Andrés Habegger. *Guión*: Lucía Puenzo, Andrés Habegger. *Fotografía*: Mariano Cúneo. *Montaje*: Laura Mattarollo. 35 mm. 80 minutos. color.

**Ilusión de movimiento** (2001). *Dirección y guión*: Héctor Molina. *Fotografía*: Fernando Zago. *Montaje*: Héctor Molina e Ignacio Rosselló. *Música*: Claudio Cardone. Gustavo Luciani e Iván Tabarelli. *Intérpretes*: Carlos Resta. Matías Grappa, Dario Grandinetti y Tito Gómez. 110 minutos.

**Jorge Gianonni NN, ese soy yo** (2000). *Dirección*: Gabriela Jaime. *Guión*: Gabriela Jaime. *Fotografía*: Claudio Remedi. *Montaje*: Claudio Remedi, Gabriela Balmaceda. Gabriela Jaime. *Investigación*: Gabriela Balmaceda, Gabriela Jaime. *Sonido*: Horacio Almada. 64 minutos. DV Cam. color.

**La ciénaga/The Swamp** (2001). *Dirección y guión*: Lucrecia Martel. *Fotografía y cámara*: Hugo Colace. *Montaje*: Santiago Ricci. *Sonido*: Hervé Guyader, Emmanuel Croset. Guido Beramblun, Adrián De Michele, Milena Poylo. *Intérpretes*: Graciela Borges, Mercedes Morán. Juan Cruz Bordeu. Sofia Bertolotto. Martín Adjemián, Silvia Bayle. Diego Baenas, Leonora Balcarce. 102 minutos.

**La cruz** (1997). *Dirección y guión:* Alejandro Agresti. *Fotografía:* Mauricio Rubinstein. *Montaje:* Alejandro Brodersohn. *Música:* Paul Michael van Brugge. *Interpretes:* Norman Briski, Mirta Busnelli, Carlos Roffé y Laura Melillo. 90 minutos.

**La expresión del deseo** (1993). *Dirección y guión:* Adrián Israel Caetano. *Fotografía:* Julián Apezteguía. *Montaje:* Adrián Israel Caetano. *Interpretes:* Jorge Sesán, Héctor Anglada, Delmiro Meza e Inés Reed. 31 minutos.

**La fe del volcán** (2001). *Dirección:* Ana Poliak. *Guión:* Willy Behnisch y Ana Poliak. *Fotografía:* Willy Behnisch. *Montaje:* Ana Poliak. *Interpretes:* Mónica Donay y Jorge Prado. 90 minutos.

**La libertad/Freedom** (2000). *Dirección y guión:* Lisandro Alonso. *Fotografía:* Cobi Migliora. *Música:* Juan Montecchia. *Montaje:* Lisandro Alonso y Martín Mainoli. *Interpretes:* Misael Saavedra, Humberto Estrada, Rafael Estrada, Omar Didino y Javier Didino. 73 minutos.

**La salvia del algarrobo** (2000). *Dirección, guión, producción:* Daniel Rojas. *Fotografía:* Federico Gómez, Daniel Rojas y Darío Doria. *Montaje:* Daniel Rojas y Pablo Spátola. *Sonido:* Daniel Montalto. 56 minutos. Betacam, color.

**Labios de churrasco** (1994). *Dirección y guión:* Raúl Perrone. *Fotografía:* Sepe Sayas. *Música:* Los Caballeros de la Quema. *Montaje:* Luis Barros. *Interpretes:* Fabián Vena, Violeta Naón, Gustavo Prone, Carlos Briolotti y Fernando Álvarez. 80 minutos.

**Los porfiados** (2001). *Dirección y guión:* Mariano Torres Manzur. *Fotografía:* Germán Dexler. *Música:* Martín Torres Manzur. *Montaje:* Roberto Echegoyenberri y Mariano Torres Manzur. *Interpretes:* Mario Paolucci, Ernesto Candoni, Germán De Silva, Nathalie de Perceval y León Dogogny. 90 minutos.

**Mala época/Bad Times** (1998). *Dirección y guión:* Nicolás Saad, Mariano de Rosa, Salvador Roselli y Rodrigo Moreno. *Fotografía:* Javier Juliá y Lucas Schiaffi. *Música:* "Mono" Cieza. *Montaje:* Alejandro Brodersohn, Guillermo Grillo y Pablo Trapero. *Interpretes:* Nicolás Leivas, Diego Peretti, Daniel Valenzuela, Pablo Vega y Martín Adjemián. 110 minutos.

**Modelo 73** (2000). *Dirección:* Rodrigo Moscoso. *Guión:* Rodrigo Moscoso y Juan Villegas. *Fotografía:* Bill Nieto. *Música:* Adrián Cayetano Paoletti. *Montaje:* Nicolás Goldbart. *Interpretes:* Sebastián Colina, Emmanuel Moscoso, Fernando Belton, Jimena González y Carolina Andrea Rodríguez. 75 minutos.

**Mundo grúa/Crane World** (1999). *Dirección y guión:* Pablo Trapero. *Producción:* Lita Stantic y Pablo Trapero. *Fotografía:* Cobi Migliora. *Edición:* Nicolás Golbart. *Diseño de producción:* Andrés Tambornino. *Sonido:* Catriel Vildosola. *Interpretes:* Adriana Aizemberg, Graciana Chironi, Federico Esquerro, Luis Margani, Roly Serrano, Daniel Valenzuela. 89 minutos, B/N.

**No quiero volver a casa** (1999). *Dirección y guión:* Albertina Carri. *Fotografía:* Paula Grandio. *Música:* Edgardo Rudnitzky. *Montaje:* Rosario Suárez. *Interpretes:* Mágara Alonso, Martín Churba, Ricardo Merkin, Manuel Callau y Analía Couceyro. 74 minutos.

**Nueve reinas/Nine Queens** (2000). *Dirección y guión:* Fabián Bielinsky. *Fotografía:* Marcelo Camoino. *Música:* César Lerner. *Montaje:* Sergio Zóttola. *Interpretes:* Ricardo Darín, Gastón Pauls, Leticia Brédice, Tomás Fonzi y Elsa Berenguer. 110 minutos.

**Peluca y Marisita** (2001). *Dirección y guión:* Raúl Perrone. *Fotografía:* Rolando Rauwolf. *Montaje:* Luis Barros. *Interpretes:* Iván Noble, Gabriela Canaves, María Scarvacchi, María Lorenzutti y Gerardo Baamonde. 85 minutos.



**Picado fino** (1994-1996). *Dirección y guión:* Esteban Sapir. *Fotografía:* Víctor "Kino" González. *Música:* Francisco Sicilia. *Montaje:* Esteban Sapir. *Intérpretes:* Facundo Luengo, Belén Blanco, Marcela Guerty, Nora Zinski y Fanny Robman. 80 minutos.

**Pizza, birra, faso** (1997). *Dirección y guión:* Bruno Stagnaro y Adrián Israel Caetano. *Fotografía:* Marcelo Lavitman. *Montaje:* Andrés Tambornino. *Música:* Leo Sujatovich. *Intérpretes:* Héctor Anglada, Jorge Sesán, Walter Díaz, Alejandro Pous y Sandra Jordán. 90 minutos.

**Rapado** (Argentina-Holanda, 1992). *Dirección y guión:* Martín Rejtman. *Fotografía:* José Luis García. *Música:* Paul Michael van Brugge. *Montaje:* Garry Lane. *Intérpretes:* Ezequiel Cavia, Damián Dreizik, Horacio Peña, Lucas Marty, Cecilia Biagini y Toti Glusman. 74 minutos.

**Rerum Novarum** (2001). *Dirección:* Sebastián Schindel, Fernando Molnar, Nicolás Batlle. *Fotografía:* Sebastián Schindel. *Montaje:* Nicolás Batlle, Alejo Flah, Fernando Molnar, Sebastián Schindel, César D'Angiolillo y Agustín Torre. 76 minutos, 35 mm, color.

**Rompiendo muros** (2001). *Dirección, guión:* Alejandra Perdomo. *Fotografía:* Gustavo Marangoni y Alejandra Perdomo. *Montaje:* Gabriela Jaime y Alejandra Perdomo. *Sonido:* Horacio Almada. 87 minutos, DV Cam, color.

**Sábado/Saturday** (2001). *Dirección y guión:* Juan Villegas. *Fotografía:* Paola Rizzi. *Montaje:* Martín Mainoli. *Intérpretes:* Gastón Pauls, Daniel Hendler, Mariana Anghileri, Camila Toker y Leonardo Murúa. 72 minutos.

**Saluzzi, ensayo para bandoneón y tres hermanos** (2000). *Dirección, guión, producción:* Daniel Rosenfeld. *Fotografía:* Ramiro Civita. *Montaje:* Lorenzo Bombicci. 68 minutos, 35 mm, color bn.

**Samy y yo** (2002). *Dirección:* Eduardo Milewicz. *Fotografía:* Marcelo Camorino. *Intérpretes:* Ricardo Darín, Angie Cepeda, Cristina Banegas y Alejandra Flechner.

**76 89 03** (1999). *Dirección y guión:* Flavio Nardini y Cristian Bernard. *Fotografía:* Daniel Sotelo. *Música:* Sergio Figueroa. *Montaje:* Elianne Katz. *Intérpretes:* Sergio Baldini, Diego MacKenzie, Gerardo Chendo y Sol Halac. 85 minutos.

**Silvia Prieto** (1998). *Dirección:* Martín Rejtman. *Guión:* Martín Rejtman, inspirado en la novela *La raíz de una planta* de Valeria Paván. *Fotografía:* Paula Grandío. *Música:* Gabriel Fernández Capello. *Montaje:* Gustavo Codella. *Intérpretes:* Rosario Bléfari, Marcelo Zanelli, Gabriel Fernández Capello, Mirtha Busnelli y Valeria Bertucelli. 92 minutos.

**Sólo por hoy/Just for Today** (2000). *Dirección:* Ariel Rotter. *Guión:* Ariel Rotter y Lautaro Núñez de Arco. *Fotografía:* Marcelo Lavitman. *Música:* Gustavo Cerati. *Montaje:* Pablo Gorgelli. *Intérpretes:* Aili Chen, Mariano Martínez, Federico Esquerro, Damián Dreizik y Sergio Boris. 100 minutos.

**Soriano** (1998). *Dirección, producción:* Eduardo Montes Bradley. *Fotografía y cámara:* Gastón Ocampo.

**Tapados** (2000). *Dirección:* Luciano Zito. *Sonido:* Diego Dománico. *Fotografía:* Luciano Zito. *Montaje:* Emiliano Serra. DV Cam. 58 minutos.

**Taxi, un encuentro** (2000). *Dirección y guión:* Gabriela David. *Fotografía:* Miguel Abal. *Música:* Mariano Núñez West. *Montaje:* Enrique C. Angelieri. *Intérpretes:* Diego Peretti, Josefina Vitón, Miguel Guerberof, Pochi Ducasse y Pablo Brichita. 93 minutos.

**Tierra de Avellaneda** (1995). *Dirección, producción, fotografía y cámara:* Daniele Incalcaterra. *Sonido:* Patrick Genet. *Montaje:* Claudio Martínez.

*Todas las azafatas van al cielo* (2002). *Dirección y guión:* Daniel Burman. *Intérpretes:* Alfredo Casero, Ingrid Rubio y Norma Aleandro.

*Un día de suerte* (2002). *Dirección:* Sandra Gugliotta. *Guión:* Sandra Gugliotta, con la colaboración de Marcelo Schapces y Julio Cardoso. *Fotografía:* Alberto Iannuzzi. *Música:* Diego Frenkel y Sebastián Schachtel. *Montaje:* Alejo Flah. *Sonido:* Leandro de Loredó. *Intérpretes:* Valentina Bassi, Darío Vittori, Fernán Mirás, Lola Berthet y Damián de Santo.

*Una noche con Sabrina Love* (Argentina-Italia-España, 2000). *Dirección:* Alejandro Agresti. *Guión:* Alejandro Agresti, sobre novela homónima de Pedro Mairal. *Fotografía:* Arnaldo Catinari. *Montaje:* Stefan Kamp. *Música:* Paul Michael van Brugge. *Intérpretes:* Cecilia Roth, Tomás Fonzi, Fabián Vena y Julieta Cardinali. 100 minutos.

*Vagón fumador/Smokers Only* (2001). *Dirección y guión:* Verónica Chen. *Fotografía:* Nicolás Theodossiou. *Montaje:* Verónica Chen. *Música:* Edgardo Rudnitzky y "Chango" Spasiuk. *Intérpretes:* Jan Wiener, Arnost Lustig.

*Valentín* (2002). *Dirección y guión:* Alejandro Agresti. *Intérpretes:* Julieta Cardinali, Carmen Maura, Jean-Pierre Noher.

*Vidas privadas* (2001-2002). *Dirección:* Fito Páez. *Guión:* Alan Pauls y Fito Páez. *Intérpretes:* Marisa Paredes, Cecilia Roth.

## Índice de películas y directores del nuevo cine argentino

*A Lonely Race*, 141.  
*Adiós querida luna*, 152.  
Agresti, Alejandro, 13, 21, 24-25, 30, 115, 133-141, 151.  
*Agua de fuego*, 85.  
*Alambrados*, 93.  
Alonso, Gustavo, 92.  
Alonso, Lisandro, 36, 113-115, 117, 146-148, 151.  
*Animalada*, 130, 146.  
Arruti, Mariana, 87.  
*Ayvu Porá, las bellas palabras*, 87-88.  
Balle, Nicolás, 87.  
*Bayer - Los cuentos del timonel*, 88.  
Bechis, Marco, 93-102.  
Bellande, Enrique, 89.  
Bender, Lucho, 31, 113, 119-120, 128, 130.  
Bernard, Cristian, 21, 32, 151.  
Bielinsky, Fabián, 36, 111-113, 119-120, 125, 127-128.  
Blaustein, David, 84.  
*Boda secreta*, 134, 141.  
*Bolivia*, 13, 25, 35, 49-59, 116, 131-132, 145-146.  
*Bonanza-En vías de extinción*, 87, 90, 130, 146-147.  
*Botín de guerra*, 84-85.

*Buenos Aires viceversa*, 21, 31, 37, 110, 133, 135-137, 139-140.  
Burman, Daniel, 21, 25, 31, 113, 115, 119, 126, 151.  
*Caballos salvajes*, 121.  
Caetano, Adrián Israel, 11, 13, 21, 25, 31, 49-59, 101, 113-114, 116, 121, 126-127, 151.  
*Calafate*, 59.  
Campanella, Juan José, 32-33, 36, 101, 111-113, 119-122, 125, 127-130.  
Carri, Albertina, 31, 113, 117.  
*Casa tomada*, 87.  
*Cazadores de utopías*, 84, 95, 98.  
*Cenizas del paraíso*, 119, 121.  
Céspedes, Marcelo, 84.  
Chen, Verónica, 110, 149.  
*Cinco p'al peso*, 32.  
*Ciudad de María*, 85.  
*Clon*, 146.  
*Como un vendaval*, 152.  
*Cuesta abajo*, 50, 56, 59.  
*Dársena Sur*, 83, 90-91, 152.  
David, Gabriela, 32, 149.  
de Rosa, Mariano, 32.  
Di Tella, Andrés, 84-85.  
*Dolly vuelve a casa*, 48.

*Dónde y cómo Oliveira perdió a Achala.* 90. 149

*El acto en cuestión.* 133. 135. 141.

*El amor es una mujer gorda.* 31. 133-134. 136. 139

*El asadito.* 33. 110. 152.

*El contorsionista.* 121.

*El campo.* 152

*El descanso.* 33. 36. 127. 131. 132. 146. 149-150.

*El hero de la novia.* 27. 32. 35. 38. 111. 119. 121-123. 127. 129. 131-132.

*El hombre que ganó la razón.* 133-134. 141

*El investigador de ciudades.* 152.

*El juego de la silla.* 146. 149

*El mismo amor, la misma lluvia.* 32. 36. 38. 101. 119. 123. 129.

*El náufrago inmóvil.* 38. 123.

*El regreso.* 145.

*El viento se llevó lo que.* 25. 136-139.

*El zoológico y el cementerio.* 140.

*Encarnación Ezcurrea.* 78

*Esperando al Mesías.* 21. 28. 31. 33-34. 36. 38. 110. 119

*Everybody Wants to Help Ernest.* 141.

*Felicitaciones.* 31. 38. 119. 128-129.

*Fuga de cerebros.* 152.

*Galantini, Candela.* 92.

*Garage Olimpo.* 93-102.

*Godoy, Sandra.* 92.

*Gordillo, Gustavo.* 87.

*Gracián.* 32. 38.

*Grupo Beedo Films.* 92.

*Guarini, Carmen.* 84.

*Gugliotta, Sandra.* 25. 149.

*Harto the Borges.* 88.

*Herencia.* 145-146. 149

*Hernández, Paula.* 149

*HGO.* 87.

*Historias cotidianas (h).* 86

*Hospital Bonda.* 84

*Ilusión de movimiento.* 146. 152.

*Incalcaterra, Daniel.* 86. 97.

*Jaime de Navares, último viaje.* 84.

*Jaime, Adrián.* 87

*Jorge Gianoni N.N. ese soy yo.* 85-86.

*Julio Cortázar.* 88.

*Just Friends.* 141

*Katz, Ana.* 149

*La araña.* 140

*La cautiva.* 49. 55-56. 59

*La ciénaga.* 13. 25. 28. 33-36. 38. 49. 54. 69-78. 109. 113-116.

*La cruz.* 136-139. 141.

*La espera.* 120-121.

*La expresión del deseo.* 13. 50-51. 59.

*La fe del volcán.* 146. 149.

*La fuga.* 131.

*La libertad.* 34-36. 38. 110. 116-117. 123. 130. 132. 146-148.

*La neutrónica explotó en*

*Storaco.* 141.

*La noche eterna.* 84.

*La piel.* 152

*La salvía del algarrobo.* 87.

*La sombra de las luces.* 85. 89-90.

*La sonámbula.* 119. 128.

*La vereda de la sombra.* 92.

*La vida según Muriel.* 119. 123.

*Labios de churrasco.* 32.

*León, Federico.* 152

*Levin, Mario.* 152

*"Library Love" episodio de*

*Figaro Stories.* 141.

*Lo que buscas es amor.* 149.

*Los cuentos del timonel.* 88.

*Los espectros de la Recoleta.* 141

*Los grantes mágicos.* 48. 151.

*Los llamaban presos de Bragado.* 87.

*Los porfiados.* 32. 150

*Luba.* 134-135. 141.

*Una época.* 21. 32. 64. 110. 140. 150

*Mariotto, Gabriel.* 87

*Martel, Lucrecia.* 11. 13. 25. 33.

*69-78. 113-115. 126-127. 132*

*Martanza.* 85

*Milewicz, Eduardo.* 119. 121.

*125. 127. 151.*

*Mucoso malcriado.* 68

*Mundo.* 73. 33. 36. 38. 110. 146.

*150. 152.*

*Modern Crimes.* 134-135. 141.

*Molina, Héctor.* 152

*Molly Brown.* 152

*Molnar, Fernando.* 87.

*Montes Bradley, Eduardo.* 88.

*Moreno, Rodrigo.* 32-33. 64. 149.

*Mucoso, Rodrigo.* 33. 113-114.

*150.*

*Mundo gris.* 13. 21. 25. 28. 32-

*34. 36. 38. 54. 61-68. 101. 109.*

*116. 123. 127. 132. 150.*

*Muñoz, Lorena.* 84. 87.

*Musa, Fernando.* 152

*Nákor.* 63. 68

*Nardini, Flavio.* 21. 32. 101. 151.

*Negocios.* 61-62. 68.

*No necesitamos a nadie.* 50. 54. 59.

*No quiero volver a casa.* 31-32.

*110.*

*NS/NC.* 152.

*Nueve remas.* 28. 34-36. 38. 111.

*119. 121. 123. 127-129. 132.*

*Operación Walsin.* 87.

*Oscar Alemán, vida con swing.* 87.

*Padre Mágica.* 87

*Páez, Fito.* 152.

*Papá Ivan.* 86

*Pauls, Christian.* 84. 152.

*Peces chicos.* 49. 59. 85

*Peluca y Marisita.* 32

*Perrone, Raúl.* 13. 30-32. 109.

*115.*

*Picado fino.* 25. 31. 34-35. 37.

*101. 123.*

*Pilotti, María.* 87.

*Piñeyro, Marcelo.* 119-121. 126.

*130. 151.*

*Pizza bura, caso.* 13. 21. 25. 31.

*33-34. 36-37. 49-59. 101. 109-*

*110. 115-117. 123. 140. 146.*

*150.*

*Plata quemada.* 28. 119. 121. 124.

*Poljak, Ana.* 149.

*Por esos ojos.* 86.

*Postiglione, Gustavo.* 33. 115.

*152.*

*Prohibido.* 85.

*"Qué vivan los croes".* 149.

*Ragone, Vanessa.* 88.

*Rapado.* 13. 25. 31. 34-35. 38. 43-

*48. 101. 109. 116.*

*Rejtman, Martín.* 13. 21. 25. 31.

*35. 43-48. 101. 109-110. 113-*

*117. 121. 143. 151-152.*

*Remedi, Claudio.* 92.

*Retum Notarum.* 87.

*Rey muerto.* 72. 78.

*Reyero, Pablo.* 90. 152.

*Ribetti, Daniel.* 87.

*Rojas, Daniel.* 87.

*Rompiendo muros.* 85.

*Rosell, Ulises.* 11. 25. 33. 90.

*149.*

*Roselli, Salvador.* 32.

*Rosenfeld, Daniel.* 91. 147.

Rotter, Ariel 31, 113, 115, 127, 129, 147-149.  
 Rudnik, Fernán 38.  
 Saad, Nicolás 32.  
 Sábado, 31, 34, 36, 38, 109-110, 116-117, 131-132, 145-149, 152.  
*Saluzzi, ensayo para bandoneón y tres hermanos* 83, 87, 91, 147.  
 Samy y yo, 119, 123, 127, 151.  
 Sapir, Esteban, 25, 31, 101.  
 Schindler, Sebastián 87.  
*Seda negra*, 121.  
*76 89 03*, 21, 32-33, 36, 38, 101, 129, 151.  
*Silvia Prieto*, 13, 21, 31, 34-36, 38, 43-48, 101, 109-110, 116, 131-132.  
*Silvina Ozampos* 78.  
*Sitting on a Suitcase*, 48.  
*Sola*, 140.  
*Sólo por hoy*, 31, 34-36, 38, 110, 128-129, 140, 146-149.  
 Soriano, 88.  
 Sotto voce, 152.  
 Spiner, Fernando, 119-120, 125, 128-130, 152.  
 Stagnaro, Bruno 11, 21, 25, 31, 50, 101, 116, 124.  
 Tambornino, Andrés 11, 25, 33, 90, 149.  
*Tango fiero*, 121.  
*Taxi, un encuentro*, 32, 35, 109-110, 146, 149.  
 Testigos en cadena 120.  
*Tierra de Avellaneda* 86, 97.  
*Tinta roja*, 84.  
*Tocá para mí*, 146.  
*Todas las acafatas van al cielo*, 119, 151.  
*Todo juntos*, 152.  
 Tokman, Baltazar, 89-90.  
 Torres Manzur, Mariano, 32, 150.  
*Tosco, grito de piedra* 87.  
 Trapero, Pablo 13, 21, 25, 32, 61-68, 101, 110, 113-115, 117, 121, 125, 132, 148, 151.  
*Trilux*, 87.  
*Tributo a Borges*, 88.  
*Tú sabes mi nombre*, 140.  
*Un oso rojo*, 54-55, 58-59, 127.  
 "Una corta película acerca de la nada", episodio de *City Life*, 141.  
*Una noche con Sabrina Love*, 24, 28, 133, 138-139.  
*Vagón fumador*, 110, 146, 149.  
*Valentín*, 133, 140, 151.  
*Vértigos o contemplación de algo que cae*, 88.  
*Vidas privadas*, 152.  
 Villegas, Juan, 31, 110, 113, 115, 147-150.  
 Wolf, Sergio, 84, 87.  
 Yeregui, Mariela, 88.  
*Yo no sé qué me han hecho mis ojos* 87.  
 Zago, Fernando, 152.

## Los autores

### Eduardo Antín (Quintín)

(Buenos Aires, 1950)

Licenciado en Ciencias Matemáticas, ex árbitro de fútbol y ex programador de computación. Director y fundador de la revista *El Amante/Cine*, desde 1991. Director del Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires desde el año 2000.

### Diego Batlle

(Buenos Aires, 1969).

Periodista y crítico de cine del periódico *La Nación*. Anteriormente, se desempeñó en esas mismas funciones en el diario *Clarín* y la revista *La Maga*.

### Horacio Bernades

(Buenos Aires, 1955)

Crítico cinematográfico del periódico *Página 12*. Anteriormente, ejerció la crítica de cine en las revistas *Cine en la cultura argentina y latinoamericana*, *El Ciudadano*, *El Amante/Cine* y *Los inrockuptibles*, y en el suplemento cultural del periódico *Clarín*.

### Gustavo Jorge Castagna

(Buenos Aires, 1960)

Periodista, crítico de cine, docente e investigador cinematográfico. Integrante del Consejo de redacción de la revista *El*

*Amante/Cine*. Profesor titular de las cátedras Historia del cine e Historia del cine argentino en el Centro de Investigación Cinematográfica, y de la cátedra de Espectáculos en Taller Escuela Agencia. Es asesor periodístico del canal de cable Volver, dedicado al cine y la TV argentinos.

**Leonardo D'Espósito**

(Buenos Aires, 1968)

Crítico de cine. Docente de la carrera de Crítica en la Escuela Superior de Cinematografía. Editor del área de cine de Terra Argentina y colaborador de la revista *El Amante Cine*. Anteriormente, fue editor de cine de la revista *La Maga*. Colaborador de la publicación *Fernando Solanas, la rage de transformer le monde* (Cinéaction, 2001), bajo la dirección de René Prédal.

**Paula Félix-Didier**

(Buenos Aires, 1967)

Periodista, docente e investigadora cinematográfica. Licenciada en Historia, de la Universidad de Buenos Aires, especializada en cine argentino y latinoamericano. Co-editora de *Film On Line- Revista de Cine*. Está en prensa su libro *Corten! La censura en el cine* (Ediciones De la Flor), en co-autoría con Fernando Martín Peña.

**Diego Lerer**

(Buenos Aires, 1968)

Licenciado en Ciencias de la Comunicación, en la Universidad de Buenos Aires. Profesor titular de Semiótica y Teoría de la Comunicación, en el Centro de Investigación Cinematográfica. Becario del Journalism Fellowship Program de la University of Michigan. Crítico y editor de cine del periódico *Clarín*. Anteriormente, ejerció la crítica en la revista *La Maga* y ha colaborado en las revistas *Schnitt* (Alemania), *Die Filmkrant* (Holanda) y *Rant* (Estados Unidos).

**Leandro Listorti**

(Buenos Aires, 1976)

Egresado como realizador cinematográfico del Centro de In-

FOTOCOPIADOR  
C.E.P. y C.S.  
CENTRO DE INVESTIGACIÓN CINEMATOGRAFICA  
170  
CARP. N° ..... S/F .....  
Folio N° ..... D/F .....

vestigación y Experimentación en Cine y Video. Es proyectorista cinematográfico y realiza trabajos de restauración de películas. Realiza y escribe el sitio [www.filmonline.com.ar](http://www.filmonline.com.ar).

**Ezequiel Luka**

(Buenos Aires, 1978)

Egresado como realizador cinematográfico del Centro de Investigación y Experimentación en Cine y Video. Es jefe de redacción y crítico del sitio [www.filmonline.com.ar](http://www.filmonline.com.ar). Docente de Historia de los medios internacionales en la Carrera de Diseño de Imagen y Sonido. Universidad de Buenos Aires. Escribió en las revistas *Ciudad Abierta* y *CinemaScope* (Canadá), en el sitio [FilmFestivals.com](http://FilmFestivals.com) (Estados Unidos/Francia) y en las publicaciones oficiales de los festivales de Rotterdam y Valencia (en 2001).

**Luciano Monteagudo**

(Buenos Aires, 1958)

Periodista y crítico de cine. Desde 1979 tiene a su cargo la programación cinematográfica del Teatro San Martín de Buenos Aires. Escribe en el periódico *Página 12*. Autor de los libros *Fernando Solanas* (Centro Editor de América Latina) y *Carlos Gardel y el primer cine sonoro argentino* (Festival de Cine de Huesca, 2001).

**Pablo O. Scholz**

(Buenos Aires, 1963)

Licenciado en Periodismo, ganador del Premio Coca-Cola en las Artes y las Ciencias como mejor crítico de espectáculos, en 1991. Egresado de la escuela de cine del Instituto Nacional de Cinematografía como realizador cinematográfico. Jefe de la sección Espectáculos del periódico *Clarín*, donde además es crítico y supervisor del área de cine.

**Pablo Suárez**

(Buenos Aires, 1968)

Estudios de realización cinematográfica en la Fundación Universidad del Cine. Profesor de Historia del cine en TEBA. Crítico de cine del periódico *Buenos Aires Herald*. Anterior-

mente, ejerció la crítica de cine en las revistas *Haciendo cine*, *Film* y *Magazine Literario*.

### Sergio Wolf

(Buenos Aires, 1963)

Licenciado en Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Buenos Aires. Dictó seminarios de Historia del Cine Argentino en la Universidad de Brasilia (Brasil), y de Guión, en la Escuela de San Antonio de los Baños (Cuba). Crítico de cine de las revistas *Kilómetro 111* y *Séquences* (Montreal) y del programa radial "Esto que pasa". Autor y compilador del libro *Cine Argentino. La otra historia* (1994) y autor de *Cine/Literatura. Ritos de pasaje* (2001). Co-autor de los guiones de los films *Zapada* (1999) y *La felicidad* (2000), ambos de Raúl Perrone. Está en pos-producción su largometraje *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*, co-dirigido por Lorena Muñoz

Buenos Aires. Journalist and film critic for the *Buenos Aires Herald* daily. He previously wrote as a critic for the magazines *Haciendo cine*, *Film*, and *Magazine Literario*.

### Sergio Wolf

(Buenos Aires, 1963)

Bachelor's Degree in Communication Studies, from the Universidad de Buenos Aires. He's given courses on History of Argentinean Cinema at the Universidad de Brasilia (Brasil); on Screenwriting, at la Escuela de San Antonio de los Baños (Cuba). Film critic for the magazines *Kilómetro 111* and *Séquences* (Montreal), as well as for the radio programme *Esto que pasa*. Author and editor of the book *Cine Argentino. La otra historia* (1994) and author of *Cine/Literatura. Ritos de pasaje* (2001). Co-writer in the screenplays of the films *Zapada* (1999) and *La felicidad* (2000), both by Raúl Perrone. His feature film *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*, co-directed with Lorena Muñoz, is now engaged in post-production.

# OCTAVIO GETINO

revela en la unión de los *industriales* para obtener mejores condiciones de trabajo" (14)

Frente a los cuantiosos y lucrativos filmes de la Sono Film, ahora en manos de los herederos del fallecido Ángel Mentasti y de Luis César Amadori —pilares del negociado industrial de la producción de esa época— muy pocos realizadores como los ya nombrados, supieron aprovechar las circunstancias proteccionistas sobre la industria para salvar la dignidad de la cinematografía nacional. Entre tanto, se gestaba la nueva generación de realizadores, formada no tanto en la práctica viva con la realidad argentina, sino en las catacumbas del cineclubismo o en las tertulias de las revistas especializadas, como *Gente de cine* (1951) o *Cuadernos de cine* (1954). En ese peculiar mundo —con sus virtudes y limitaciones— crecían aquellos que, a partir del '55, darían vida a otra etapa del cine nacional, conformando lo que fue conocido como "nuevo cine argentino".

## 5. "Nuevo cine" y desarrollismo (1955-1966)

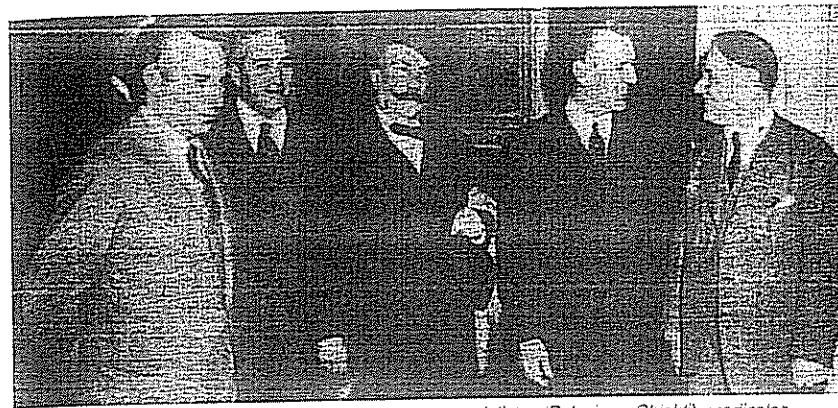
El golpe militar que en 1955 derribó al gobierno de Perón lo hizo enarbolando las banderas de la "libertad" y la "democracia"; tras ellas e influenciados aún por la ideología liberal, los sectores medios —y la mayor parte de la intelectualidad— festejaron la derrota del "totalitarismo". Muchos hombres de cine —por no decir la casi totalidad, acompañaron ese proceso.

Comenzó entonces una política de abierta represión popular que se tradujo en proscripciones políticas, intervenciones y asaltos a los sindicatos obreros, deportaciones y fusilamientos (denunciados quince años después en algunas películas de Cine Liberación y de Jorge Cadrón). Simultáneamente se inició una política de desnacionalización económica y de estímulos a las inversiones extranjeras.

Desde el fin de la guerra de Corea, la expansión de los Estados Unidos había vuelto a cobrar empuje en todo el continente renovando el desarrollo de su subdesarrollo. La vieja política imperial de utilizar a los países latinoamericanos como simples productores de materias primas, cedió lugar a formas actualizadas de sujeción económica. Algunas de las utilidades obtenidas en décadas anteriores fueron reinvertidas en industrias destinadas a complementar su propio desarrollo.

El capitalismo multinacional trajo sus máquinas en desuso, e inicialmente también algunos subproductos, con los cuales inició una labor de ensamblaje a través de sus filiales.

*"El taller de montaje y la organización comercial controlados por el capital extranjero —describe André G. Frank— organizaron un sistema subsidiario en el que los medianos y pequeños industriales latinoamericanos producen partes para la ensambladora local por cuenta de la empresa multinacional, quien prescribe su proceso industrial, determina su producción, reduce su desembolso de capital*



Nuevas imágenes para la memoria. Dirigentes socialistas (Palacios y Ghioldi) y radicales (Zavala Oniz y Perette) saludan al Gral. Lonardi, tras el golpe militar de 1955.

apoyándose en la inversión y crédito de contratistas y subcontratistas reservándose para sí la parte principal de los beneficios, ya sea para reinvertirlos en su propia expansión o para girarlos a donde se le ocurra" (15).

En la Argentina, el proyecto de desarrollo capitalista dependiente tuvo a Frondizi como su máximo exponente entre 1958 y 1962. Sin embargo, la paz social requerida para garantizar las inversiones no pudo ser impuesta debido a la resistencia de las movilizaciones obreras y a la no asimilación del peronismo al proyecto desarrollista. Las victorias electorales de ese movimiento, ya sea con el "voto en blanco" o apoyando a ciertas figuras de transición —como fue el propio Frondizi, que en el '58 enarbolaba un programa de liberación nacional— hicieron temer a las fuerzas armadas un retorno a la política derrocada en 1955. Apresuraron así un nuevo golpe militar. Controlado por las fuerzas armadas existió brevemente un presidente títere: José María Guido.

Con posterioridad, los radicales alcanzaron el gobierno en unas elecciones donde también rigió la proscripción de amplios sectores populares. El gobierno de Arturo Illia asumió en condiciones de gran debilidad. Para conjurar el temor de un nuevo avance peronista, las fuerzas armadas recurrieron otra vez al golpe en 1966.

Este contexto dominado por la inestabilidad política, la resistencia obrera a la desnacionalización de la economía y a los métodos de racionalización que exigían los inversores extranjeros empujó a muchos de estos a buscar horizontes más seguros y estables, como fueron particularmente los del Brasil. El proyecto "desarrollista" sería de este modo sofrenado, pero sus efectos repercutían sin duda en los medios de comunicación masiva.

*"Producida la caída del gobierno de Perón —recuerda Estela Dos Santos— el cine quedó paralizado. Dejaron de regir la protección y la obligatoriedad de exhibición. Hubo piedra libre para traer material extranjero que el público tragó entu-*

(14) André Gunder Frank, *La inversión extranjera en el subdesarrollo latinoamericano*. Ed. Causachum, Lima, 1979.

(15) A. Mahieu, op. cit.

*siasmado después de la relativa veda. Ciertas figuras se retiraron de la circulación, volvieron los exiliados y algunos que hicieron como que lo fueron; los silenciosos se pusieron a chillar, inventaron denuncias"* (16)

Uno de ellos fue Lucas Demare quien se apresuró a realizar *Después del silencio* (1956), un retórico film antiperonista, como anticipo de lo que haría nueve años después con otra producción *Los guerrilleros*, (1965), dirigida a enfrentar entonces las primeras acciones guerrilleras en el país.

Pero al margen de estos episodios que no alcanzaron mayor trascendencia, lo cierto es que la industria fue paralizada. En 1956 se filmaron sólo 12 películas, frente a las 45 que se habían estrenado en 1954, y a las 43 de 1955. Paralelamente aumentó la cantidad de filmes extranjeros, alcanzando éstos en 1957 el volumen más elevado conocido hasta entonces, y también posteriormente: 697 producciones estrenadas en un año.

Por su parte, jóvenes realizadores, cortometrajistas y críticos, salidos todos ellos de los subsuelos cineclubísticos y de las revistas especializadas, se lanzaron a ocupar un espacio que la industria no tenía mayor interés en controlar. Así nació en 1956 la Asociación de Cine Experimental, en la cual estudiaríamos años después algunos de quienes entraríamos a la actividad productiva. También se constituyeron ese mismo año la Asociación de Realizadores de Cortometraje y la Escuela de Cine de Santa Fe, dirigida por el realizador Fernando Birri.

Recién en 1958, con el ascenso de Frondizi al gobierno, se inició una política de relativo estímulo a la producción independiente, llevada a cabo desde el flamante Instituto Nacional de Cinematografía, a cuyo frente estaba Narciso Machinandiarena, dueño de los que habían sido los poderosos Estudios San Miguel. Esa política —montada sobre la concepción libreempesista y las invocaciones a la libertad de expresión— permitió, sin embargo, refloatar la producción que alcanzó los 39 largometrajes en 1958 y 31 en 1959. Estimuló además una nueva vía de actividad: la del cortometraje, cuyo volumen se elevaría, de 31 filmes en 1959, a 50 en 1962, aunque nunca tendrían exhibición pública, debido a la negativa de los dueños de las salas y a la indecisa política gubernamental.

En esa etapa, como había ocurrido anteriormente, las grandes empresas no efectuaron ninguna inversión en el terreno del cine. Por el contrario, los capitales norteamericanos se dirigieron a áreas netamente competitivas, como la implementación de las primeras grandes cadenas de televisión privadas en el país —controladas originalmente por las empresas NBC, CBS y ABC de los Estados Unidos— y las inversiones en la industria automotriz que, entre otras cosas, provocarían un uso diferente del llamado "tiempo libre" de los sectores medios.

A esas nuevas actividades se incorporó la floreciente industria publicitaria dando estímulo a formas de consumo y entretenimiento que también afectarían a la producción nacional cinematográfica. Esta, por lo tanto, sufriría las consecuencias del desarrollismo, pese a los bien intencionados propósitos de los funcionarios que, desde el Instituto de Cine, trataban de construir Uniargentina, por ejemplo, a la manera de las poderosas Unifrance o Unitalia, pero sin lograr el mismo resultado.

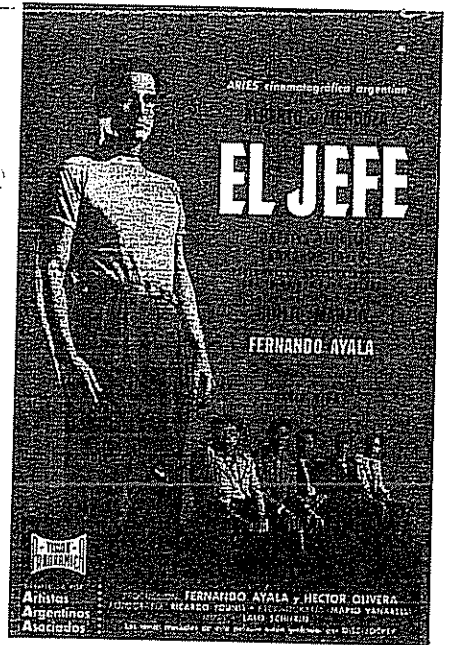
(16) E. Dos Santos, op. cit

La verborragia liberal y las promesas nunca cumplidas de Frondizi, habían encendido el entusiasmo de algunos realizadores y productores. El primero en abordar —aunque por poco tiempo— la problemática política de la época fue Fernando Ayala. Sus filmes más destacados en este sentido fueron *El jefe* (1958) y *El candidato* (1958), donde contó con la colaboración del escritor David Viñas. Ayala destacaba la importancia de su film *El jefe* por su carácter de "reflejo de una idea argentina, aún más, latinoamericana, la encarnación de un denominador y la demostración de que todo jefe está mintiendo. El caudillo surge como consecuencia de la mediocridad, la abulia, de esa moral a la violeta de lavarse las manos" (17). En *El candidato* volvería a repetir con menor éxito esos planteamientos, no tan importantes por el enfoque de los mismos —a fin de cuentas, un psicologismo moralizante para explicar situaciones políticas— como por la decisión de abordar una temática generalmente rehuida por el cine argentino.

Con Ayala nacía también la empresa "independiente" Aries Cinematográfica que se desarrollaría rápidamente hasta lograr un nivel competitivo frente al único gran sobreviviente de la vieja industria, Argentina Sono Film. El éxito de los "independientes" sobre la producción "estable" se apoyaba en que esta última —montada sobre infraestructuras, estudios y personal permanente— estaba obligada a producir determinada cantidad de filmes anuales para amortizar inversiones, mientras que la "independiente" —sin estudios ni personal estable— arrendaba aquéllos o contrataba servicios solamente para cada una de las producciones.

Las bases de la actividad industrial, por más importantes que ellas pudieran ser, quedaban sustentadas en inversiones provisorias sin que de ellas subsistiera alguna estructura sólida, apta para afrontar las necesidades de un efectivo desarrollo. En este contexto aparecen los realizadores que se habían formado en el cineclubismo, y que habían creído ver en Frondizi una posibilidad de Liberación Nacional, acorde con sus expectativas de clase.

Simón Feldman aventuraría algunas reflexiones sobre la realidad del país, describiendo con humor inusual la imagen que los sectores medios latinoamericanos tienen del "dictador". En *El negocio*, primer film de largometraje realizado



Afiche de "El Jefe" (Fernando Ayala, 1958) de la nueva productora Aries Cinematográfica

(17) J. A. Mahieu, ob. cit.

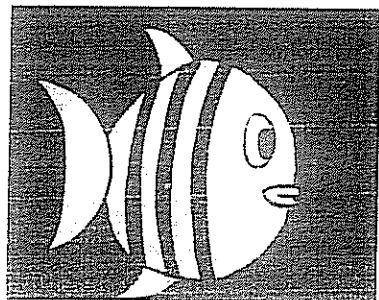




"Bazán" (Ramiro Tamayo, 1959)



"Faena" (Humberto Ríos, 1960)



"Petroliña" (Víctor Iturralde Rúa, 1958)



"Cachivache" (Enrique Dawi, 1957)

Años de auge para el cortometraje argentino.

originalmente en 16 mm. Feldman pudo finalmente concretar parte de sus ideas liberales progresistas –insuficientes para comprender la temática que abordaba– y que habían sido ya explicitadas en la revista por él dirigida. Cuadernos de cine. Su segundo film, *Los de la mesa diez* (1962), menos ideológico que el anterior, se ocupó del conflicto inilmitista de una pareja en un marco de dificultades económicas y sociales.

Otra producción que procuró también una aproximación a la nueva realidad nacional, desde la problemática del estudiantado universitario, fue *Dar la cara* (1962), de José Martínez Suárez, sobre una novela de David Viñas. Suárez había realizado con anterioridad, en 1960, *El crack*, tentativa de indagación crítica en el mundo que dominaba el negocio futbolístico.

A su vez, Daniel Cherniavsky, con *El terrorista* (1963) –en base a un guión realizado junto con el escritor Augusto Roa Bastos sobre una novela de Jorge Masciángoli– probó, sin mayor éxito, una aproximación a ciertos aspectos de la realidad política del momento.

Los nombres de algunos intelectuales comenzaban a desplazar, al menos en las páginas de las revistas especializadas, a los tradicionales productores, aunque éstos seguirían ejerciendo el poder real de la debilitada industria.

El ámbito de ejercitación cinematográfica fue, principalmente, el cortometraje; en él se habían iniciado todos los nuevos cineastas, experimentando lo aprendi-

do en las sofocantes sesiones de los cineclubes. Sin mayores posibilidades de conexión con la realidad nacional, los jóvenes realizadores informaban de aquella a través de múltiples formas, todas ellas coincidentes en un mismo y limitado esquema: trasladar a la pantalla, mediante los recursos aprendidos particularmente del cine europeo, el mundo o las ideas nacidas de la experiencia individual, de la clase media porteña, recortada habitualmente del país real por la influencia ideológica oligárquica. No obstante, la exposición autobiográfica, incluso la denuncia esquemática y superficial, daban a todo este proceso una dimensión progresista y de avanzada, más aun si se tiene en cuenta la mediocridad reinante en el resto de la producción. El cortometraje explicitó esta situación en numerosos trabajos, como fueron *Sin memoria* de Ricardo Alventosa; *Buenos Aires* de David José Kohon; *Sinfonía en no bemol* de Rodolfo Kuhn; *Faena*, de Humberto Ríos; *La carrera* de Alejandro Saderman; *Gambartes* de Simón Feldman; *Bazán* de Ramiro Tamayo, etcétera.

El grupo Taller de Cine, nacido como "equipo independiente", fue el único que funcionó como tal al promediar la década de los '50, teniendo al realizador Jorge Macario y al teórico Roberto Raschella como sus principales impulsores. En una declaración de principios, el grupo sostenía el propósito de "filmar películas que reflejen la vida argentina en todos sus aspectos, en todos sus matices cambiantes, en pleno movimiento. La vida de la nación, los trabajos, los sueños y las realizaciones de nuestra gente de la ciudad y del campo (...) Propugnamos y defendemos la fisonomía nacional del arte como único camino hacia la trascendencia universal".

El trabajo de este grupo se inició durante el gobierno peronista y se continuó posteriormente en diversos cortometrajes de tipo documental, entre los que se destacaron *Falcini* (de J. Macario, 1968, sobre la obra de dicho escultor); *Del veinte* (de J. Tabachnik, 1959, evocación porteña a través de poetas populares) y *El hombre que vio al Mesías* (de Macario, 1961, sobre un cuento de Gerardo Pisarello).

A partir de este proceso de las nuevas generaciones fueron surgiendo las figuras del largometraje representativas de aquello que algún crítico bautizó como "nuevo cine argentino".

Rodolfo Kuhn realizó en 1961 *Los jóvenes viejos*, que exponía la frustración de ciertos sectores medios, probando eficiente capacidad realizativa y honestidad intelectual en



"Los jóvenes viejos" (Rodolfo Kuhn, 1961)

el enfoque. Su labor, tentativamente corrosiva frente a los valores morales imperantes en la sociedad argentina, se desarrollaría luego —en medio de algunos altibajos— a través de *Los inconstantés* (1963), *Pajarito Gómez* (1965) y un episodio del film *Noche terrible* (1966).

Lautaro Murúa, quien había tenido experiencia profesional como actor, procuró en su primer film, *Shunko* (1960) un retorno a la problemática rural que antes había tratado de emparentar a nuestro cine con la realidad latinoamericana. Provisto de muy escasos recursos, recuperó los escenarios naturales —y desolados— de una provincia del noroeste argentino, para elaborar una dolorosa reflexión sobre la injusticia social vivida en ciertas áreas campesinas.

Posteriormente, en 1961, dirigió *Alias Gardelito*, sobre un relato del escritor Bernardo Kordon con adaptación de Roa Bastos. Corrupción y poder fueron objeto en ese film de un enfoque testimonial y violento, partiendo de la historia de un lumpen y sus relaciones con los valores dominantes en la sociedad.

David José Kohon, más subjetivo e intimista que sus compañeros de generación, realizó su primer largometraje en 1960. Se trataba de *Prisioneros de una noche*, en el que la ciudad, —ásperamente tratada en su cortometraje *Buenos Aires*— volvía a aparecer ahora como un personaje eminente, dando explicación al romance imposible de dos desarraigados.

Tres historias conformaron luego su segundo largometraje, *Tres veces Ana* (1962) en el que, a diferencia de otros filmes de este mismo realizador, los personajes quedarían abstraídos de un espacio histórico concreto.

En el límite de la abstracción, coincidiendo con muchas de las experiencias del cine francés en boga, Manuel Antín llevaría a cabo una tentativa estetizante, que no obstante, careció de repercusión cultural; fue el caso de sus primeros largometrajes *La cifra impar* (1961) y *Circe* (1963).

La figura más promovida durante este proceso fue la del realizador Leopoldo Torre Nilsson, convertido en tarjeta de presentación del cine argentino para cualquier evento internacional durante la etapa desarrollista. La experiencia de Torre Nilsson, distinta de la de los jóvenes realizadores de esa época, había comenzado en 1939 asistiendo la mayor parte de las películas de su padre, Torres Ríos. Con él dirigió *El crimen de Oribe* (1950), además de colaborar en alrededor de veinte largometrajes.

Estudioso del cine europeo, Nilsson logra destacarse sobre los otros integrantes del "nuevo cine" debido a su mayor experiencia en el medio; ello le hizo merecer la confianza de la vieja industria. Fue precisamente Sono Film quien presentó algunas de sus primeras películas: *Para vestir santos* (1955), *Graciela* (1956) y *La casa del ángel* (1957).

Diferenciándose de la corriente de realizadores intuitivos, sensibilizados por la cultura popular, Nilsson continuó aquella otra línea, más racional e intelectualizada, sostenida ahora con obras literarias nacionales y una temática local. En *La casa del ángel* (1957), realizada sobre un trabajo de su mujer, la novelista Beatriz Guido, intentó, al igual que con *La mano en la trampa* (1961), criticar ciertos valores de la clase oligárquica y aristocratizante que en ese entonces carecía ya de significativo poder político.



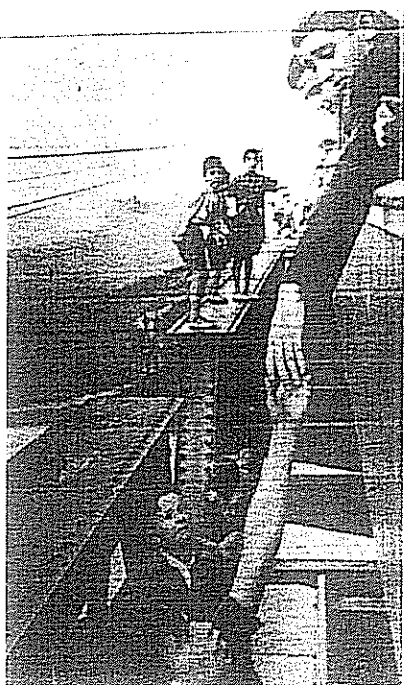
"La mano en la trampa" (Leopoldo Torre Nilsson, 1960)

Otros filmes como *Fin de fiesta* y *Un guapo del 900* (1960), abordaban uno de los temas más sentidos por los sectores medios: el de la "inmoralidad" de los dirigentes políticos. Particularmente en el primero, Nilsson indaga con cierto rigor el deterioro de la que había sido años atrás la clase dominante, valorando la actitud de algunos personajes que habían osado enfrentarla, aunque sin conciencia de lo que estaban haciendo. "Los personajes que se rebelan ante el orden de las cosas —dice Mahieu— no adquieren conciencia del sentido del cambio, sólo experimentan un rechazo emocional, individual ante ese orden. Pero no logran captar el sentido profundo de la transformación social que están presenciando como testigos desde adentro"<sup>(10)</sup>

Realizadas en momentos en los que el cine argentino y el latinoamericano en general, carecían de proyección internacional —no habían aparecido aún el *cinema novo* brasileño— las producciones iniciales de Nilsson lograron más impacto de lo que era previsible. Tal vez a muchos críticos eurocéntricos les resultara un tanto insólito hallarse frente a películas hechas con un lenguaje moderno y "civilizado", más aún cuando ellas provenían de un continente sobre el cual reinaba la desinformación más completa. Pese a todo, los filmes de Nilsson formaban parte de aquella búsqueda que animaba a la clase media argentina a aclarar las sinuosidades de una fisonomía nacional que hasta entonces se la había ocultado.

Con mayor rigor y claridad intelectual otros cineastas, como Fernando Birri, formaban la avanzada de ese proceso. En 1956 Birri había organizado la Escuela de Cine de Santa Fe (Universidad del Litoral), en el marco de un trabajo concreto: *Tire dié*, un mediodocumental que influiría notablemente en muchos realizadores jóvenes de la Argentina, y en algunos latinoamericanos. Este film se elaboró como encuesta social en un espacio lejano de Buenos Aires, factor a tener en cuenta también, dada la habitual centralización hegemónica porteña. Personajes e imá-

<sup>(10)</sup> J. A. Mahieu, *ob. cit.*



"Tira Dié" (Fernando Birri, 1958)

*función de negación: el documental cumple obra de afirmación de los valores positivos de esta sociedad, de los valores del pueblo. Sus reservas de fuerzas, sus trabajos, sus alegrías, sus luchas, sus sueños. Conclusión: ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla, documentar el subdesarrollo. El cine que se haga cómplice de ese subdesarrollo es subcine.*<sup>11</sup>

Finalmente, la búsqueda de la fisonomía nacional se explicitaba en términos racionales y precisos. El planteo teórico, pero sobre todo aplicado en la realización misma, venía a recoger la mejor tradición del cine argentino: aquella que habían generado Ferreyra, Manzi, Torres Ríos, Soiffici o Hugo del Carril, en su labor por momentos confusa, pero resueltamente apasionada en la idea de negar lo que merecía ser negado, afirmando los valores sustentados en las capas más relegadas de la realidad nacional.

El planteo de Birri no pretendía reivindicar un género cinematográfico, como podría ser el documental, sino que apuntaba al fortalecimiento de una actitud básica: la de combatir el subdesarrollo también mediante el cine, proponiendo al mismo tiempo un combate del subcine, es decir, de aquella producción que había dominado y que seguiría dominando la mayor parte de nuestra historia.

Birri encaró, poco después, la realización de un largometraje argumental, *Los*

genes de un suburbio prietero aparecían frente al espectador, refinando con sencillez y sin retórica, la situación que les tocaba vivir. El film buscaba documentar, en términos objetivos y reales, una determinada problemática, de tal modo que al público le cupiese la labor de reflexión sobre la misma.

*El cine de estos países —decía Birri con un lenguaje totalmente insólito para un realizador argentino— participa de las características generales de la superestructura de la sociedad y la expresa con todas sus deformaciones. Da una imagen falsa de esa sociedad, de ese pueblo, escamotea al pueblo. De ahí que darla sea un primer paso positivo: función del documental. ¿Cómo da esa imagen el cine documental? La da como la realidad y no puede darla de otra manera. Esta es la función extraordinaria del documental social en Latinoamérica. Y al testimoniar como es esta realidad —esta subrealidad, esta infelicidad— la niega. Reniega de ella. La denuncia, la enjuicia, la critica, la desmonta. Porque muestra las cosas como son, irrefutablemente, y no como queríamos que fueran. O como nos quieren hacer creer de buena o de mala fe que son. Como equilibrio a esta*

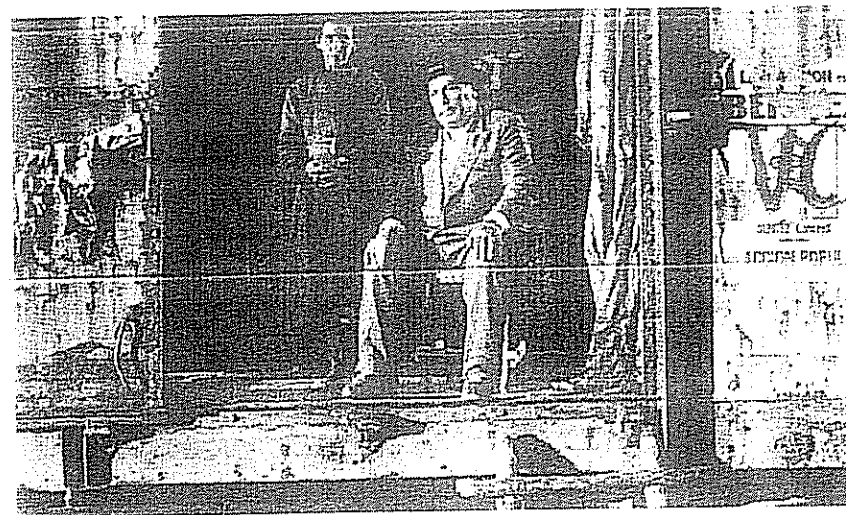
*inundados* (1962) sobre un cuento de Walter Bocco, trabajando con numerosos actores no profesionales. En este film utilizó un lenguaje netamente realista, e incorporó la picaresca para obtener un importante testimonio de la problemática social, junto con una recuperación de ciertos aspectos básicos de la cultura popular.

Su protagonista, el "cabecita negra" Dolorcitos Gaitán, evidenciaba con su sólo acto de presencia el carácter apócrifo y falso de muchos de los personajes gauchescos que hasta entonces habían poblado las pantallas argentinas. Una nueva visión de la realidad trasladaba las soluciones a la platea, incitando al público a dar su propia respuesta, en la medida en que las conclusiones de los protagonistas más que satisfacer, intranquilizaban. Era el caso de *Dolorcitos*, en *Los inundados*, deseando al final de la historia la repetición de una nueva inundación —para continuar viviendo gracias a la ayuda pública— o el de la madre que cierra el film *Tira dié*, confiando que pronto su hijo tendría suficiente edad para ir a mendigar monedas a los pasajeros del tren, igual que los otros chicos.

Evidentemente, los filmes de Birri no alcanzaron a tocar el mundo del proletariado —protagonista fundamental de la historia del país a partir de la década del '40—, limitándose al universo de los pobres, y de los marginales. Sin embargo, alcanzó a ilustrar, como en muy pocas oportunidades, el hondo dramatismo de la injusticia social prevaleciente en el país.

Cabe agregar que *Los inundados* —ganador del premio Opera Prima en el Festival de Venecia, 1967— no logró, sin embargo, figurar entre las 15 producciones argentinas merecedoras de los premios que en ese entonces adjudicaba el Instituto Nacional de Cinematografía.

En 1962, el sueño desarrollista se hizo trizas, volcando a los sectores medios cada vez más pauperizados a una creciente oposición que, en la defensa de



Los inundados (Fernando Birri, 1962)

<sup>11</sup> Fernando Birri, "Tira dié", Universidad Nacional del Litoral, Ed. Documentos, Santa Fe, 1966.

sus intereses, los aproximaría a las sucesivas y, a veces violentas, movilizaciones de los sindicatos obreros.

La censura oficial comenzó a hacerse sentir entonces, pese a la verborragia liberal de pocos años antes: *Alias Gardelito*, de Murúa, sería inicialmente acusada de "pornográfica" y luego liberada, por desestimación de la denuncia. Un cortometraje de la Escuela de Cine de Santa Fe, *Los cuarenta cuartos*, de Juan Oliva, sería prohibido. El decreto-ley 8205 del '63, oficializaría la censura. Asimismo se irían recortado los subsidios y las facilidades a los cortometrajistas. Quienes habían incursionado por primera vez en el largometraje no encontraban posibilidad para continuar su obra. Se dificultó notablemente el trabajo de realizadores como Rodolfo Kuhn o David J. Kohon; por varios años se interrumpió el de Murúa y el de Martínez Suárez. Birri pudo hacer sólo un cortometraje más, *La pampa gringa*, y luego debió radicarse en Italia.

*"Por primera vez —recuerda Estela Dos Santos— el cine nacional había intentado una integración con el proceso cultural. Y en él, se puso del lado de quienes comenzaron una revisión de la historia, de la tradición, de los valores, una revisión de nuestra cultura para poder ver la realidad sin anteojeras. Revisión en un sentido lato de 'volver a ver', precisamente porque se tenía conciencia de que se había deformado la realidad"* (20)

¿Qué había dejado el desarrollismo, a fin de cuentas, en el cine nacional? Simplemente desarrolló el subdesarrollo, facilitó a las nuevas generaciones la posibilidad de realizar numerosos filmes... pero de cortometraje, que además no se exhibieron nunca en los circuitos de masas. Y cuando ello concluyó, una vez conformados los cuadros técnicos, les dio aún otra posibilidad: la de realizar todavía muchas más películas... pero de supercortometraje: los *spots* publicitarios. Aumentó la cantidad de películas, indudablemente, pero a costa de reducir su extensión de noventa minutos a veinte ó treinta segundos, haciéndolas servir por último a la publicitación de las filiales de las multinacionales, en el seno de la sociedad dependiente.

Entretanto, la burguesía tradicional cinematográfica proseguía su tentativa industrialista, marcada a fuego por una ideología tan colonizada como impotente y estéril: los filmes de Mentasti, Carreras o el flamante cantante-actor Palito Ortega complementaban el cuadro del fracaso desarrollista.

## 6. La "argentinización" de los sectores medios (1966-1972)

El gobierno del general Onganía, instalado tras el golpe militar del '66 que terminó con el débil gobierno de Arturo Illia, pareció traer consigo un proyecto distinto al ofrecido por el desarrollismo. Sin embargo, el seudonacionalismo clerical, instalado en áreas importantes del poder, no tuvo bases sociales de sustentación en la burguesía ni en los sectores medios. Las direcciones sindicales le ofrecieron inicialmente una especie de tregua, que pronto fue quebrada por la resistencia de las propias bases, a la cual se uniría la creciente radicalización

(20) E. Dos Santos, ob. cit.

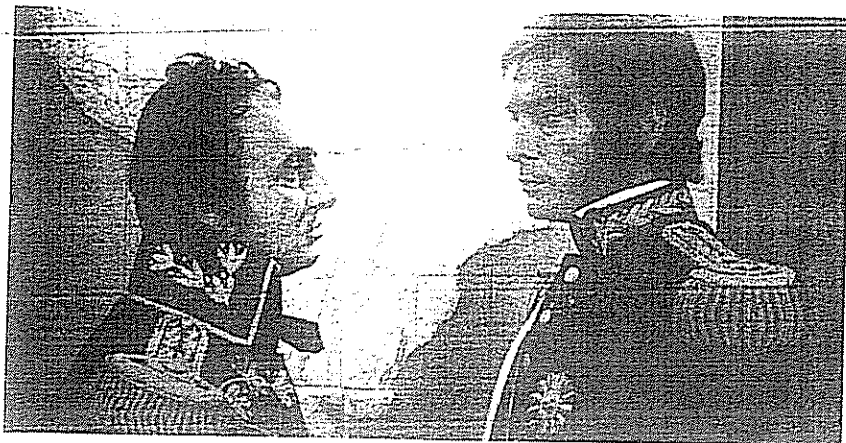
de la pequeña burguesía. El intento "moralizante" de Onganía, así como su política económica que llevaba a los sectores medios a equipararse socialmente con la clase obrera, estimularon en tales sectores, la búsqueda de un eje político para canalizar sus resistencias. El país entero comenzó a ser objeto de una nueva óptica. Se abrió entonces un rápido proceso de "nacionalización" o de "argentinización" de vastos sectores sociales de la clase media, para los cuales la realidad nacional aparecía de pronto, como recién descubierta. El fenómeno alcanzó por igual a los núcleos procedentes de la izquierda tradicional y a los influenciados por la Iglesia.

Empiezan a multiplicarse los grupos disidentes de la izquierda, situación que se advierte tanto en el terreno universitario como en el intelectual y en importantes sectores del nuevo proletariado formado durante la industrialización del desarrollismo (por ejemplo, los trabajadores de la industria automotriz de la ciudad de Córdoba).

El movimiento estudiantil comienza a ser controlado por fuerzas procedentes de la izquierda que procuran "reencontrarse" con el país, dando vida a poderosos movimientos "nacionales" que luego desembocarán, en buena medida, en el peronismo. Otro tanto ocurre con la Iglesia, donde aparecerán los "Sacerdotes del Tercer Mundo", y en menor medida, en algunos cuadros de las fuerzas armadas. Incluso algunos industriales reflojan el proyecto de un desarrollo, si no autónomo, vinculado al menos a una complementación de esfuerzos con los países del Tercer Mundo y con el área socialista.

La reacción de la pequeña burguesía y el proletariado, los sectores sociales más golpeados por la política de Onganía, iría conduciendo a un nuevo proceso de movilizaciones populares que tendrían sus puntos culminantes en Rosario y en Córdoba, es decir, en las dos ciudades más industrializadas del interior del país. A su vez estimularía la formación de grupos armados procedentes de tendencias socialcristianas como los Montoneros, pronto incorporados al peronismo, u otros nacidos con la crisis de la izquierda.

Sobre este nuevo mapa de situación, cae Onganía y asciende el general Lanusse. La insatisfacción de los sectores medios y la existencia de una poderosa clase trabajadora, definida políticamente como heredera de una nueva línea nacional que había desembocado en el peronismo, llevó a numerosos profesionales, técnicos, científicos, artistas, docentes, y a la mayor parte de la intelectualidad argentina, a volcarse al estudio de cada uno de los aspectos de la vida del país. Es la época de las "cátedras nacionales" en la Universidad, dedicadas a revisar críticamente todo lo formulado hasta ese entonces. Es el tiempo donde se habla del "boom" de la literatura argentina y de las cualidades de diversos periodistas que, a través de algunas revistas, logran abordar facetas desconocidas, o deficientemente abordadas, de la realidad nacional. Son los años en que proliferan los editoriales con tirajes masivos dedicados a enfoques histórico-sociales revisionistas, nuevas propuestas para la sociología, la arquitectura, la política, las artes... Actores, dramaturgos, cineastas, músicos, artistas plásticos, polemizan sobre los nuevos rumbos a seguir. El folklore vuelve a vivir uno de sus mejores momentos. La música nacional penetra en los hogares de la clase media, hasta entonces invadidos por ritmos extranjeros. Finalmente, el cine comercial recoge también las nuevas expectativas. Y lo hace, no tanto a través de las jóvenes



"El Santo de la Espada" (Leopoldo Torre Nilsson 1970)

generaciones como de los realizadores de la industria tradicional. Es el caso de Torre Nilsson, Ayala, Olivera, etcétera.

Nilsson había filmado entre el '66 y el '68 algunas películas referidas a la temática del "dictador latinoamericano" —*La chica del lunes*, *Los traidores de San Ángel*— lamentables tanto por su pobreza ideológica como por sus recursos técnicos y de realización. Con posterioridad a esos filmes rodados en Puerto Rico (y en inglés), advirtió rápidamente la evolución de los sectores medios argentinos y se lanzó a producir una sucesión de películas épico-históricas: *Martín Fierro* (realizada en plena vigencia del "orden" de Onganía) y luego *El Santo de la Espada* sobre la figura del General San Martín, un éxito de boletería superior al anterior, concluyendo esa etapa con otro prócer nacional, Güemes, en 1971. Meras ilustraciones de la historiografía hegemónica, estas películas, sin embargo, se inscribían en la lectura diferenciada que le daba el público, expresando su voluntad de ascenso y afirmación nacional, al margen de la intencionalidad que pudieran tener los productores.

Ayala y Olivera, por su parte, introducirían con *Argentinísima* una serie de películas dedicadas a ilustrar, mediante imágenes turísticas, las canciones más exitosas del folklore nacional. Guiados por la misma óptica comercialista, harían también *Argentino hasta la muerte*, una apología liberal de la destrucción del Paraguay del siglo XIX.

Por su parte, Manuel Antin abandonaría la primitiva temática intimista y estetizante para lanzarse abiertamente a la reconstrucción de obras literarias o de grandes personalidades nacionales; es el caso de *Don Segundo Sombra* o de *Rosas*, film éste donde se advierte —a diferencia de lo que ocurría en la visión liberal de Nilsson en *El Santo de la Espada* o en la de Ayala en *Argentino hasta la muerte*— una preocupación revisionista frente a la historia nacional, sin duda el mérito mayor de dicha película.

Pero si la vieja industria, o sus grupos más fuertes, aprovechaban los devaneos seudonacionalistas de los gobiernos militares o el proceso de nacionalización de amplios sectores medios, buena parte de los jóvenes realizadores surgi-

dos durante el frondismo omitían en sus obras el proceso que se estaba desarrollando.

A excepción de Rodolfo Kuhn, que había procurado enfocar críticamente los modelos de la sociedad consumista con *Fajardo Gómez* (1964), los otros realizadores, iniciados en el cortometraje y consolidados productivamente con las utilidades de su labor en el film publicitario, no hicieron otra cosa que llevar al cine ciertos bocetos autobiográficos o algunas experiencias formales, en los que sólo se destacaba un nivel técnico eficiente, proporcionado por el intenso trabajo en la publicidad. Ello era visible en películas como *Mosaico* (1969) de Néstor Paternosto; *Tiro de gracia* (1969) de Ricardo Becher; *Tute Cabrero* (1968) de Juan José Jusid; *The players versus Angeles caídos* (1969) de Alberto Fisherman.

Sólo Raúl de la Torre, integrante en un principio del llamado "Grupo de los Cinco", junto con Fisherman, Becher, Paternosto y Stagnaro, emerge de esta experiencia con una línea de la cual recoge la crisis de valores de algunos sectores de clase media o alta, dentro de un enfoque costumbrista, como lo haría con *Juan Lamaglia y Señora* (1970), *Crónica de una señora* (1971) y *Hércules* (1972).

La mayor parte de los realizadores nacidos con el desarrollismo se había replegado totalmente al cine publicitario, o alternó a veces aquél con ciertas actividades en el cortometraje, cuya única fuente de sustentación era el Fondo Nacional de las Artes, propiciador de filmes sobre folklore, etnografía, artes o algunos concursos anuales con premios. En esta alternativa trabajaron realizadores como Simón Feldman; *Grabado argentino*, *Rebujito Tango*; Mauricio Berú; *Filiberto Fuele cuando*; Pablo Szir; *El bombero está triste y llora*; Juan J. Stagnaro; *Bienvenido*, *Berni*; Eliseo Subiela; *Sobre todas estas estrellas*, etcétera.

Muy pocos integrantes de esta generación lograron ingresar a la producción del largometraje. Entre ellos, cabe recordar a Humberto Ríos, con un film realizado en Chile, *Eloy*, y Nicolás Sarquis, formado en la Escuela de Cine de Santa Fe, autor de *Palo y hueso*, ambos con una intencionalidad que, de algún modo, superaba los resultados obtenidos.

Entretanto, el grueso de la producción nacional tradujo las influencias del medio televisivo, incorporando a sus figuras exitosas en filmes de propósitos netamente lucrativos. Sono Film, conducida entonces por Atilio Mentasti, siguió siendo la piedra angular de esa orientación. En el intento, generalmente exitoso, la acompañaba Artes Cinematográfica de Ayala y Olivera, combinando dos líneas de producción, tal como Ayala las definía en 1978: "Por un lado el estilo de la comedia ligera que iniciamos con *Hotel alojamiento* y que ahora prosigue con las que interpretan Jorge Porcel y Alberto Olmedo; por el otro, un cine serio y testimonial."<sup>20</sup>

En la veta de lo que Ayala define elegantemente como "comedia ligera", se buscaba alcanzar ahora a vastos sectores del público latinoamericano, particularmente los menos exigentes en materia de calidad cinematográfica. Ello se logró en alguna medida, de tal modo que la Argentina es hoy conocida en buena parte del continente gracias al humor grueso de Porcel y Olmedo, a los desnudos de Isabel Sarli y Libertad Leblanc o a las producciones de algunas empresas que actúan

<sup>20</sup> Fernando Ayala, "Diálogo", en diario *La Nación*, Buenos Aires, 25-9-78.



"Crónica de un niño solo" (Leonardo Favio, 1965)

vendiendo versiones para uso local, recortadas según la censura existente, y ofreciendo otras más "liberales" para Centroamérica o el mercado hispanohablante de los Estados Unidos.

Por otra parte, en la línea definida también por Ayala como de "cine serio y testimonial" —la burguesía "modernizante" que Aries de algún modo representa— quedó siempre encerrada dentro de las circunstancias políticas coyunturalmente hegemónicas, sirviéndolas de una u otra forma. Su oportunismo empresarial sirvió al triunfo militar liberal de la década del '50 (*El jefe, El candidato*); o a la misma ideología en los años '60, encabezada ahora por generales como Lanusse y otros (*Argentina hasta la muerte, Argentinísima*); y finalmente, a la nueva dictadura, como ocurrió luego con otras películas de esa empresa (*Los médicos*).

A lo largo de este proceso y vinculado al cine de difusión comercial, también autodidacta, formado en sus comienzos como actor y luego como cantante de repercusión popular entre las nuevas generaciones. Se trata de Leonardo Favio, iniciado en la realización bajo la influencia de Torre Nilsson, para quien trabajó en algunas de sus películas. Su primer film fue *Crónica de un niño solo* (1965), una de las obras más valiosas de este momento. Favio logró introducirse líricamente en una línea casi autobiográfica, vinculada a las experiencias de la infancia marginal, aquella que sobrevive a las violencias de la sociedad, entre los disturbios miserables y los reformatorios inhumanos.

Posteriormente, en 1966, Favio realizó *Romance del Aniceto y la Francisca*, más apropiada para el gusto de cierta crítica y de las capas medias, por su tratamiento formalmente acabado, pero carente en cierta medida de la espontánea profundidad que afloraba en *Crónica*...

En 1967 dirigiera su tercer film, *El dependiente*, quizá su obra más despareja, pero poseedora, en cambio, de una vitalidad muy superior a las que tendrían sus otras películas, técnicamente mejor realizadas, como *Nazareno Cruz y el lobo*, producida en 1975 sobre un popular radioteatro de décadas anteriores, o *Sóñar*, donde trabajó con el boxeador-actor Carlos Monzón y el cantante Gian Franco Pagliaro.

Paralelamente al conjunto de esta actividad, se desarrolló otra, a cargo de diversos realizadores que comenzaron a plantearse un uso distinto para su producción. Algunos de ellos contribuirían a dar vida a los primeros antecedentes de la "argentinización" de los intelectuales



Una nueva forma de realización cinematográfica. Fernando Solanas filma "La hora de los hornos" con cámara de 16 mm y bobinas de 30 metros sin sonido sincrónico.

Colaboraron en la realización  
compañeros obreros, campesinos,  
militantes revolucionarios,  
intelectuales, organizaciones sindicales  
populares. A todos ellos expresamos  
nuestro más fraternal reconocimiento.



Un nuevo concepto en el uso del cine "La hora de los hornos", cine para "actores" (Cine Liberación 1968)

Antes incluso del gobierno de Onganía cuando agonizaba la tentativa de los radicales con Arturo Illia, comenzó la realización de una de las películas más significativas de esta época: *La hora de los hornos* dirigida por Fernando Solanas y de la cual participé como coautor. Ella fue una especie de anticipo de lo que acaecería posteriormente; construida en los momentos finales de Illia y a lo largo de todo el gobierno militar de Onganía, la película se insertaba conceptualmente en el proceso que se estaba operando en las capas medias y en el proletariado. El film adelantó de algún modo, la noción de una etapa de profundas transformaciones en la conciencia de las grandes masas, así como las metodologías de acción que buena parte de ellas asumirían para enfrentar a los poderes dominantes. Con *La hora...* nació también el Grupo Cine Liberación, primer antecedente de otros grupos similares en las áreas del trabajo artístico o profesional de entonces.

Antes que competir con la actividad cinematográfica dominante, Cine Liberación, integrado inicialmente por Fernando Solanas y el autor de este trabajo, se propuso experimentar un modo de uso diferente del cine, tomando como antecedente la obra de los realizadores que habían sabido expresar a niveles más elevados la fisonomía del país. No es casual entonces que quienes hicimos esa película insertáramos como nuevo recurso distintas "citas fílmicas". La primera de ellas correspondió a *Tira dié* de Eliri, heredero a su vez de la mejor tradición cinematográfica argentina. También se incorporaron imágenes de *Faena* de Humberto Ríos. Las otras "citas" pertenecían a realizadores de otros países, como Jori Ivens, Santiago Alvarez y León Hirzman que también habían ensayado con lucidez un cine de altos valores testimoniales y culturales.

Pero las circunstancias que posibilitaba un film como *La hora...* difícilmente hubieran existido de no mediar otra cosa que importantes antecedentes cinematográficos o actitudes progresistas de algunos realizadores. El "motor" del filme fue la propia realidad nacional y la existencia de grandes masas en proceso de organización y ofensiva, estructuradas a su vez como potencial circuito de difusión, totalmente diferenciado de los circuitos convencionales.

No se trataba ya solamente de "testimoniar", sino de profundizar un proceso incorporando una actitud, al menos tentativamente, militante. *La hora...* —señalábamos— antes que un film, es un Acto; un Acto para la liberación. Una obra inconclusa, abierta para incorporar el diálogo y para el encuentro de voluntades revolucionarias. Obra marcada por las limitaciones propias de nuestra sociedad y de nosotros, pero llena también de posibilidades de nuestra realidad y de nosotros mismos" (22).

*La hora...* abrió un circuito clandestino de exhibición, pero en un espacio relativamente seguro, controlado por las organizaciones populares en ascenso. Allí se multiplicaron las copias y se descentralizó su uso. Cada exhibición se adecuó a las características de quienes la organizaban y a quienes fueran sus receptores. La libertad del "exhibidor" o del "público" fue así mucho más respetada que la del "autor", disuelta y al servicio de aquella otra. (Muy pocas copias de los filmes de esta corriente eran similares. Para hacer más funcional su uso los organizadores de las exhibiciones agragaban o retiraban determinados fragmen-



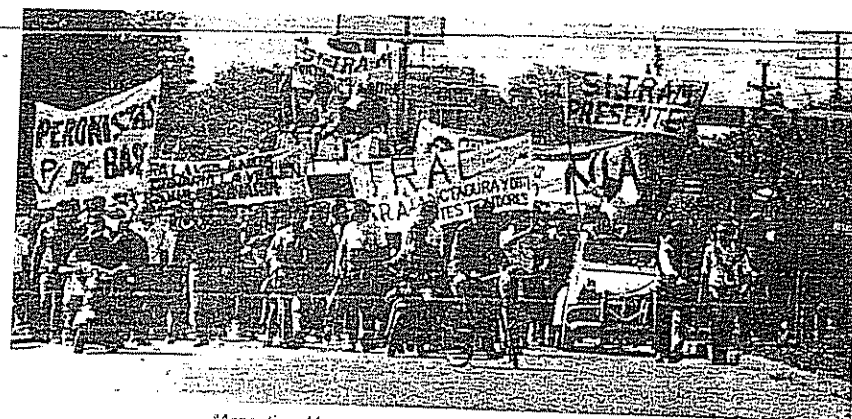
Escena del rodaje de "El camino hacia la muerte del viejo Reales", Gerardo Vallejo, 1971.

tos, a fin de adecuarlos a las características propias de cada espacio o momento de proyección).<sup>(23)</sup>

Al grupo inicial se agregó muy pronto otro realizador, Gerardo Vallejo, procedente de Tucumán, donde había realizado diversos cortometrajes documentales, como *Zafra*, *Las cosas ciertas* y *Ollas populares*. Vallejo dirigía luego su primer largometraje, *El camino hacia la muerte del viejo Reales*, donde realidad y ficción se entremezclan testimoniando el proceso de una familia de trabajadores azucareros del noroeste argentino. También dirigió cortometrajes para difusión televisiva en Tucumán, a través de la emisora regional controlada por la Universi-

(22) En un documento interno elaborado por Cine Liberación para su difusión entre las organizaciones populares, se señalaba lo siguiente: "Todavía no existe en las organizaciones ocupadas de la difusión de cine político, suficiente claridad sobre la importancia que puede tener cada proyección para extraer de ella una utilidad política mucho mayor. Generalmente se convoca a la gente para ver una película, y a veces ni siquiera se estimula una conversación con los participantes una vez finalizada la misma. En cada proyección de cine militante lo que más importa no es la o las películas, sino los participantes y el trabajo político que pueda realizarse con ellos. La película opera a nivel de "informe" de presentación de un determinado tema como pretexto para la convocatoria a la reunión. (...) Esto lleva a plantear la imperiosa necesidad de un organizador político o un pequeño grupo organizador, no de la proyección sino del ACTO. (...) Conviene recordar al o a los organizadores la utilización de todos aquellos elementos que faciliten la comunicación entre los asistentes y su participación activa. Esto depende del lugar y del momento, así como de la gente que participe, pero en términos generales, podríamos hablar de la utilización de música (canciones, poemas grabados, etc.), unos mates, un vino, distribución de pequeños textos, diarios o volantes, afiches, no descartando una guitarra o un recitado, es decir inventar todo aquello que sirva para crear un clima adecuado a lo que se intenta obtener del ACTO. Es precisamente de esta participación activa de los asistentes (que no debe dificultar las medidas de seguridad adoptadas), de donde cada proyección de cine político podrá extraer una utilidad política importante, principal objetivo que justificaría el esfuerzo de la realización y difusión de dicho cine." ("Recomendaciones para la difusión de cine militante", 1969, Grupo Cine Liberación, Fragmentos de este documento fueron publicados en la revista Cine y Liberación, N.º 1, septiembre 1972).

(23) F. Solanas y O. Getino, "Cine, cultura y descolonización", Siglo XXI, Buenos Aires, 1975.



"Argentina Mayo 1969" (Realizadores de Mayo, 1969)



Octavio Getino, Gerardo Vallejo, Fernando Birri, Fernando Solanas, Edgardo Palermo y Agustín Mahieu (1971)

dad Sus filmes *Testimonios* lograron alcanzar una gran difusión popular dentro de la provincia

En Buenos Aires se desarrolló, asimismo, una labor de organización dirigida a facilitar la utilización de los materiales producidos, así como a generar las nuevas películas. En 1968 se realizó la primera tentativa de noticiero sindical, por medio de la CGT de los Argentinos (*Cineinformes de la CGT*), que se interrumpió con la intervención a ese organismo sindical.

Un importante número de cineastas y técnicos comenzó a acompañar el nuevo proyecto, ya sea dando vida a los circuitos de utilización o realizando películas. Dos largometrajes se concretaron así, estimulados por el "cordobazo" y el "rosario" (las insurrecciones populares que tuvieron lugar en las ciudades de Córdoba y Rosario). Estos filmes fueron *Argentina Mayo 1969*, realizado en base a una serie de episodios, doce en total, testimoniales de distintos aspectos de la insurrección y dirigidos por el grupo anónimo, Realizadores de Mayo, entre quienes figuraban algunos integrantes de Cine Liberación. El otro film fue *Tiempo de violencia*, del militante peronista Enrique Juárez, muerto tiempo después, en 1976, por las fuerzas de represión.

En 1970, Solanas, quien antes de *La hora...* había realizado dos cortometrajes —uno de ellos relacionado con las circunstancias políticas del ascenso de Illia al gobierno— inició los preparativos para un segundo largometraje, *Los hijos de Fierro*. Por mi parte, comencé en 1972 mi primera experiencia en el cine argumental con *El familiar*, una alegoría sobre la historia de los pueblos latinoamericanos. Pero antes de concluir esos trabajos —el primero se terminaría recién en 1973 y el segundo en 1975—, junto con Solanas, Vallejo y otros integrantes de Cine Liberación, realizamos dos largometrajes de tipo documental, en base a largas entrevistas a Perón, efectuadas en Madrid en 1971. Las películas habían surgido como proyecto de trabajo político para ser utilizadas por los grupos de la juventud peronista y por los organismos sindicales y populares de ese movimiento. *Ambas*, *La Revolución Justicialista y Actualización Política y Doctrinaria*, tuvieron una rápida acogida de los sectores a los cuales iban dirigidas.

En ese entonces, otro realizador, Jorge Cedrón, concluía también un largometraje con actores y personajes reales, *Operación Masacre*, referido a los fusilamientos de militantes peronistas en 1956. El film pronto tuvo utilización política, aunque por su estructura y realización, buscaba también el ámbito de difusión convencional, circunstancia que pudo ser lograda finalmente en 1973, durante el gobierno de Perón.

Aprovechando esta coyuntura, favorable para una tentativa de comercialización de la temática histórica reciente, algunos productores se aventuraron en realizaciones de tipo documental, utilizando materiales de archivo, y adecuando los contenidos a las pautas de una censura en repliegue, como parte del retroceso que experimentaban las Fuerzas Armadas ante las exigencias democráticas populares. En este tipo de filmes cabría ubicar a *Ni vencedores ni vencidos*, visión desarrollista del proceso peronista y vana tentativa destinada a promover el "pacto nacional" lanussista, y *Una mujer un pueblo*, sobre la vida de Eva Perón, donde la elocuencia de las imágenes lograba sobreponerse a un texto demasiado superficial.

En una línea diferenciada, un joven realizador de formación autodidacta, emprendía también con el cine documental un film de notable factura, tanto por su nivel de realización como por su búsqueda de lo auténticamente popular. Se trataba de Edmundo Valladares, quien con *Nosotros los monos* (1972), procuró abrir una estimulante brecha en las pantallas nacionales. Sin embargo, el peso de las estructuras tradicionales del cine ahogó la continuidad de esa tentativa.

Por su parte, la izquierda tradicional, o los grupos de la nueva izquierda, no lograron realizar ninguna producción de tipo testimonial o político a lo largo de toda esa etapa. La primera experiencia fue el film de Raimundo Gleyzer, *La revolución congelada*, realizado en México de 1970, con una visión crítica frente a ciertos movimientos de masas que —por su alcance— aludía a la experiencia peronista.

Cine Liberación experimentó en ese periodo repetidos secuestros de copias, allanamientos de locales donde se exhibían sus películas, detenciones y prohibiciones. La censura, reforzada ampliamente durante el gobierno de Onganía —poco después de hacerse pública *La hora de los hornos*— no pudo sin embargo enfrentar el nuevo tipo de utilización que se estaba dando al cine, en tanto aquélla se encuadraba en organizaciones relativamente poderosas.



¿Era ésta la situación de otros países de América Latina —espacios a los que la experiencia argentina intentó ser trasladada? Posiblemente lo fue en unos pero no así en otros. Lo cierto es que los objetivos de esta tentativa se proyectaron rápidamente a muchos países del continente dando vida a filmes con metodología parecida, o a circuitos de difusión y distribución vinculados a un uso estrictamente político.

## 7. Los "catorce meses" (mayo 1973- julio 1974)

*"Sesenta años de crecimiento industrial y económico soviético / os un sistema que concede prioridad al fortalecimiento militar—reconocía Henry Kissinger en la Conferencia de Dallas, en marzo de 1976— han llevado a la Unión Soviética a una posición casi de equilibrio con los Estados Unidos. Ninguna decisión o política nuestra ha producido esto. Nada de lo que hubiésemos hecho lo hubiera prevenido. Nada de los que podamos hacer lo hará desaparecer.*

Ese reconocimiento, imposible de ser explicitado —por ejemplo— una década atrás —era casi simultáneo de las derrotas imperiales en Indochina— el crecimiento independentista en África y los efectos que tales situaciones provocaban en la economía —y por tanto en la conciencia— de los habitantes de las áreas generalmente usufructuadoras, como los países europeos y la propia metrópoli estadounidense. Europa se convirtió en el centro principal del conflicto —¡hasta el propio Vaticano se vio rodeado de comunistas!— y, en consecuencia, allí comenzó a librarse la batalla mayor —la de las negociaciones políticas.

América Latina —por su parte, quedó como coto cerrado de los Estados Unidos, sin que ninguna otra potencia mundial se propusiera disputárselo— al menos en esa etapa. La ofensiva popular desatada en fundamentales regiones del continente, particularmente en el Cono Sur, debía ser neutralizada. Los Allende Torres, Velasco Alvarado, Perón —triumfantes en momentos en que el imperio atendía conflictos de mayor importancia estratégica, fueron ubicados en el centro de la mira norteamericana. Las "fuerzas de demolición" locales, estarían a cargo de la contraofensiva en una primera etapa. El proceso fue rápido: Uruguay, Bolivia, Chile, Argentina y Perú vieron frustradas sus aspiraciones de desarrollo autónomo y de independencia política.

En mayo de 1973, cuando Héctor Cámpora asumió el gobierno argentino con el 50% del electorado a su favor, la contraofensiva se había impuesto en algunos países, como Uruguay y Bolivia. Meses después —cuando Perón asume directamente la presidencia con casi los dos tercios del electorado a su favor— Chile estaba a punto de sucumbir, y el Perú entraba también en los preámbulos de la llamada "Segunda Fase" de la revolución iniciada por el Gral. Velasco Alvarado.

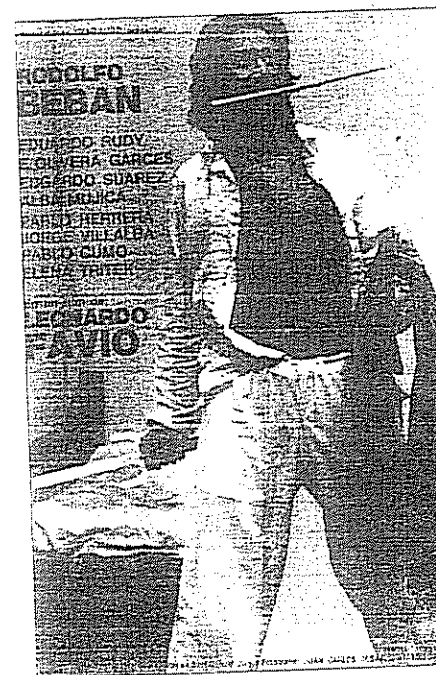
En el contexto específico del cine comprometido con los procesos de liberación, la situación, lógicamente, era similar. En octubre de 1969, Glauber Rocha y otros cineastas del "cinema novo" brasileño se habían ido del país, impedidos de seguir trabajando; en agosto de 1971 —integrantes del Grupo Ukamau de Bolivia (Jorge Sanjinés y Arrieta), debieron hacer otro tanto— tras el golpe militar de derecha; en mayo de 1972 la policía allanaba en Montevideo la Cinemateca del Tercer

Mundo llevándose sus películas, equipos y archivos; en julio de ese mismo año varios cineastas colombianos —como Carlos Álvarez y Julia Álvarez— fueron detenidos acusados de complicidad con la guerrilla. Algo más de un año después —la casi totalidad del cine chileno estaría obligada a abandonar el país— simultáneamente con el golpe militar de Pinochet; sin embargo en los primeros meses de 1973, la Argentina aún sobrevivía con su proyecto emancipador, experimentando los momentos de mayor integración y movilización popular.

La fiesta cundía en las calles tal vez como nunca había ocurrido hasta ese entonces. Inmensas expectativas de liberación nacional articulaban a las grandes masas de trabajadores junto a la pequeña burguesía, intelectuales y sectores reducidos de la burguesía nacional. A excepción de las Fuerzas Armadas —que continuaban manteniendo una cohesión prácticamente total frente al proceso que se inauguraba— el conjunto de las instituciones nacionales había sido afectado de una u otra manera por la voluntad expresada resueltamente en las urnas.

En el campo del cine —una película de Leonardo Favio convocaba grandes multitudes— se trataba de *Juan Moreira*, un film estrenado el día de la víspera de la asunción del gobierno de Cámpora, dedicado a retomar una temática en la cual el cine argentino había alcanzado notable repercusión: la injusticia social, vivida a través de personajes marginados —como eran los gauchos de fines del siglo pasado—. El tono del film lindaba por momentos con la épica, aunque ciertos efectismos le restaban hondura dramática —o por lo menos disminuían aquella poesía auténtica que había estado presente en películas anteriores de Favio—. Si *Juan Moreira* se transformaba en uno de los mayores éxitos comerciales del cine nacional —la razón no había que buscarla tanto en el film mismo, como en las circunstancias y el estado de ánimo que enaltecía a las grandes masas—.

La industria tradicional —e incluso la nueva— había iniciado ya la elaboración de proyectos para la nueva etapa que se abría. Uno de ellos fue *La Patagonia rebelde* de Héctor Olivera, producida por Arles, que se constituiría también en otro de los mayores éxitos de boletería a partir de su estreno —en junio de 1974 (semanas antes de morir Perón)—. Al margen de la posible intencionalidad de la empresa productora —aprovechar un momento favorable para inscribir cierta temática que podría resultar exitosa— la denuncia de las masacres campesinas de la Patagonia en 1921 significó un serio avance en la producción nacional. Nunca



Afiche de "Juan Moreira" (Leonardo Favio, 1973)



"La Patagonia rebelde" (Héctor Olivera, 1973)

hasta ese momento la industria se había aventurado a una denuncia de ese tipo, que implicaba un enfrentamiento abierto con la posición de las fuerzas armadas. (Elas se opusieron a la difusión del film, cosa que no aceptó el gobierno; la productora, por su parte, lo retiró de la circulación comercial pocos meses después, una vez concretada la operación comercial, aunque argumentando que el retiro obedecía a la voluntad de "no crear problemas a la paz social")

Otro film de valores destacados estrenado en esa época fue *Quebracho*, producida por un pequeño grupo de capitalistas que adherían al proceso de desarrollo autónomo. La película, dirigida por Ricardo Wullicher, analizaba con destacados aciertos, el enfrentamiento a la dominación inglesa en las regiones litorales a comienzos de siglo.

Lautaro Murúa dirigió, finalmente, *La Raulito* una película donde el realizador retomaba lo mejor de sus experiencias anteriores, aproximándose al mundo de los marginados, en este caso una mujer.

El conjunto de la industria se movía con algunas expectativas. Salvo los grupos capitalistas más estables y antiguos como la Sono Film, la mayor parte de los empresarios productores participaban activamente en la tentativa de replantear las nuevas formas del desarrollo industrial.

Poco antes de que Cámpora asumiera el gobierno, renunciaron los funcionarios que se hallaban a cargo del Instituto de Cinematografía y del Ente de Calificación (censura); el director de este organismo había actuado a lo largo de los gobiernos de Illia y de los generales Onganía, Levingston y Lanusse. El nuevo gobierno designó a dos figuras fundamentales del cine nacional para conducir el Instituto de Cine, Hugo del Carril y Mario Soffici. En lo que a mí respecta, fui designado Interventor del Ente de Calificación Cinematográfica.

A partir de estas nuevas conducciones se inició una política radicalmente diferente. El Instituto —a cargo fundamentalmente de Soffici— estimuló un trabajo de organización gremial que condujo a revitalizar todos los sindicatos de la industria, particularmente el de los técnicos (que cambiaron su dirección anterior), de los directores (que incorporaron en su conducción a un 50% de nuevas y repre-

sentativas figuras) y el de los productores independientes (quienes constituyeron una nueva agrupación, donde participaban Solanas, Kuhn, De la Torre, Ríos, Saderman, etcétera).

Esta actividad —iniciada a partir de la decisión de los propios cineastas, técnicos, directores y algunos empresarios— se canalizó a través de la Cámara de Cine, organismo coordinador del conjunto de la industria, ocupado también de preparar un Anteproyecto de Ley de Cine, el más avanzado que se elaboró alguna vez en el país. Los únicos sectores marginados de este proceso fueron los de la distribución y, fundamentalmente, el empresariado exhibidor, quienes iniciarían una solapada y activa labor para enfrentar toda tentativa de cambio.

Entre las medidas previstas por el Anteproyecto de Ley, figuraban las de una mayor intervención del Estado en materia de producción, distribución y exhibición mediante empresas y actividades propias; estímulo a la producción industrial privada, particularmente a la de mayores cualidades culturales, así como a la que se preocupara de la renovación de sus planteles directivos, dando paso a las generaciones más jóvenes; obligatoriedad de la distribución extranjera de procesar sus copias en los laboratorios nacionales; incremento de la exhibición de películas argentinas; regionalización de la producción; estímulo a la construcción de circuitos de producción y utilización cinematográfica a nivel popular; mayor capacitación de técnicos y realizadores; circuitos de difusión en América Latina; incremento de las coproducciones en el espacio hispanoparlante, etcétera.

Este Anteproyecto, que fue ingresado a la Cámara de Diputados para su aprobación pocos días después de la muerte de Perón, sería posteriormente archivado por el gobierno que le sucedió. Sin embargo, aunque por muy poco tiempo, pudo experimentarse una política de cambios, particularmente en materia de censura, interpretando a través de una óptica ideológica diferente, la misma Ley que había dictado el gobierno del general Onganía.

Es así que la intervención del Ente de Calificación designó un Consejo Ase-



Reunión de directores de cine en la Asociación Argentina de Actores durante las gestiones por una nueva Ley de Cine. Entre otros, Nemesio Juárez, Armando Bresky, Alejandro Saderman, Octavio Getino y Mario Soffici y esposa.

A los compañeros de los  
"GRUPOS DE CINE LIBERACION"  
BUENOS AIRES.

Mis queridos amigos:

Comenzaré por encomiar la tarea que Ustedes se han impuesto como felicitarlos por las realizaciones ya logradas y cuanto desean realizar. Todo cuanto se haga por la Liberación será una contribución a la grandeza de la Patria y a la felicidad del Pueblo Argentino. Nosotros que, de 1946 a 1955 aseguramos esa liberación, sabemos lo que ella representa para el porvenir argentino. Durante los diez años de Gobierno Justicialista se llegaron a resolver todos los problemas económicos y sociales argentinos, dando así diez años de abundancia a la población del país y asegurando un desarrollo lento pero continuado, en el que un Pueblo feliz trabajaba sin sacrificios inútiles por la grandeza de su futuro.

La juventud argentina que ha presenciado también la etapa que medía entre 1955 y 1971, ha podido ver cómo todo lo anterior ha quedado frustrado por la ineptitud de sus gobiernos que, desgraciadamente o premeditadamente, han permitido la penetración foránea que nos ha retrotraído a la época colonial. Si nosotros pudiéramos cambiar esa economía de hambre por otra de abundancia, si nosotros pudiéramos asegurar una justicia social reclamada por las masas argentinas, fue precisamente porque estas pudimos asegurar la independencia económica y la soberanía nacional, porque ningún país puede alcanzar ni la felicidad ni la abundancia si no comienza por asegurar su libertad.

En este sentido, he querido hacerles llegar por rano y movilidad del compañero OCTAVIO GETINO, que se visitara, en Madrid, una cinta magnetofónica sobre el tema y que estudie minuciosamente "EL PROBLEMA DE LA LIBERACION" tal cual lo vemos desde el "TERCER MUNDO" que, como nosotros, se encuentra empeñado en asegurar su liberación, frente a las amenazas de los imperialismos dominantes y, en especial, contra la acción de la almirada internacional que, desde las Naciones Unidas, sirve esos mismos intereses. Espero sus las quetas.

El Continente Latinoamericano, desde donde lanzamos nosotros los justicialistas ya en 1945 una "tercera posición", con distancias de uno como de otro imperialismo, que llevaba implícito la liberación económica y desde entonces de nuestra patria digna y en nuestra patria nos seguimos el ejemplo con éxito. Ahora les queda a ellos y a nosotros la difícil tarea de ser solidarios. El Nacionalismo mata que las independencias y las liberaciones son de largo aliento. Por eso no se arriesga, especulando con la falta de permanencia de los pueblos. Es en la grave responsabilidad de la juventud de nuestros países luchar sin tréguas y perseverantemente, que con el único modo en sus manos llegar a ser los artífices de un propio destino.

Nosotros podemos haberlos equivocados en cualquier caso, pero no en la búsqueda de nuestros hermanos: justicia social, independencia económica y soberanía política. Luchar por ellos es un deber, no ya de peronistas, sino de argentinos. El "CINE LIBERACION" tiene ante sí una larga pero honrosa misión: llegar a todos con la desastrosa fehaciente y gráfica de una experiencia demasiado reciente como para que no pueda ser comprendida y sentida. El último cuarto de siglo ha sido tan rico en enseñanzas de todo orden que sería lamentable que no se asimilaran por el Pueblo Argentino. Ese Pueblo ha pasado de la independencia a la abundancia pero, desgraciadamente, ha tornado de nuevo a la pobreza. Alguna razón debe haber habido para que ésto sucediera. Buscárela en sus hechos mismos desde 1945 a 1955 y luego hasta 1971, mostrárela a los argentinos, es una tarea realmente patriótica.

Finalmente, deseo que, junto con mi saludo más afectuoso, les lleguen mis mejores deseos, con la exhortación más sincera, para que sigan trabajando en la misión que se han impuesto, seguros de que con ésto, prestan un gran servicio al Pueblo y la Nación argentinas.

Un gran abrazo,

*Juan Perón*  
JUAN PERÓN

Carta de Perón a los integrantes de Cine Liberación 1971

sor integrado por especialistas en materia de cine, cultura, pedagogía, psicología, sociología, religión y también representantes de la clase trabajadora organizada. Confederación General del Trabajo y Sindicato de la Industria Cinematográfica (SICA). Ese consejo sustituía al que había sido tradicionalmente formado entre anónimos integrantes de ligas y grupos "moralistas" ("Padres de Familia", "Madres de familia", "Ligas de Protección de la Infancia", etcétera).

Además de liberar todos los filmes prohibidos por razones ideológicas o políticas, el Ente aprobó los proyectos más avanzados que encaraba la industria, e inició una política de "calificaciones en público" que consistía en trasladar los momentos de la calificación de algunos filmes a ciertos ámbitos populares como escuelas, sindicatos, etc., para estimular en ellos el debate con el público —que tenía entrada libre— a fin de tender a aclarar la profunda relación existente entre censura y dependencia.

En esta actividad participó el conjunto de los grupos que habían integrado Cine Liberación y buena parte de quienes últimamente habían conformado nuevos nucleamientos, como la Agrupación Peronista de Trabajadores del Cine. Finalmente, los filmes de esa corriente pudieron alcanzar difusión pública y masiva (*La hora de los hornos* se estrenó en Buenos Aires en más de veinte salas simultáneas). No obstante, el proceso no se limitaba a la iniciativa de Cine Liberación o grupos similares sino que alcanzaba también a las mejores figuras del cine nacional, incluidos algunos empresarios y al conjunto de los técnicos y trabajadores. Sobre éstos descansaba en mayor medida la posibilidad de lo que se estaba realizando.

A fines de agosto de 1970 se reunieron en el Sindicato de Luz y Fuerza de Buenos Aires unos cien cineastas bajo el lema: *"El cine es un patrimonio de la Nación y sólo pertenece al pueblo, que eligió el cambio y no el continuismo la liberación y no la dependencia"*. Allí se constituyó un Frente de Liberación del Cine Nacional, alguno de cuyos integrantes participaría luego activamente en la elaboración de propuestas dirigidas a transformar la situación del conjunto de la cinematografía, mediante distintos proyectos que nunca pudieron ejecutarse: "Plan Trienal de la Cinematografía Argentina", "Proyecto de Realizaciones Cinematográficas Estatales", "Proyecto de Festival Internacional de Cine - Encuentro para América Latina y el Tercer Mundo", "Proyecto de Servicios Sociales Integrales para la Cinematografía" etcétera.

Muchas de estas medidas surgieron en el ámbito del Frente de Liberación del Cine, donde participaban diversos cineastas, técnicos y productores, como Rodolfo Kuhn, Fernando Solanas, René Mugica, Carlos Mazar, David Stivel, Alejandro Saderman, Nemesio Juárez, Humberto Ríos, Eduardo Calcagno, José Aguilar, Edgardo Pallero, Juan Carlos Gené, Edmundo Valladares y otros. Su traslado y discusión en el ámbito del gobierno nacional estuvo a cargo de Mugica. Mazar y el autor de este trabajo, quienes junto con Mario Sollici —entonces director del Instituto Nacional de Cine— colaboramos activamente para intentar cambios en la política oficial, colaboración que cesó con la muerte de Perón.

Nunca se había visto hasta ese momento una circunstancia semejante en el ámbito cinematográfico. Fue un proceso de confluencias nacido de lo que estaba ocurriendo en la realidad nacional; su solidez de igual modo, dependía de la definición de contradicciones todavía no resueltas en dicha realidad.

Automarginados de este proceso, aparecieron algunos grupos, nacidos en la nueva izquierda y el trotskismo, quienes a partir del '72 produjeron sus primeros filmes. Es el caso de grupo Cine Base donde cabría ubicar al realizador Raymundo Gleyzer, "desaparecido" por la dictadura militar, director de *Los Traidores*, el único largometraje surgido de estos agrupamientos. El film constituye

un-esquemático-enfoque-de-la-burocracia-sindical-y-su-principal-mérito-reside-en-abordar-una-temática-muy-pocas-veces-tratada-en-el-cine-nacional.

Posteriormente se hicieron filmes de corta duración, dirigidos a documentar actividades políticas del Frente al Socialismo (FAS), como *Congreso* (1973), *Congreso* (1974), o de los grupos armados de ultraizquierda, por ejemplo los *Comunicados Cinematográficos*, destinados a informar fuera del país sobre algunas de sus operaciones. El espacio de uso de esos materiales estaba naturalmente condicionado por los estrechos márgenes de control político que las organizaciones productoras tenían dentro del contexto nacional.

Del mismo modo que Cine Liberación años atrás había elegido el camino de la clandestinidad, vinculando su labor a organizaciones políticas de masas, los grupos de la nueva izquierda hacían lo propio ahora, aunque en un espacio notablemente más reducido. Los unos, elegimos la integración al proceso en el cual se desarrollaron, pública y democráticamente, las grandes masas nacionales hasta julio del '74; los otros prefirieron la marginación o el enfrentamiento a dicho proceso. Por mi parte filmé con apoyo de la televisión italiana *El familiar* (1972) que recién se estrenaría a finales de 1975.

Entretanto, Solanas, al frente de la flamante Asociación de Productores de Películas Independientes (APPI), continuó la realización de *Los hijos de Fierro*, film que sería calificado de "interés especial" por el Instituto Nacional de Cine. El mismo es una gran alegoría del proceso histórico reciente; su búsqueda y tratamiento conceptual-lingüístico tiene pocos o ningún antecedente dentro del cine argentino y latinoamericano. Vallejo, por su parte, retomó sus trabajos para la televisión tucumana, ahora denominados *Testimonios de la Reconstrucción*, que contaron con el apoyo de las organizaciones de trabajadores de la provincia. Jóvenes realizadores, ubicados de alguna manera en la experiencia "vanguardista" lindante con el *underground*, realizaban y obtenían autorización para difundir sus filmes: *La familia unida espera la llegada de Halloween*, de Miguel Bejo; *Ceremonias*, de Néstor Lescovich; *Puntos suspensivos*, de Edgardo Cozarinsky; *La civilización está haciendo masa* y *Alianza-para-el-Progreso*, de Julio Ludueña.

Desde una perspectiva cultural rigurosa, otro realizador, Jorge Prelorán, profundizaba la calidad y el enfoque de sus filmes documentales. Se había iniciado años atrás, junto a Raymundo Gleyzer, realizando películas de corte antropológico financiadas por universidades norteamericanas y el Fondo Nacional de las Artes. Más tarde desarrolló una importante labor que le permitió recuperar aspectos de la vida nacional, generalmente omitidos por quienes detentaban el poder cultural. Entre ellas recordamos *Hermógenes Cayo* (1970), *Araucanos de Ruca Choroy* (1971), *Los onas* (1973).

De esta etapa, convencionalmente abierta en mayo del '73 con el gobierno de Cámpora y cerrada en julio del '74 con la muerte de Perón y de su gobierno – 14 meses en suma – la síntesis de los hechos más destacables en el terreno del cine es la siguiente:

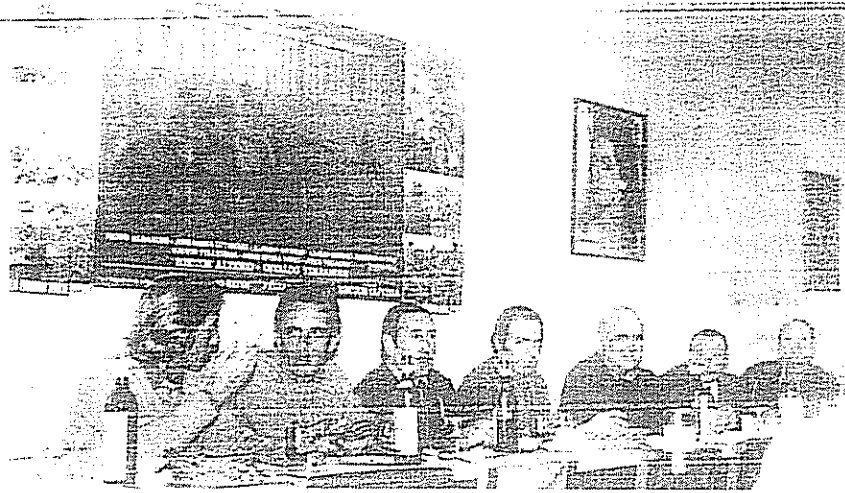
- 1 *Liberación de todos los filmes prohibidos hasta ese entonces por razones ideológico-políticas.* La medida alcanzó no sólo a las películas nacionales, sino también a las extranjeras.
- 2 *Descompresión de la censura.* No se prohibió ninguna película, aunque algu-



"La tregua" (Sergio Renán, 1974)

nas no fueron aprobadas a la espera de que se acogieran a la nueva ley de cine en preparación. Ellas se inscribían en lo que el Ente calificaba de "racismo colonial", como el film italiano *África ama* u otras de explícito corte pornográfico comercial. La descompresión alcanzó a filmes que anteriormente habían sido tije-reteados por la censura, o que no se habían presentado a ella por temor a la prohibición: *Operación masacre* de Cedrón; *Los traidores* de Gleyzer; *Testimonios sobre la tortura en la Argentina, 1970-72*; *El diálogo de América (Fidel Castro y Salvador Allende)*, *Voto más fusil*, de Helvio Soto; *Estado de sitio*, de Costa Gavras; *Los demonios*, de Ken Russell; *Último tangó en París*, de Bertolucci; *La gran comilona*, de Ferreri; *La naranja mecánica*, de Kubrik; los últimos filmes de Pasolini, Godard, Bergman, etcétera.

- 3 *Mejoramiento de la producción industrial nacional.* Se inició la preparación o se realizaron películas como *La Patagonia rebelde*, de Olivera; *Quebracho*, de Wullicher; *La Raulito*, de Murúa; *La tregua*, de Sergio Renán, etcétera.
- 4 *Incremento de la producción nacional.* El promedio de películas anuales estrenadas entre 1955 y 1970 fue de 29. En 1973 esa cifra se elevó a 39 y en 1974 a 40. En los catorce meses a que nos referimos, el total de filmes argentinos estrenados fue de 54.
- 5 *Aumento de la concurrencia a las salas.* Estuvo dado por el reingreso a las mismas de sectores populares que habían ido marginándose del cine en los últimos años. La cantidad de espectadores fue en 1973 un 12% superior a la de 1972; en 1974, el incremento ascendió al 40%.
- 6 *Fortalecimiento de las organizaciones del cine y política de participación.* Esta labor tuvo como protagonistas a los trabajadores del la industria, nucleados en su sindicato (SICA), actores, directores y parte de los productores independientes.
- 7 *Elaboración de un proyecto de legislación destinada a liberar e impulsar los valores industriales y culturales de la cinematografía.* El proyecto fue discutido y acordado con la participación de las organizaciones y sindicatos del cine nacional, a excepción de la distribución y la exhibición.



Encuentro de realizadores y empresarios en la época de gestiones para autorizar la exhibición de "La Patagonia rebelde" resistida por las Fuerzas Armadas (1974)

Nunca en tan escaso tiempo logró hacerse tanto en la cinematografía nacional: tampoco nunca pudo lograrse un nivel de destrucción como el que se inauguró posteriormente.

#### 8. La noche del cine argentino (1974-1982)

A partir de la muerte de Perón se acentuó abiertamente la contraofensiva imperial insinuada ya durante la última etapa de vida del presidente argentino. Las fuerzas armadas, replegadas e intactas desde 1973, comenzaron a decidir directa o indirectamente la direccionalidad del proceso para encerrarlo en la misma situación que había sido ya experimentada en países vecinos. El golpe militar del '76 completó la maniobra de las fuerzas internas de "demolición" algunas pertenecientes al peronismo. A partir de entonces, la Argentina vivió uno de los momentos más trágicos de su historia. Su cinematografía naturalmente también.

Sobre el país cundió el terror: las matanzas sin precedentes, la desnacionalización de la economía, la quiebra de la pequeña y mediana industria, la desocupación, la pauperización de los sectores medios y populares, la represión cultural. Una noche llena de interrogantes se descargó sobre la vida de la sociedad argentina, aunque bueno es señalar que las grandes masas no dieron muestra alguna de haber sido convencidas por el proyecto dominante.

En lo concerniente a la cinematografía podríamos sintetizar lo ocurrido a través de los siguientes datos:

1. *Congelamiento del Proyecto de Ley de Cine* elaborado entre 1973 y 1974, refrendado incluso por Isabel de Perón, fue archiviado casi de inmediato durante su propio gobierno.

2. *Restricción o paralización de las actividades en las organizaciones gremiales de la industria*. Se puso fin a la etapa de consulta y participación. Cesó prácticamente la vida de la mayor parte de los gremios.
3. *Censura y prohibición de películas*. La situación fue aún más grave de lo que era habitual antes del '73; muchas de las más importantes películas aprobadas en la gestión de los "catorce meses" fueron nuevamente prohibidas.
4. *Disminución de la cantidad de películas producidas*. La cifra tope de 40 largometrajes realizados en 1974 descendió a 32 en 1975, cayendo abruptamente a 16 en 1976 y a 15 en 1977 para tender a recuperarse recién en 1979 con 31 películas. Los subsidios del Instituto Nacional de Cine a la industria se redujeron a cifras irrisorias. Los 20 millones de pesos nuevos, otorgados a los productores en 1975, no alcanzaban a cubrir el costo de la producción de 4 películas.
5. *Degradación de la calidad de las películas*. Entre 1976 y 1978 el cine argentino no pudo concretar ningún proyecto culturalmente importante. Dominó la producción de "comedias ligeras" filmes con cantantes de moda y otros de humor grueso que exhibían lo más deplorable del país.

La industria se redujo a sus niveles más misérrimos, sostenida apenas en el cine publicitario.

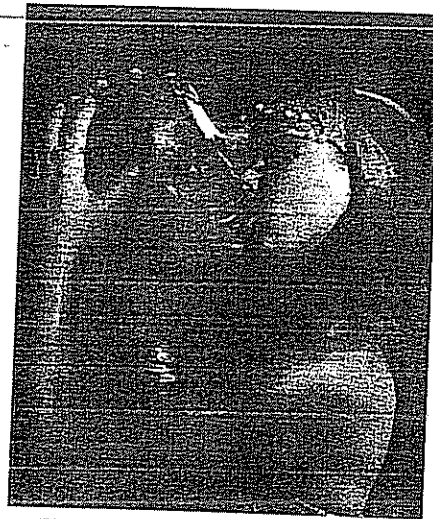
Incluso realizadores y productores prestigiados anteriormente, como Torre Nilsson, fueron obligados a incursionar en ese tipo de producción al no encontrar ninguna otra alternativa. Nilsson, que a partir de su ciclo de filmes de ilustración histórica se dedicó a la adaptación de obras literarias nacionales como *Los siete locos* (1973), *Boquitas pintadas* (1974) o *La guerra del cerdo* (1975), debió soportar algunas dificultades con la censura en la última de sus películas, *Piedra libre* (1976). Se radicó en España y desde entonces, hasta su muerte, en 1978, no volvió a filmar.

La Sono Film, de los descendientes de los Mentasti, clausuró sus puertas como estudio de producción en 1977, aunque los mismos fueron adquiridos en 1979 por la empresa productora MBC. Por su parte, Aries adquirió los estudios Baires. Su línea de producción debió trabajar con el seudohumor de Porcel y Olmedo y el comercialismo de algunos melodramas: *El gordo catástrofe*, *Las tujistas piden guerra*, *Los médicos*, etc. Las circunstancias opresivas dominantes en ese momento parecieron impedir cualquier tentativa mínimamente digna.

De los realizadores jóvenes poco puede hablarse. Sus películas no tuvieron mayor repercusión y estuvieron dominadas, en términos generales, por una hibridez comprensible en los difíciles momentos que vivía el país. Era el caso de *Sola* (1976) de De la Torre; *Saverio el cruel* (1977), de Wullicher; *Crecer de golpe* (1977) de Sergio Renán, o *Qué es el otoño*, de Kohon. La última película de Favio, *Soñar, soñar* (1976) constituyó, asimismo, un fracaso a todo nivel.

Otros cineastas filmaban con seudónimo. Por ejemplo, Mario Sábato convertido en "Adrián Quiroga" dirigió *Los superagentes* y *el tesoro maldito* (1978) aunque poco después asumió su nombre real en *El poder de las tinieblas* (1979) y en *Tiro al aire* (1980).

Hacia 1978 el gobierno militar intentó una reactivación de la producción de



"Piedra Libre" (Leopoldo Torre Nilsson, 1976)

que se incentivara en lo más mínimo el desarrollo de la calidad temática, estética o cultural de los filmes producidos.

Incluso, algunos industriales argentinos, pese a sus contradicciones estimuladas por la situación que el país atravesaba, acentuaron su posición crítica a la política gubernamental, intentando obtener una porción mayor en el reparto de utilidades que se llevaba a cabo, a expensas de las grandes masas de espectadores

Uno de los productores más importantes del país, Héctor Olivera, copropietario de la empresa Aries —la de mayor actividad en esos años— se formulaba en 1980 algunas preguntas en el semanario *Heraldo de Cine*, tras sostener enfáticamente que "nosotros no somos hombres de izquierda enfrentados a un gobierno de derecha, sino ciudadanos progresistas que apoyan al gobierno de las Fuerzas Armadas y desean que tenga el mayor de los éxitos de su gestión"

Estas preguntas, que tenían el valor de una reflexión autocrítica formulada desde el interior del propio del régimen vigente, se planteaban y se respondían de este modo: "El 31 de marzo de 1981 finalizará la primera etapa del Proceso de Reconstrucción Nacional. Si comparamos lo ocurrido en nuestra industria en estos últimos años con referencia al lustro anterior, obtendremos las siguientes respuestas: ¿Se produjeron más películas? No. ¿Se atenuó la censura? No. ¿Se dio el mismo trato a las películas nacionales que a las extranjeras? No. ¿Mejóro la imagen interna y externa del cine nacional? No. ¿Hubo coherencia entre la política del INC y la del Ente de Calificación? No. ¿Hubo un criterio racional en el otorgamiento del subsidio? No. ¿Hubo renovación de valores? No. ¿Se sancionó la nueva ley? No. En una palabra: ¿llegó a nuestra industria el Proceso de Reconstrucción Nacional? No"<sup>(23)</sup>

Es evidente que Olivera suponía la existencia —al menos en esas declaraciones— de un "proceso de reconstrucción nacional", cuando en realidad el país

nematográfica mediante diversos estímulos a la actividad industrial que servirían, en el marco de la censura y la represión, a un incremento de filmes netamente comerciales, carentes en su casi totalidad de valores culturales relevantes. Baste recordar la producción argentina difundida entonces fuera del país, dominada por insípidos y aculturizantes filmes "musicales" o subdesarrolladas y groseras imitaciones de un cine "erótico-humorístico".

El mayor número de películas producidas en 1979, que alcanzó un total de 31, frente al promedio de 20 estrenadas entre 1976 y 1978, no trajo otra cosa que una vana tentativa de favorecer a ciertos grupos de empresarios del cine nacional, sin

soportaba una situación de destrucción generalizada que afectaba a todas sus actividades productivas, entre las cuales figuraba también la actividad cultural e industrial cinematográfica.

El número de 31 largometrajes estrenados en 1979, simplemente alcanzó el promedio de lo que había sido habitual en los últimos decenios de la producción nacional (30 películas anuales). El "auge" experimentado en 1980, con 34 estrenos, sirvió solamente para volver a alcanzar la situación tradicional del estancamiento productivo. Además, ese incremento del número de películas realizadas, si se lo compara con la casi paralización de la industria entre el '76 y el '78, y logrado en desmedro de una serie de recursos y valores nacionales, tuvo una dimensión realmente dramática.

En primer término, cabe señalar que el aumento de los recursos disponibles en el Instituto Nacional de Cinematografía para "fomentar" la actividad industrial provino del alza del costo de las localidades a niveles nunca vistos en la historia del cine argentino y, sin duda, los más elevados en ese entonces, dentro del mercado de habla hispana.

El fomento de la actividad de ciertos grupos industriales se realizó con los siguientes costos sociales:

- Expulsión de las mayorías populares de las salas de cine y, consiguiente reducción del número de "salas de barrio", en la medida que tales mayorías comenzaron a verse impedidas de acceder al consumo cinematográfico, por lo menos en términos relativamente periódicos y estables
- Apropiación del consumo de películas por parte de sectores sociales medios altos, particularmente en los grandes centros urbanos del país (La Capital Federal y el Gran Buenos Aires concentraban el 55% del mercado cinematográfico nacional)

El acceso cultural del pueblo al medio cinematográfico fue vedado con el agravante de que se trató de reducir el consumo cultural de las grandes masas —en una clara maniobra ideológico-política— al medio televisivo, plenamente controlado por los servicios de inteligencia y de guerra psicológica de las Fuerzas Armadas, y por los testaferros de la política cultural impuesta a partir de 1976.

Pese a sus limitaciones, el medio cinematográfico tuvo aún la posibilidad de introducir parte de una problemática social y mundial —distorsionada o no— que cada vez resultaba más difícil de reprimir en el plano de la censura, dadas las presiones de las empresas extranjeras necesitadas de una mayor "libertad de mercado", para lo cual requerían también —como lo siguen requiriendo— de la tan mentada "libertad de expresión". Esto resultaba menos visible en la televisión, donde la competencia privada era menor y en consecuencia pasaban más desapercibidas las tensiones con el Estado, pese a que la represión y la censura en dicho medio eran muchísimo más contundentes.

Si esto aparecía como parte del costo social e ideológico experimentado por

<sup>(23)</sup> Revista *Heraldo del cine*, Buenos Aires, julio de 1980.

el falso auge de la industria habría que agregar ya en el plano específicamente cultural, la degradación de la producción. Situación que se constata repasando simplemente los títulos de las películas producidas en los últimos años de la dictadura.

La expulsión del pueblo de las salas de cine fué simultánea de la expulsión del pueblo y del país real de las pantallas nacionales, situación totalmente congruente con la negación a las mayorías argentinas de sus derechos políticos, económicos, sociales y culturales.

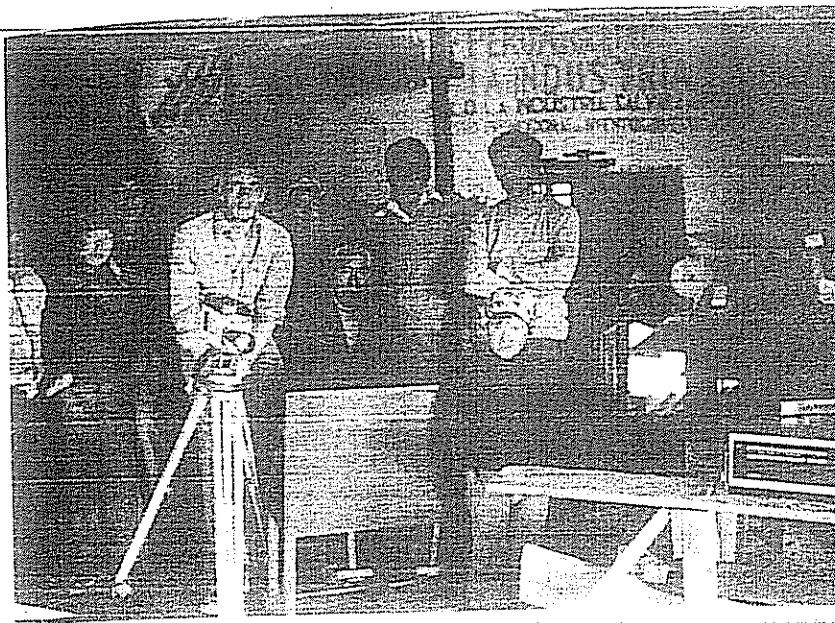
La concentración económica y el predominio de los monopolios y oligopolios experimentados en los últimos años del "Proceso" para perjuicio de la pequeña y mediana empresa, encontraron en el cine argentino a diversos grupos que se vieron privilegiados con esa situación de igual modo que sucedía en otras actividades de la industria y las finanzas principalmente aquellas más promocionadas por la política económica de la dictadura y de su ministro de Economía, Martínez de Hoz.

La consolidación de empresas relativamente poderosas como Aires en el campo de la producción o la fusión de los laboratorios cinematográficos Alex y Tecnofilm, tradujo de algún modo el proceso de concentración de los grupos que mejor supieron acomodarse a los lineamientos políticos y económicos impuestos por la dictadura. Sin embargo, cabe destacar que las grandes beneficiadas de esta situación continuaron siendo las productoras y distribuidoras extranjeras — particularmente norteamericanas— que incrementaron su poder sobre el mercado argentino en dichos años. El informe presentado en 1979 por la Motion Picture Export Association de los Estados Unidos es bien significativo. El mismo destaca el aumento de los ingresos de las distribuidoras norteamericanas en el mercado argentino: 14.800.000 dólares obtenidos por alquiler de películas en 1978, frente a 8.800.000 logrados en 1977. Es decir, una espectacular alza del 59,9% en un solo año.

En este marco, dominado por las grandes empresas multinacionales y usufructuado a su vez por reducidos grupos locales que convalidaban en la práctica el proceso de destrucción nacional, una importante cantidad de realizadores, productores, actores y críticos estuvieron impedidos o dificultados para trabajar en el país, poblando las "listas negras" o "grises" de la censura gubernamental o de los grupos paramilitares. Amenazas de muerte o atentados obligaron a su vez a muchos a exiliarse: Gerardo Vallejo a Panamá y luego a España, Humberto Ríos a México, Rodolfo Kuhn a Alemania, Fernando Solanas y Jorge Cedrón a Francia, Lautaro Murúa a España, yo, por mi parte, al Perú y luego a México, etcétera.

Otros fueron "desaparecidos", como Raymundo Gleyzer o Fabio Szir, o resultaron asesinados: Enrique Juárez es un ejemplo. La muerte de Jorge Cedrón en Francia, en 1980, constituyó también un delito flagrante, que pese a la oscuridad que la rodeó, corresponde adjudicar a quienes se apropiaron en 1976 del gobierno argentino.

La contraofensiva, como podemos ver, se dirigió principalmente a destruir la confluencia que se había empezado a dar a fines de la década del '60. El encuentro entre los sectores medios y el proletariado, así como entre los intelectuales que, desde una u otra vertiente, tendían a confluir fue uno de los objetivos princi-



En el exilio Octavio Getino dirige en la Selva Central peruana documentales con los primeros equipos de video-color que ingresaron a ese país para la Universidad Católica (1977)

pales de la fuerza de "demolición". No es casual entonces el terror desatado precisamente contra aquellos cineastas que intentaron documentar o expresar el proceso de síntesis o traducir en imágenes el proyecto del país orientado hacia su liberación integral.

Sin embargo, conviene destacar que el mayor daño a la cinematografía argentina no ha sido la expatriación, persecución o incluso el asesinato de algunos cineastas, sino la destructora paralización de su industria que dejó a numerosos técnicos y profesionales sin trabajo, a empresarios sin ánimos de invertir, a trabajadores de la cultura sin posibilidad de expresarse y al país entero impedido de verse a sí mismo en las propias pantallas nacionales y menos aun proyectarse más allá de sus fronteras geográficas. Una situación de dependencia regida inicialmente por la filosofía liberal que condujo a situaciones donde las propias ideas liberales concluyeron actuando como fuerzas de percenamiento y de asfixia de todos los sectores de la vida nacional.

No ha transcurrido siquiera un siglo —que es mucho para la vida de un individuo pero poco o nada para la de un pueblo— y el proyecto de "civilización" (en realidad de verdadera "barbarie") culmina su labor destructora impidiendo el desarrollo de bases industriales sólidas que sustituyan al país granja o estancia tradicional.

Transcurridos más de 170 años desde la formal proclamación de la independencia, la Argentina no es capaz aun de conducir por sí misma sus propios destinos históricos. El fracaso de las clases dominantes y de las Fuerzas Armadas que les sirvieron de sostén seña a la lista. Esta circunstancia condiciona la

historia de la cinematografía nacional y hace sin duda al proceso de su industria y de su producción cultural. De este modo, una historia dominada por el conflicto "desarrollo autónomo" (*liberación*), versus "desarrollo del subdesarrollo" (*dependencia*), verifica, en el terreno de la cultura y la industria cinematográfica, su más dramática encrucijada.

### 9. La voluntad de cambio (1982-1983)

Si entre 1976 y 1980 la industria había soportado la agresión de una política destinada a reducir al máximo sus posibilidades, el fracaso de dicha política en el contexto nacional permitiría un renacimiento de las esperanzas a partir de 1981. Quienes más habían medrado con la tentativa de desmantelamiento industrial habían sido las grandes empresas distribuidoras y las cadenas principales de exhibición. El costo de las localidades, que había llegado a alcanzar los 5 dólares en los inicios del año 1981, convirtió al mercado argentino en uno de los más lucrativos de la región, de tal manera que las utilidades del sector comercial se duplicaron en relación a dos años atrás. ¿Qué interés podía existir entonces entre quienes manejaban la actividad cinematográfica local para ocuparse de la industria?

Sin embargo, el primer gran impacto inflacionario de 1981, que implicaba el estallido del plan económico de las Fuerzas Armadas (y del capital financiero internacional y local), asustó de pronto a quienes habían obtenido ganancias impensables en los últimos años. La recesión comenzó a golpear a las puertas de distribuidores y exhibidores. Aparecieron las complicaciones económicas y financieras, el incremento de los costos operativos, la obligada renegociación de los contratos, la reducción vertiginosa de la cotización del peso frente al dólar, con lo cual se devaluó a su vez el precio real de las entradas y se redujo el volumen de espectadores. La guerra de las Malvinas asestó, por su parte, una especie de golpe final a las ínfulas de una política que, con el pretexto de derrotar a la "subversión", había subvertido, sin necesidad de pretextos, las posibilidades del desarrollo nacional; hundiendo al país en una situación sin precedentes.

Nuevamente las calles de Buenos Aires y del país fueron escenario de grandes movilizaciones populares que llegaron a arrastrar inclusive a los sectores sociales medios y altos, beneficiarios hasta entonces del desmantelamiento operado en la economía nacional. Lo que estaba ocurriendo, no era tanto el fracaso de una política, sino el triunfo más rotundo de la misma, ya que no habían sido otras las intenciones reales de quienes manejaron la política y la economía argentina desde 1976.

En el terreno del cine la prueba estaba a la vista; 1982 fue uno de los años en que la producción cinematográfica argentina llegó a su volumen más bajo, apenas 17 películas. Sin embargo, este deterioro estimuló en la política nacional y en el cine tentativas de cambio. Ellas se habían venido insinuando tiempo atrás con algunas producciones, entre las que se destacó *Tiempo de revancha* (1980), de Adolfo Aristarain, una lúcida alegoría de la situación de violencia y represión padecida en el país; junto con ello, el film demostraba un inteligente y maduro tratamiento narrativo. El mismo Aristarain dirigió luego *Últimos días de la víctima* (1982), otro importante film, basado en la novela de José Pablo Feinmann.



"Tiempo de revancha" (Adolfo Aristarain, 1981)



"Plata dulce" (Fernando Ayala, 1982)

Fernando Ayala realizó a su vez *Plata dulce* (1982), describiendo la situación experimentada en años recientes en algunos sectores, dedicados a sobrevivir o a aprovecharse de la corrupción financiera impuesta por la dictadura. También otro joven realizador, David Lipszyc, se incorporó a la producción con otra película, *Volver* (1982), orientada a enfocar problemas del último período, con resultados cinematográficos que estuvieron por debajo de las intenciones político-culturales del realizador.

David José Kchon volvió a filmar después de varios años de ausencia de



las pantallas, logrando una producción de escasos méritos. *El agujero en la pared* (1981). Durante el año 1982 dos realizadores estrenaron también sus segundas obras, ambas con inquietudes culturales relevantes. Uno de ellos fue María Luisa Bemberg, con *Señora de nadie* (1981), película relacionada con la problemática femenina de los sectores sociales acomodados. El otro realizador fue Nicolás Sarquis, quien presentó *La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro* (rodado entre 1972 y 1977 con grandes dificultades económicas), importante película tanto por la fuerza de sus imágenes como por la poesía que trasunta claramente vinculada a la problemática latinoamericana (en el guión había cooperado Haroldo Contí, novelista "desaparecido" durante la dictadura).

Pese a la escasa producción, los títulos enunciados revelaban el desarrollo de una voluntad —y también una posibilidad— de expresar en términos superiores problemas vividos en el país y cuyo tratamiento había sido reprimido por la censura de los últimos años.

Frecisamente contra esa censura y en defensa del cine nacional, las principales organizaciones gremiales de trabajadores, directores y actores convocaron en diciembre de 1982 a través de la Comisión de Movilización de la Industria Cinematográfica Argentina a una de las primeras manifestaciones realizadas frente a la Casa de Gobierno.

Meses atrás, en junio de ese mismo año, los directores habían emitido una declaración a través de su organización DAC en la que señalaba entre otras cosas que *la tremenda quiebra de valores éticos que padece el país es la fuente generadora de todas sus carencias. La violencia física, la persecución de ideas, el impuesto ocultamiento de la realidad nacional —histórica, política o social— son su consecuencia directa. Comprometidos con la verdad, los directores cinematográficos hemos denunciado prohibiciones y censuras como una de las más inmorales violencias ejercidas contra el pueblo porque impedir el libre ejercicio de sus facultades intelectuales es negarle acceso al conocimiento (...). La crisis se da en dos planos: por un lado el productor cinematográfico local, descapitalizado, con total imposibilidad de absorber los costos financieros actuales y, en general, carente de películas que interesen al espectador; por el otro, el mercado interno presionado por una producción extranjera de ingreso irresistible que aporta, además de cantidad y alta calidad técnica y artística, una temática arbitrariamente privilegiada por la censura local. En este marco resulta nula la posibilidad de competencia para un cine nacional agobiado por su chatura y una falta de interés temático que lo margina de la consideración del exhibidor y de un público cada vez más descreído de lo que se le ofrece.*

La voluntad de terminar con la noche padecida por el país y su cine creció rápidamente en 1983. Casi unánimemente los argentinos manifestaban su vocación democrática y la decisión de reinstalar principios elementales, una y otra vez agredidos por las dictaduras militares. En materia de producción artística, dramaturgos, actores, pintores, cineastas y músicos habían demostrado en el último período su lucida percepción de la realidad. El movimiento Teatro Abierto, experimentado a partir de 1981, había probado la posibilidad de conquistar espacios libres con la participación de más de veinte piezas de un solo acto cada una, en la que se habían comprometido centenares de profesionales. A ello se sumaría un año después la tentativa del llamado Cine Abierto, por resultados inferiores a

los del teatro por las mayores dificultades existentes en el terreno de la producción de películas.

En 1983, aunque en términos industriales la producción cinematográfica nacional parece condenada a volúmenes prácticamente irrisorios (18 películas realizadas en el año) vuelve a manifestarse la voluntad de cambio a través del abordaje de temas y de enfoques impensables hasta muy poco tiempo atrás. Es el caso de *El arreglo* (1983) de Fernando Ayala, con argumento de los dramaturgos Carlos Somigliana y Roberto Cossa, y *La República perdida* (1983), visión documental de los últimos cincuenta años de la vida política del país, formulada desde la perspectiva del radicalismo. La historia que la película desarrolla se inicia con el golpe militar que derrocó a Frigge, en 1930, y concluye con otro golpe, el que derribó al gobierno de Isabel de Perón en 1976. No contempla la etapa del llamado "proceso" por razones obvias, pero el simple hecho de recuperar parte de la historia tergiversada o silenciada en los últimos años contribuye al esclarecimiento y al debate de las alternativas nacionales. Este film despertó gran interés en la población, particularmente en la más joven, alcanzando el millón de espectadores.

Héctor Clivera retomó sus viejas obsesiones liberales con el peronismo, llevando a la pantalla la novela de Osvaldo Soriano *No habrá más penas ni olvido*, donde de nuevo —como para Ayala con *El tefe* y *El candidato* en los años 50 con el auge del proyecto desarrollista— el movimiento de masas era mostrado como una masa amorfa y confundida, sujeta a los designios de dirigentes venales o corruptos, entre los que figuraban incluso cómplices de lo que sería la dictadura militar. Conflicto de "buenos" y "malos", el film repetía los esquemas de una intelectualidad con serias limitaciones para comprender la dinámica de los movimientos históricos y sociales en el país.



Los cineastas se movilizan en favor de las libertades democráticas (1983)

En el transcurso del año '83 creció la presión de los cineastas para introducir cambios en las políticas que regían la actividad. Los productores independientes volvieron a reagruparse, ahora en la Asociación Argentina de Productores Cinematográficos Independientes (AAPCI), participando de la misma realizadores y productores que aportaron en esos años al desarrollo integral del cine (René Mujica, Alberto Fisherman, Luis Puenzo, Mario Sábato, Edgardo Palero, Sabina Sigler, Juan José Jusid, Raúl de la Torre, Bebe Kamin, David Lipszyc y otros). Encuentros y movilizaciones dieron vida a la llamada Asamblea Interpartidaria de la Cultura de la que participaron agrupamientos gremiales y políticos enrolados en una misma voluntad de democratización.

En noviembre de ese mismo año las organizaciones relacionadas con el cine elaboraron un documento, presentado como "Medidas de emergencia imprescindibles para poner en marcha la recuperación de la cinematografía nacional". El documento precisaba aspectos básicos de la problemática del cine nacional: *"A partir de la influencia del cine de los Estados Unidos de Norteamérica, que logró construir un verdadero imperio cinematográfico e imponer así sus modas, hábitos de consumo y modos de vida dentro y fuera de sus fronteras, las grandes potencias europeas -Francia, Inglaterra, Alemania, Italia, España- se vieron obligadas a estimular, impulsar y proteger un cine propio, ejemplo que fue seguido por países asiáticos como India, China y posteriormente, puesto en práctica por México, Brasil y Venezuela entre otros, pues entendieron que era deber del Estado preservar la individualidad del país en sus costumbres, su lenguaje, su literatura, su música, su cultura en fin. Como vemos, naciones con tradición artística y de libertad de expresión han debido estructurar y mantener una legislación proteccionista para hacer posible la existencia de una cinematografía propia. Nuestro país, en cambio, no ha podido hasta ahora (o no ha querido) enfrentar a una industria cinematográfica que como la norteamericana fundamentalmente, entra ya amortizada en su país de origen a favor de un mercado interno que excede los doscientos millones de habitantes, y de una legislación local que permite su ingreso con un mínimo, risible, arancel aduanero (...). Para que ese deterioro no se convierta en irreversible, debemos modificar la actual situación, pero ello requerirá de una firme voluntad política de quienes nos gobiernan, que no teman enfrentar a las estructuras monopólicas, y dirigida a romper los que hasta ahora han sido centros de poder. Obviamente, deberá realizarse una acción revolucionaria profunda y para ello deberá formarse la actividad teniendo en cuenta que el cine debe ser, y de hecho lo es, no sólo una industria, sino un elemento informativo en tanto testimonio, y formativo en tanto transmisor de ideas"*

El documento fue suscripto por DAC, SICA, AAA, AAPCI, Asociación de Realizadores de Cortometraje, Federación de Cine Independiente y Laboratorios Cinematográficos Argentinos, es decir, las organizaciones más representativas de la actividad industrial y cultural cinematográfica del país.

Como resultado de los cambios experimentados en la vida nacional con el reestablecimiento de las instituciones democráticas en diciembre de 1983, una nueva posibilidad se abre para el cine argentino. No está ella exenta de incertidumbre ni de interrogantes, pero el marco político donde podrá desenvolverse la próxima etapa de nuestro cine permite augurar un verdadero rejuvenecimiento y una mayor dinámica para los necesarios cambios.

## 10. "Cine en democracia" (1984-1988)

Hasta el capítulo anterior, he reproducido casi textualmente la visión que tenía en 1983 sobre las relaciones del cine y la sociedad argentina en poco menos de un siglo de historia, la misma que apareció publicada, en 1990, en *Cine y dependencia: El cine en la Argentina*. Cabe ahora ampliar y actualizar la misma, observando lo experimentado por nuestro cine en los últimos años, como parte de la historia nacional más reciente.

A finales de 1983, la victoria de la Unión Cívica Radical, con el 51% de los votos, sorprendió a todos, inclusive a los radicales. El peronismo, que apenas reunió el 40% de los sufragios, frente al 50% que había obtenido en marzo del 73 y más del 60% en octubre de ese mismo año, experimentó entonces una de las derrotas políticas más significativas de su historia.

Un país distinto emergía tras la más feroz dictadura del siglo. No era éste un hecho aislado en América Latina y en el mundo. Un año después habría de terminar la dictadura militar en Uruguay y al poco tiempo, en 1985, el Frente Sandinista de Liberación se impondría en las elecciones presidenciales de Nicaragua. La dictadura pinochetista comenzaba a perder el respaldo norteamericano y estaría obligada a estudiar las bases de una transición a la democracia, que tendría lugar en 1988, tras la derrota de Pinochet en el plebiscito al que fuera convocado el pueblo chileno.

Las dos grandes potencias mundiales, los EE.UU. y la URSS, aventuraban los primeros pasos tendientes a la desnuclearización y el desarme, en el marco de un proceso que adelantaba la *perestroika* (1985) y la implosión de las naciones del "socialismo real" (1989-90). La invasión de Granada por parte de los EE.UU. había mostrado, ya en 1983, la falta de una efectiva capacidad de reacción por parte del bloque soviético.

Si en los inicios de los años 70 el endeudamiento externo de los países subdesarrollados alcanzaba los 100 mil millones de dólares, esa cifra se multiplicaría por seis a lo largo de esa década, pasando a representar más de 600 mil millones de dólares en los años '80. A ese endeudamiento se sumaban los procesos de creciente marginalidad social y de concentración de la riqueza en cada vez menor cantidad de países e individuos. El único "desarrollo" observable en más de las dos terceras partes de la humanidad -incluidos los países latinoamericanos- era el del subdesarrollo. Cabe recordar que, en 1980, la deuda externa de América latina ascendía a más de 325 mil millones de dólares, la mayor parte de los cuales correspondían a Brasil, México y Argentina.

Pero la preocupación de la sociedad argentina no era en ese entonces prioritariamente económica, sino política. El desastre militar de las Malvinas, había representado una nueva frustración para el conjunto de la población y contribuyó a revalorizar, particularmente entre las generaciones más jóvenes, la restauración de los derechos individuales. Los años de la "guerra sucia" y del "terrorismo de Estado", habían dado prioridad en la conciencia de la gente a la llamada "democracia política", dejando para otro momento las cuestiones de la "democracia y la justicia social". *"La democracia no era un sistema funcionando sino una demanda. Este era el nudo político central que articulaba la voluntad política y las ideas de lo posible y lo necesario"* (24)

El estado de derecho, antes que el estado de justicia, en su sentido más integral, era para los radicales el fin principal de su política. El discurso del presidente Alfonsín hacía de la democracia un fin en sí misma, orientándose hacia una convivencia social y política en el disenso. Pero ello era más representativo de las expectativas de los sectores medios, que de las reivindicaciones nacionales y sociales invocadas por el peronismo, su principal adversario político.

Además, éste, en los inicios de los 80, continuaba sumido en su derrota de pocos años atrás: *Falto de líder, con una ideología que había cristalizado en un discurso vetusto o hacia un entronque con las vertientes más autoritarias y reaccionarias del proceso, totalmente ausente de autocrítica y sujeto aún a místicas y sacralizadas conducciones que, como se encargó de demostrar la dinámica social, no eran tales, el peronismo se preparaba para reconquistar el gobierno sin ningún proyecto que fuera alternativo al que intentó —sin éxito— mantener vigente entre 1974 y 1975*.<sup>24</sup>

En el mensaje de asunción del gobierno, el presidente Raúl Alfonsín, señaló que sus objetivos fundamentales estarían dedicados "a los ámbitos cultural, social y político, como manera de recuperar definitivamente la democracia". Las cuestiones económicas, que luego sellarían su imprevista salida del gobierno en el 89, quedaban relegadas a un segundo plano.

Consecuente con este planteo, el nuevo gobierno se rodeó de figuras representativas del campo de la cultura, las que se harían cargo de sus principales organismos: el dramaturgo Carlos Gorostiza, de la Secretaría de Cultura de la Nación; el actor Luis Brandoni, como Asesor Presidencial en temas de cultura; el escritor Pachó O'Donnell, Secretario de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires; el cineasta Javier Torre, director del Teatro General San Martín. Y los cineastas Manuel Antín y Ricardo Mulicher en la dirección y la vice-dirección del Instituto Nacional de Cinematografía.

En ese marco nacional e internacional, la actividad cinematográfica intentaba volver a afirmarse sobre bases de mayor libertad de expresión. La política de la censura seguía afectando como en años anteriores el desarrollo del cine, sometándolo a una mediocridad más o menos generalizada.

No es casual entonces que la primera medida importante y, sin duda, la más trascendente en materia de legislación por parte del gobierno radical, fuera la elaboración de una ley para abolir la censura. En enero del 84, el historiador y crítico cinematográfico Jorge Miguel Cousoelo asumiría la intervención del Ente de Calificación Cinematográfica, procediendo a liberar un número importante de películas prohibidas, entre ellas, el film argentino *Los hijos de Fierro* (1974-1976), de Fernando Solanas. Un mes después, la Cámara de Senadores derogó por unanimidad, la ley 18019, más conocida como la "ley de censura", ciñendo el campo de la calificación fílmica a lo específico de la protección de la minoridad. Ello representaría un avance fundamental para el mejoramiento de la producción cinematográfica argentina.

<sup>24</sup> Oscar Lenci, "El discurso sobre lo posible", Estudios DEDES, Buenos Aires, 1985.

<sup>25</sup> Pablo Lerman, "Estado, legitimidad y eficacia" en *La Argentina*, 1989, Buenos Aires, 1989.



La imagen documenta las investigaciones sobre los crímenes del "Proceso" (La República Perdida I (Aligue Pérez, 1985).

Los realizadores Héctor Olivera y Fernando Ayala procedieron al restreño de *La Patagonia rebelde*, producida en 1978 y que había constituido un serio aporte a la memoria histórica de los argentinos. Por su parte, Miguel Pérez iniciaba el montaje de la segunda parte de *La República perdida*, tras el éxito de público obtenido con la primera, Juan José Preconcepción, con su *Espérame mucho*, una visión particular del ascenso al poder del peronismo en los años 40. El conjunto de estas producciones, y algunas otras en ciernes, traducían una visión inquietante, sobre todo para los sectores medios, sobre la política y las prácticas del peronismo en el gobierno, y en la resistencia. Por medio del documental y de la ficción, el proyecto radical encontraba en este tipo de productos la expresión fílmica que necesitaba para consolidar su ascenso al gobierno.

Los funcionarios a cargo del INC, Antín y Mulicher, dieron pronto a conocer una nómina de libros cinematográficos a los cuales se les había adjudicado los primeros créditos de la nueva etapa del organismo. Figuraban entre ellos, *La historia oficial* de Luis Puenzo; *Los chicos de la guerra*, de Eshé Kamini; *Quartales de invierno* de Lautaro Murua; *La Fosa* de David Lipszyc. Comenzaba una nueva época para el cine argentino, aquella que algunos han bautizado como la del "cine en democracia", y que logró en sus inicios una merecida repercusión entre el público.

Hasta ese entonces las películas más taquilleras de la época habían sido de corte estrictamente comercial: *Qué vida es mi familia* de Pablo Ortega y *La playa del amor* de Adolfo Aristarain, en 1980, con más de un millón de espectadores cada una; *Los Parchis contra el inventor invisible* de Mario Sábato (Adrián Quiroga) en 1981, con alrededor de un millón de espectadores; *Los fierrecillos indomables*, de Enrique Carreras, en 1982, con más de un millón de espectadores, y *Los extraterrestres* y *Los fierrecillos se divierten*, en 1983, ambas de Enrique Carreras, también con un millón o más de localidades vendidas. Pero en 1984, será *Camila* de María Luisaemberg, la película que, con más de dos millones de espectadores, logra dejar atrás a "fierrecillos", "parchis" y "extraterrestres", poniendo de nuevo en primer plano un tipo de producción más próxima al

llamado cine de calidad que al de neto corte comercial.

En ese período, que va desde 1984 hasta 1988—los años '83 y '89 fueron de transición entre gobiernos— la política cinematográfica estuvo a cargo de Manuel Antín. Ella se enmarcó en los objetivos principales que el presidente Alfonsín había proclamado durante la asunción del mando ante el Congreso Nacional, dando prioridad a lo político y a lo cultural y dejando en segundo término la problemática industrial y económica del sector. Los juicios y las condenas a los integrantes de las juntas militares del Proceso ocuparían el mayor interés de la política en ese período. Un tema suficiente, junto con el "Plan Austral" aplicado a la economía en 1985, para obtener en ese mismo año una nueva victoria en las elecciones legislativas.

La política del radicalismo no serviría para promover el desarrollo industrial del cine —como no lo haría tampoco con las restantes industrias— pero sería funcional desde su enfoque "culturalista" para promocionar la imagen de su gobierno a nivel internacional. Esto formaba parte, a su vez, de la política de relaciones exteriores que —con la excepción de los compromisos adoptados frente a la deuda externa— aparecía globalmente como correcta y positiva para el país.

Durante esos años, la principal función asignada al cine fue la de establecer nexos político-culturales con las naciones más desarrolladas, particularmente las europeas, una labor que dicho medio cumplió a cabalidad. Prueba de ello fue la repercusión internacional del cine argentino ("de la democracia") —obtuvo entre 150 y 200 premios en festivales internacionales durante el período que tratamos— simultánea a la aprobación, por parte de la crítica y los medios, incluidos los de nuestro país. Repercusión aquella que tampoco se sustentaba necesariamente en los méritos de los filmes —al menos no en todos los títulos laureados— sino en razones de política internacional que intentaban brindar a la flamante democracia argentina, una asistencia complaciente, parecida a la que se le había brindado a los cineastas chilenos en Europa, tras el golpe militar de Pinochet.

Además, el adversario político de esas iniciativas, el peronismo, no contaba con ningún otro proyecto de política audiovisual que apareciera como superior al de los radicales. La improvisación, más o menos generalizada, campeaba en las dirigencias políticas tras el vendaval de los generales en la labor de represión y de los Martínez de Hoz en el endeudamiento del país, hechos simultáneos con el desmantelamiento de la industria nacional.

Inclinado entonces, hacia el "culturalismo" más que hacia el "industrialismo", la suerte del cine argentino se vio condicionada, inclusive, más que en otros momentos de su historia, por las decisiones de la Presidencia y los recursos anuales —o extraordinarios— que pudiera otorgar el gobierno.

En este sentido, la fluida comunicación entre el director del INC y el Presidente de la Nación facilitó durante un tiempo el otorgamiento de fondos para ayudas y subvenciones, con lo cual se neutralizaron eventuales conflictos con los cineastas. Aunque estos existieron en alguna medida, por razones de discriminación personal o política, se trataba de situaciones fácilmente controlables. La mayor parte de los realizadores mantuvo hacia el organismo gubernamental el mismo tipo de dependencia de épocas anteriores, aunque con enfoques distintos, facilitados ahora por el nuevo clima institucional que vivía el país.

En relación a la crítica y a los medios, la posición del sector osciló entre el

oportunismo y la benevolencia. Bastaba con que se facilitaran pasajes para concurrir a cualquiera de los numerosos festivales internacionales, para que la mayor parte de la crítica edulcorase su visión de la política instalada. Además, los cronistas cinematográficos, trabajaban para medios cuyo sentido de la oportunidad —y del oportunismo— les había permitido medrar exitosamente tanto con el Estado gansteril de la dictadura como con la flamante democracia. Por otra parte, los canales de televisión y las emisoras de radio, que habían sido férreamente controladas por el gobierno militar, lo eran ahora por los distintos grupos del partido gobernante, con lo cual se reducía el espacio crítico de los medios, sometidos a los intereses del *establishment* y de los grandes anunciantes (estatales y privados).

A lo largo de la gestión de Manuel Antín en el INC se desarrollaron algunas líneas de producción que han sido tradicionales en la historia de nuestro cine:

- "Cine comercial", característica que es propia de cualquier tipo de cine que integra la industria audiovisual, pero convencionalmente definido así por estar dedicado principalmente a obtener la mayor rentabilidad posible con el menor esfuerzo productivo y creativo;
- "Cine de calidad", con no menos inquietudes económicas que el "comercial", pero interesado en elevar simultáneamente el nivel estético y técnico de la producción, según las características del mercado, atento además a la crítica especializada nacional o internacional. Una línea cuyas bases de financiamiento se repartían casi por igual entre el mercado y las ayudas del INC;
- "Cine de autor", inexistente en la época del Proceso, con menor interés que el anterior por el mercado, aunque confundido a veces con él por sus inquietudes conceptuales o formales, estimulado ahora por la política culturalista (fomento, subvenciones, etc.) del Estado, con el propósito de obtener reconocimiento de la crítica local e internacional (festivales y muestras, mediante).

En la primera de las líneas referidas, salvo la marginación voluntaria de Palito Ortega —cuya empresa Chango Producciones había sido una de las más mimadas por el INC durante la dictadura y que sólo volvería a incursionar en la producción en 1985, con *Tacos altos*, de Sergio Renán— la producción experimentó cierta retracción, pero aún así, llegó a representar, entre 1984 y 1987, cerca del 40% de los largometrajes producidos y estrenados.

En ese sector se ubicó la producción más acomodaticia del que alguna vez fue un verdadero proyecto industrial, y si en la época del Proceso debieron lisonjear con alguna de sus películas a los representantes de la dictadura (*Comandos azules* de Norberto Vieyra, *Brigada en acción*, de Palito Ortega, etc.) tratarían ahora de adaptarse a las nuevas circunstancias. Su mérito mayor en cualquier época, fue no perder nunca de vista el mercado como objeto principal de sus inversiones y afanes. Un hecho que la mayor parte de los directores-productores subestimaron, con la consiguiente y obligada dependencia de los favores de las subvenciones gubernamentales.

Terminada la censura formal, mérito principal de la gestión alfonsinista en el campo del cine, creció el interés de los productores tradicionales por aquellos temas que no habían podido abordar durante la dictadura y que resultaban atrac-

tivos para amplios sectores del mercado cinematográfico. Ellos eran los de la política y el sexo, a lo cual se sumaban otros ingredientes como los de la droga y la violencia. Sin ningún interés por adentrarse en la temática política, los empresarios que habían convivido alegremente con la dictadura privilegiaron el sexo —desnudos abundantes, orgías, incestos, homosexualidad, etc.— combinado con las drogas y la violencia, y también con el humor grueso, fórmula ésta probada con bastante éxito en la televisión de la "democracia". El *sofá-como vernáculo* —al igual que la "porno-chanchada" en Brasil tras la dictadura militar— fue uno de los productos filmicos más rentables en esos años, concluida la represión política y cultural de la "guerra sucia".

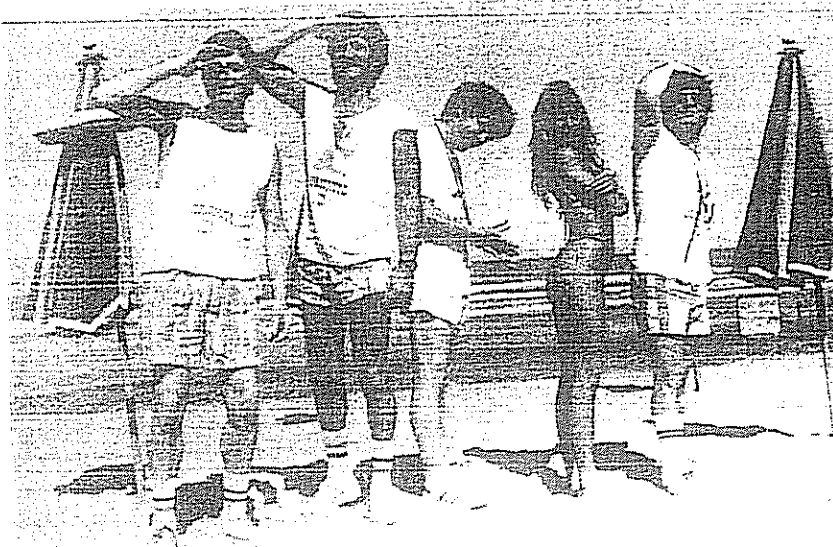
Entre 1984 y 1988, la producción filmica argentina estuvo representada por unos 130 títulos estrenados, a los cuales se sumaron alrededor de 20 películas más, que quedaron inconclusas o carentes de salas de estreno. Las empresas más prolíficas, en cuanto al llamado cine comercial fueron acíamente tres: Aries Cinematográfica, Argentina Sono Film y Cinematográfica Victoria.

En la primera de ellas, perteneciente a Héctor Olivera y Fernando Ajala, se produjeron cerca de veinte títulos, dirigidos por los fundadores de Aries Cinematográfica, además de Enrique Carreras. Su propósito específico era lograr un rápido éxito entre los espectadores menos exigentes, privilegiando el mercado interno, pero apuntando también a una fácil repercusión en los mercados sudamericanos. En algunos proyectos el atractivo principal estuvo dado por la presencia de figuras altamente conocidas en el campo de la televisión. Es el caso de las películas de Alberto Olmedo y Jorge Porcel en la saga de *Los colimbas al ataque*, *Los colimbas se divierten*, *Rambito y Rambián, primera misión*, *La galería del terror*, *Atracción peculiar*, etc., todas ellas a cargo de Enrique Carreras, que realizó en ese período doce películas, entre más de un centenar que llegó a dirigir en su vida profesional.

Puede agregarse también a esta línea "comercialista", una saga de títulos disfrazados a veces como "coproducciones internacionales" y destinados al mercado mundial, previo doblaje al inglés, como *Reina sa veje*, *La muerte blanca*, *Matar es morir un poco* (sobre una novela de José Pablo Feinmann), en asociación con el norteamericano Roger Corman, todos ellos dirigidos por el propio Olivera, además de otros títulos, como *El ojo de la tormenta* y *Amazonas*, a cargo de Alejandro Sessa, etcétera.

Consecuente con su estrategia de "dualidad" productiva, Aries retomó una línea que había dejado casi de lado durante el Proceso, más asociada a la idea de "cine de calidad", y que consistió en tratar temas históricos y problemas sociales de probada repercusión en el público local. Si en el año '73 Olivera había reaizado películas de probado interés cultural y comercial, como fue *La Patagonia rebelde*, en el '86 lo haría con *La noche de los lápices*, una obra de intenciones altamente meritorias y de elevado valor testimonial, claramente legitimada en el momento político-cultural del "nunca más" que vivía el país.

La segunda empresa en materia productiva durante el período de referencia, fue Argentina Sono Film, a cargo de los sucesores del viejo Mentasti. En este caso no hubo, como en Aries, estrategias "duales", sea para exponer ideas bien intencionadas o para tranquilizar el bolsillo. El conjunto de su producción, unas diez películas en total, no tuvo otra pretensión que "funcionar", exitosamente en el



"Los bañeros más locos del mundo" (Carlos Balestrin, 1986)



"Los colimbas se divierten" (Enrique Carreras, 1985)

mercado, retomando algunas viejas normas de la Sono, como la de hacer trabajar "por encargo" a distintos directores, diseñando de antemano el tipo de productos que deseaba obtener.

Esta empresa combinó el humor burdo y el pseudoerotismo que la democracia permitían. El mandato era así, cargado, de Hugo Scipovich: *Las colegiatas* de

Fernando Siro; *Los gatos*, de Carlos Borcosque) con filmes de acción y de aventuras, a la manera de los éxitos del cine norteamericano y que estaban destinados en gran medida al público infantil, atendiendo sus períodos vacacionales: *Los bañeros más locos del mundo*, *Las locuras del extraterrestre*, *Los matamonstruos en la mansión del terror*, etc., de Carlos Galettini; *Brigada explosiva contra los ninjas*, de M. A. Fernández; *Brigada explosiva*, de Enrique Dawi, etcétera. Películas de bajo presupuesto, rodadas en cuatro semanas y de consumo fácil para un público prácticamente cautivo.

Una excepción en esta línea productiva la constituyó *Las pueritas del Sr. López*, cuyos propósitos humorísticos y pseudoeróticos tuvieron un tratamiento acercado a lo que podríamos llamar "cine de calidad", gracias a la capacidad de Alberto Fischermann, su director.

Con iguales criterios que la Sono, la compañía Cinematográfica Victoria, de larga trayectoria productiva en el país, produjo unos diez largometrajes en este período, dedicados en su totalidad a combinar el humor grueso con desnudos femeninos, para un público adulto poco exigente. También aquí, como en la Sono, las películas estuvieron a cargo de realizadores diversos: Gerardo Sofovich (*Camarero nocturno en Mar del Plata* y *Johnny Tolengo, el majestuoso*, en esta última, con la co-dirección de Enrique Dawi); Enrique Cahen Salaverry (*Las aventuras de Tremendo*) y Enrique Carreras, en la secuela de *Mingo y Anibal*..., con los actores cómicos Juan Carlos Altavista, Juan Carlos Calabró, Carlos Balá, Tristán y otros.

A estas tres empresas, cabría agregar otras de menor dimensión, pero especializadas también en un cine de bajo presupuesto y rápida amortización. Es el caso de GAG Producciones, a cargo de los filmes dirigidos por Enrique Vieyra, uno de los cineastas más afines que tuvieron los militares en el Proceso, que evitó ahora las películas de la serie de "comandos", y realizó en su lugar otras, con enfoque parecido, aunque protagonizadas por policías encomiables, guardiacárceles, prostitutas y delincuentes de dudosa moral (*Todo o nada*, *Sucedió en el internado*, *Correccional de mujeres*, *Obsesión de venganza*, etc.).

Víctor Bo Producciones figura también en una línea parecida a las anteriores, ya que desarrolló una producción comercialista, en los casos de *Las lobas* y *Seguridad personal*, dirigidas por Anibal Di Salvo, junto con otras, más influenciada por intenciones de calidad, orientadas a sectores medios; como fueron *La clínica del Dr. Cureta*, de Alberto Fischerman; *Seguridad personal*, de Santiago Carlos Oves, y la meritoria experiencia de Jorge Coscia y Guillermo Saura con *Sentimientos - Mirta de Liniers a Estambul*, rodada en 16 mm y comercializada en las salas con el apoyo de esta productora.

Aunque concebidas especialmente para el mercado internacional y realizadas por directores, actores y técnicos en buena medida extranjeros, las películas de GAG Producciones se inscribieron todas ellas en los mismos criterios comerciales de las empresas antes referidas. Se diferenció de éstas al priorizar un diseño basado en temas y en escenarios totalmente des-territorializados. Sus directores resultaron ser totalmente desconocidos para el cine nacional, de igual modo que sucedía con las supuestas compañías coproductoras de Panamá y de Los Angeles que participaban de dichos filmes (*La venganza de un soldado*, de David Worth; *Entre rejas*, de Phillips Schumann; *Contacto ninja*..., de Gordon Hessler; *Sin escape*, de Joel Silberg).

La línea de producción de corte comercial representó un total de algo más de 50 títulos, lo cual equivale a casi el 40% de las estrenadas en la Argentina en los años del llamado "cine en democracia" (el número de estrenos osciló entre 120 y 130 títulos en esos cinco años).

Fueron películas que no lograron ninguna repercusión en festivales internacionales ni en la crítica de los medios locales o de otros países, si se exceptúan dos o tres títulos de Aries Cinematográfica. Tampoco le dieron lustre alguno a la política de relaciones internacionales del gobierno radical. Sin embargo, cabe destacar, que la casi totalidad de las producciones enroladas en la línea referida lograron recuperar sus inversiones y obtener, en numerosos casos, márgenes importantes de rentabilidad.

La disposición favorable del INC para evaluar proyectos que contuvieran mayores inquietudes temáticas o narrativas, y que permitieran una proyección internacional del país, estimuló la aparición de decenas de nuevos aspirantes a la realización fílmica, así como la reactualización de viejos proyectos por parte de directores ya experimentados. Si en el plano de las instituciones democráticas los derechos políticos correspondían a todos los ciudadanos por igual, otro tanto se planteaba en el campo del cine según la expectativa de los realizadores. Además el acento no estaba puesto ya en el mercado ni en la repercusión comercial de los proyectos, sino en lo que estos pudieran contribuir, en el interior y en el exterior del país, a las necesidades políticas y culturales del nuevo gobierno.

Si el cine comercial de las empresas antes referidas representó el 40% de la producción total de este período, correspondería a los directores, obligados a convertirse en productores de sus propios filmes, el 60% de los títulos restantes.

La figura del director-productor ha sido una constante en el cine argentino, como en el de la mayor parte de América Latina, desde la extinción de los grandes estudios. Su papel es equivalente al que estaría obligado a cumplir el autor literario en una región carente de industria editorial, es decir, cubrir funciones que van de la concepción de la obra, hasta la fabricación del producto manufacturado —el libro—, además de todo lo referido a su puesta en el mercado. Esa obligada mezcla de roles nacida de la frustración del viejo proyecto industrial de nuestro cine marca, de un modo u otro, no sólo las limitaciones en cuanto al financiamiento y la amortización de las películas, sino también, la temática, la narrativa y el tratamiento audiovisual de las mismas.

La mayor parte de los directores-productores que se acercaron en este período al Instituto Nacional de Cine con guiones de su autoría, aspiraban a algo más que al sólo éxito comercial. Sin desatender este propósito, los movía un interés por la calidad artística de cada producto y, en consecuencia, el reconocimiento cultural de quien se había propuesto realizarlo. En este punto, las referencias de la autoridad del INC, de la crítica local y de los festivales internacionales pasaban a importar más que la del "público-mercado". Si para los Mentasti, los Carreras o los Sofovich, el cine era pura mercancía, apenas un recurso para hacerse de dinero, para la mayoría de los directores-productores, era en cambio, un bien cultural necesario de ser jerarquizado y reconocido por el *establishment* de la cultura y del propio cine.

Pero este cine con aspiraciones de calidad se confundió a veces con lo



'La noche de los abacos' (Hector Olivera, 1986)

meramente comercial o, en el otro extremo, con la omisión casi absoluta del espectador. A falta de un sólido cuerpo productivo que diese seguridad al sector, no aparecieron demasiadas posibilidades —como tampoco las hay en nuestros días— para la existencia de verdaderas vanguardias creativas. Por lo cual, algunas realizaciones que pretendían erigirse en obras de vanguardia, no trascendían el nivel de lo que podría ser una vana gesticulación de "patrullas perdidas", como bien podría definir las Rodolfo Walsh.

Los cineastas de la generación anterior repitieron en este período sus viejos esquemas, aunque algo más agitados por el tiempo transcurrido. Fue el caso ya referido, de Héctor Olivera con *La noche de los abacos* (1986) y de Fernando Ayala con *El año del conejo* (1987). En el primero de esos títulos, Olivera reconstruía el trágico episodio de los estudiantes asesinados en la ciudad de La Plata, en 1976, con un lenguaje directo y realista que apelaba a la sensibilidad del espectador más que a su capacidad de análisis para comprender la dimensión real de los sucesos tratados. El propósito eminentemente comercial de este film —la denuncia tenía también interés de mercado en esos años— no disminuye su valor testimonial, reforzado por la lectura que habrían de darle las nuevas generaciones de espectadores. Apelar a la memoria representaba un hecho altamente meritorio, sobre todo en una sociedad donde muchos de sus integrantes, por acción o por omisión, habían sido cómplices de los crímenes cometidos.

En el film de Fernando Ayala se sigue, en el caso de los realizadores en



'Camila' (María Luisa Bemberg, 1983)



'La herida crítica' (Luis Puenzo, 1986)

este período por directores más experimentados, como José A. Martínez Suárez (*Noches sin lunas*, 1984), Sergio Renán (*Tacos altos*, 1985) y Simón Feldman (*Memorias y olvidos*, 1986), apareció también la necesidad de tratar, con enfoques personalizados, la memoria y las secuelas del Proceso. Esa tentativa revelaba en muchos casos un evidente agotamiento conceptual y expresivo.

Los episodios de una sociedad que había oscilado entre el miedo a la represión, los silencios cómplices frente al Estado gansteril y las ovaciones a la Junta Militar con motivo de la guerra de las Malvinas, estuvieron a menudo presentes en la obra de los directores-productores más lúcidos y sensibles de esos años.

Dos producciones se destacaron ampliamente en los inicios de este período, por el enorme éxito logrado entre el público y, en parte, también en la crítica local e internacional. Una de ellas fue la ya mencionada *Camila*, de María Luisa Bemberg, el film más taquillero de las últimas décadas del cine argentino. Si *Juan Moreira*, de Favio, había tenido casi un carácter emblemático en la épica de comienzos de los '70, la realidad política y cultural del país en los inicios de los '80, demandaba productos a la altura de las nuevas circunstancias. Que indudablemente eran muy distintas: Moreira moría rugiendo, como bestia acorralada y con el arma en la mano, enfrentando al poder político y económico de su tiempo. Los protagonistas de *Camila* lo hacían, también resistiendo, pero ubicados en sendas sillas y en silencio. Además, con los ojos vendados.

Narrado clásicamente, casi a manera de un buen melodrama televisivo, el film de María Luisa Bemberg colocaba al Amor, con mayúscula, por encima de cualquier contingencia política, social o religiosa, desde una visión femenina que la realizadora sostendría como una constante en toda su producción. No traía este film inquietudes narrativas, salvo las de la prolijidad y la convencionalidad, pero su lectura —el fusilamiento de los amantes por un sistema autoritario— remitía de algún modo críticamente a los episodios de pocos años atrás. Así parecieron entenderlo los más de 2,3 millones de espectadores que tuvo la película.

Su impacto entre el público facilitaría también el de otra película, de no menor éxito, que un año después convocó a cerca de 1,9 millones de espectadores. *La historia oficial* fue el primer film ambicioso de Luis Puenzo, realizador de larga trayectoria en el cine publicitario y abocado también a tratar una actitud de resistencia referida a los años del Proceso.

Gracias a la letra proporcionada por la guionista Aída Bortnik —procedente de la televisión— una profesora de historia descubre a lo largo de la película, que conoce muy poco de dicha materia, pese a que la historia llega a introducirse en su propia vida con total dramatismo. Algo así como un "no sabía lo que estaba pasando", que se proyectaría sobre multitudes de espectadores a manera de redención generalizada. *La historia oficial* ofreció la posibilidad de acceder de pronto al "conocimiento" de lo sucedido y también, a una serena redención. En esa "resistencia" a la des-memoria, todos podían reencontrarse, mirándose sin culpas a los ojos. Con los personajes de la película, se estableció así una cómplice circularidad cognoscitiva.

La realización del film estuvo a la altura de los buenos antecedentes profesionales de Puenzo, destacándose su rigor expositivo, además de su honesto compromiso con la resistencia al olvido. Pueden objetársele limitaciones en cuanto



"Los días de junio" (Alberto Fischerman, 1984).

a una profundización crítica del tema, pero cabría dudar sobre si ésta hubiera sido tan exitosamente recibida por el público, como lo fue la historia guionada por la Bortnik.

Otros filmes críticos de esta etapa fueron menos esperanzadores que los recién observados. Ello puede explicar parte de su escasa repercusión en el mercado.

Con *Cuarteles de invierno* (1984), Lautaro Murúa proporciona una mirada de la realidad contemporánea, por momentos desesperanzada, que estaba presente también en la novela homónima de Osvaldo Soriano, pero distinta al tono humanista y confiado con que había observado años antes la realidad de un país diferente; el de *Shunko* y *La Raulito*. En una perspectiva semejante, aunque con estilos diversos, se ubicaron *Los días de junio* (1984) de Alberto Fischerman y *Sentimientos*. *Mirta de Liniers a Estambul* (1985), de Jorge Coscia y Guillermo Saura.

En esas películas campea también una buena dosis de escepticismo, expresada por personajes jóvenes que ya no creen —como señala el historiador Abel Posada— "en la necesidad de reconocer a un país de origen" (en el caso de *Sentimientos*...) y donde poco o nada hay "que rescatar en esta amarga pesadilla, por momentos grotesca, en que se ha convertido Argentina en junio de 1982, con la llegada del Papa y la guerra de las Malvinas. El gesto impotente de rebelión infantil —la quema de esa bandera que no pertenece a ninguna parte y por ello puede ser de cualquier grupo o nación— implica un intento cansado por defender un individualismo para el que no hay lugar" (en el caso de *Los días*...) <sup>(26)</sup>

Los años del Proceso habían afectado fuertemente la situación económica

<sup>(26)</sup> Abel Posada, "El cine argentino se fue sin decir adiós", en revista Unidos n° 22, Buenos Aires, 1990.



y política del país, pero más lo habían hecho con los valores de la población, y con su cultura. Entre las complicidades, las culpas y los miedos, millones de argentinos trataban de sobrevivir a los recuerdos de esos años, marcados por la frustración individual y colectiva, una realidad con la que tampoco querían identificarse las nuevas generaciones. (A fin de cuentas, el miedo infecta a la gente y se extiende a veces como una enfermedad casi incontrolable). Quienes comenzaban a asumir algún tipo de protagonismo después del terror eran los hijos de los derrotados o de los cómplices de los asesinos, con lo cual, toda mirada hacia atrás podía generar más inquietud que satisfacción.

Se produjeron numerosos filmes relacionados con los recuerdos. Pero se rehuyó trabajar con la memoria. El recuerdo, como diría Alain Resnais, es apenas un "estado", mientras que la memoria implica un acto de toma de conciencia crítica, difícil de desarrollar sin entrar en colisión con buena parte de una sociedad inclinada hacia el olvido. Porque, bueno es señalarlo, las multitudes que ovacionaban al general Gallieri con motivo de la guerra de Malvinas y aquellas otras que acompañaban pasiva o alegremente la consigna de "los argentinos somos derechos y humanos" incubaron con su posterior tendencia a la resignación, las leyes y decretos referidos al "Punto Final", la "Obediencia Debida" y al "Indulto".

En esa realidad no resultaba fácil para directores, actores, productores y críticos ponerse ante el espejo de la memoria, particularmente si ella los retrotrata al período de la llamada "guerra sucia", en el que buena parte de ellos integraban las delegaciones presididas por militares del Proceso a las muestras y festivales cinematográficos internacionales.

No abundaron en el país los Resnais que convocaban en su momento a la memoria crítica de los episodios de la guerra argelina (*Muriel*), de la guerra civil española (*La guerra ha terminado*) o de la hazaña de Hiroshima (*Hiroshima mon amour*). Tampoco los Gutiérrez Alea con su desgarradora visión de la revolución cubana (*Memorias del subdesarrollo*), o Carlos Saura, indagando en la dolorosa cotidianidad de la guerra española (*La prima Angélica*) sino los vendedores de recuerdos —o de meras críticas a los "otros"— excelente espacio también para la oferta de ilusiones.

¿Es posible que nuestras mentes preclaras —se pregunta Posada— hubieran sufrido un ataque de lucidez tan grande como para juzgar toda la historia argentina y los diversos grupos de poder, además de su comportamiento pasado o presente? ¿Cuánto tiempo le llevó a España regalarnos una obra tan depurada como *'El Sur'* (Víctor Erice)? ¿Cuánto lograr que el horror pasara en los filmes dignos de consideración por la vida cotidiana?<sup>27</sup>

La sociedad argentina necesitaba recuperar la esperanza, y expulgar complicidades. Más que una revisión crítica de su memoria buscaba construir, casi religiosamente, un imaginario de su propia existencia, distanciado de ella y cercano más a la ensoñación que a lo real-cotidiano.

El amor como puente mítico-absoluto, por encima y al margen de las diferencias sociales y de la incomprensión de las instituciones (*Camila*); el encuentro



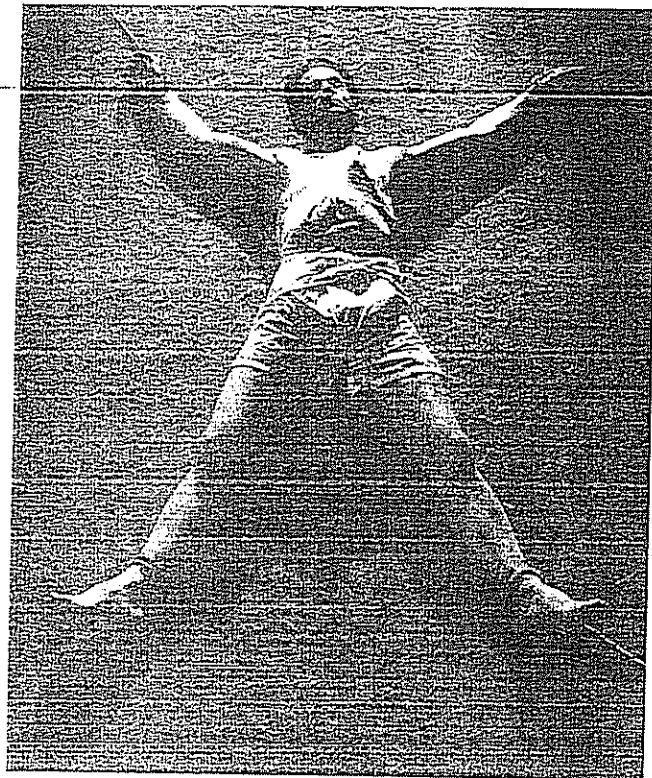
"Hombre mirando al sudeste" (Eliseo Subiela, 1985).

con una verdad antes ignorada, y que casi mágicamente expurga a quienes convivieron con ella sin atreverse a verla (*La historia oficial*) y al mito no menos absoluto del hombre que se hace —se salva a sí mismo (*Deese guerra*, Alejandro Doria, 1984). También el desgarrado sufrimiento de los muchachos que combatían en las Malvinas (*Los chicos de la guerra* de Babé Kamin, 1984) para un público que cerraba los ojos ante la inmediatez de los ex-combatientes, o el del individuo que, aunque sucumbe a los *electroshocks* del cientifismo, se erige en mágico puente hacia el "más-allá" para tranquilidad del imaginario colectivo (*Hombre mirando al sudeste*, 1985), en este caso uno de los escasos filmes —sino el único— que recurre simultáneamente a la ciencia-ficción y a la metafísica.

La sociedad de esta época de transición democrática necesitó —como tal vez lo sigue necesitando en nuestros días— la reivindicación del gesto subjetivo, personalizado, antes que la reflexión de lo racional o generalizante. Lo hizo además en términos lindantes con el ilusionismo, y con lo mágico, identificándose rápidamente con el Ramtés de *Hombre mirando al sudeste* cuando aquel se ubica de frente al público y comienza a dirigir desde el luminoso *presencia* de la Novena Sinfonía, una "Oda a la Alegría" tan deseada como, posiblemente, inalcanzable.

Magia y religiosidad: dos elementos siempre presentes en la historia de nuestra cultura, que cobrarían más vigencia luego del Proceso en amplios sectores de la sociedad; pero no en términos excluyentes. Buena parte del público seguía privilegiando otros mensajes, no menos ilusorios, como los que dirige Enrique Carreras con sus películas de "colimbas" o Hugo Solovich con sus *somnóculos*, ambos con repercusión masiva.

<sup>27</sup> *ibid.*



Julio Troxler, militante peronista asesinado por las "Tres A", en "Los Hijos de Fierro" (Fernando Solanas, 1976)

(Marechal, Arlt, Discépolo, Gardel, Hernández Arregui, Jauretche, etc.), y también de figuras históricas como San Martín y Perón. Lo mítico, en este caso, no remite a lo ilusorio o a la religiosidad, sino a la existencia real de una franja decisiva de la sociedad argentina, resuelta a preservar su memoria.

*Los hijos de Fierro* se erige como una de las piezas más representativas de la cultura argentina de este último medio siglo. Aunque estrenada en el período que analizamos, sus orígenes corresponden a los inicios de los años '70, cuando se mantenían todavía frescas las ideas de construir "un lenguaje rico y expresivo, provisto de una simbología revolucionaria, a recrear incesantemente, destinado también a descolonizar el gusto, a desmitificar los modelos de belleza, de perfección o de equilibrio y armonía impuestos por la cultura burguesa y por la sociedad de consumo. son elementos que contribuyen a revelar y a sustentar notablemente la verdad de una idea revolucionaria o los objetivos coyunturales o estratégicos de cada batalla por la liberación. Una batalla que debe ser entendida para la modificación integral de todo lo que hace a la existencia del hombre, incluida su sensibilidad, su gusto, su noción de lo bello" (29)

(29) Fernando Solanas y Octavio Getino, "Cine, cultura y descolonización", Ed. Siglo XXI, Buenos Aires-México, 1973

Distantes de la metafísica y del ilusionismo, otros cineastas producen la mayor parte de los títulos más importantes de esos años. Abordan la realidad desde muy diversos enfoques, pero los une la insatisfacción y la voluntad de cambio, sea la visión de la historia o en la manera de narrar. Compensan algunas restricciones burocráticas de parte del INC con el apoyo externo de organismos y canales de televisión y productores europeos, o en menor medida, con inversiones de riesgo locales.

El cine de Fernando "Pino" Solanas se destaca en esos años con claras referencias a la cultura popular y el pensamiento nacional

El film de Solanas, iniciado en el país y concluido en Francia, se desarrolla en el marco de esa concepción, describiendo, a través de sucesivos "movimientos", la épica de un pueblo resuelto a afirmar su derecho a la existencia. Cine antígenérico por excelencia, recurre sin embargo a narrativas diversas que oscilan entre la comedia y la tragedia, enriquecidas por la experiencia de la cultura popular y la combinación de personajes reales que se interpretan a sí mismos o a otros personajes y seres de la ficción, tan testimoniales, como los de la propia realidad.

Recurre al pasado, pero no para recordar lo sucedido, sino para proponer desde la memoria colectiva lo que debe ser y que, casi míticamente, será. Sin embargo, la gesta popular presente en *Los hijos...*, cuya filmación se inició en 1972, tendría un carácter totalmente distinto, tras los años del Proceso, en su momento de difusión en Buenos Aires en el año 84. En ese punto, pese a su fuerza conceptual y expresiva, se desencontraría con una realidad nacional que ya no era la de las grandes movilizaciones sociales de los '60 y '70.

Con mayores influencias de sus años de exilio en Francia, Solanas encara luego *Tangos, el exilio de Gardel*, film que logra una muy buena aceptación por parte del público, pero a costa de abandonar ciertos principios ideológico-estéticos. Con ello intenta elaborar nuevas formas de abordar la, también, nueva realidad del país, cuya sociedad, lejos de la epicidad de otras épocas, trata de recuperar fuerzas tras las frustraciones de su historia reciente.

Coherente con este cambio, Solanas describe así su obra: "*El exilio de Gardel es el exilio del alma argentina, es el exilio del pueblo con sus dos brazos: el interno, de los más, los que se quedaron, de los que tuvieron que adaptarse a una situación de país ocupado. Y el brazo externo, de los que se fueron, que contrainformaron e impidieron que la dictadura tuviera un frente externo consolidado. Pero mi película no es sólo una película sobre el exilio, es una historia de ficción, de amor y de creación*" (30)

Conceptos que luego aplicaría en *Sur* (1988), refiriéndose a los exilios internos, aunque sin la solidez narrativa que había manifestado en sus películas anteriores. El tema de los exilios vinculará, sin embargo, esta obra con *Los hijos de Fierro*, pero sin pretender alcanzar el carácter de gesta de aquellos, ni tampoco la épica de la resistencia del Fierro-Perón, replegándose hacia el desierto. Quizás, como señala el crítico Luciano Monteagudo, porque "*esos vientos de epopeya no soplan en la realidad, que fue la más terrible de la historia de este siglo, aunque la saga de alguna manera es la misma*" (31)

Precisamente ese desencuentro que el cineasta percibe entre sus deseos y los de una sociedad imposibilitada de legitimar los propios, hace que lo deseable no encaje en lo real—como sucede en el idealizado abrazo de Roberto Goyeneche (el tango) y Fito Paez (el rock)— y que la idea de un pueblo reencontrándose consigo mismo y con su país, responda más, como diría Gramsci, al optimismo

(29) Fernando Solanas, "Primer tango en París", en revista *El Periodista* n° 79, diciembre 1990, Buenos Aires.

(30) Luciano Monteagudo, "Fernando Solanas" en colección *Los directores del cine argentino*, CEDAL-INC, Buenos Aires, 1993.

de la voluntad (reencuentro con la democracia, la esperanza, que al pesimismo de la razón ("obediencia debida", crecimiento de la disgregación social y de la pérdida de autoestima individual y colectiva). Tal vez por semejantes desencuentros la película sería presentada como una gran historia de amor: *una película para llevar en el corazón*.

Al parecer, el intento era crear un vínculo amoroso entre una visión personal del país, con lo que ese país era en realidad, distinto a la mirada del autor. En consecuencia, el resultado no podía ser del todo feliz, como lo había sido en otros filmes de Solanas en los que el imaginario del cineasta se correspondía más fluidamente con la realidad imaginada.

Gerardo Vallejo, otro ex-integrante de lo que fuera entre los '60 y los '70 el Grupo Cine Liberación, intenta soslayar con *El rigor del destino* (1984) algunas pautas de la narrativa convencional, quebrando por momentos el orden expositivo, aunque ceñido básicamente al esquema del cine clásico. Conserva sin embargo las mismas intenciones que animaron sus producciones anteriores, tanto las realizadas en el país (*El camino hacia la muerte del viejo Reales*, cortometrajes para la televisión tucumana, etc.) como en Panamá (documentales con Torrijos) y en España (*Memorias de un salvaje*). Una búsqueda destacable, si se la evalúa en el contexto de una producción local abocada en su mayor parte a complacer al público, sea por medio del *soft-porno* y las películas de "colimbas" o bien, con la vaporosa denuncia sobre lo "que pasó" o lo que "los otros" hicieron durante el Proceso.

Las tensiones entre lo viejo y lo nuevo de la sociedad argentina aparecen también en la crítica cinematográfica. *Rescatamos las imágenes de ese deambular final del hombre que va a morir*—señala Abel Posada en relación a *El rigor del destino*— *porque es en esas secuencias donde Vallejo logra transmitir una angustia producida tanto por la impotencia como por la rabia. Creemos, y es una opinión meramente, que el director no debiera filmar sólo para militantes—los pocos que quedan, a juzgar por los resultados comerciales del filme— y aunque así lo haga, si es que se le antoja, se encuentra en la obligación de entregar cine y no panfletos. Eisenstein lo sabía!*<sup>81</sup>

También con una narrativa fracturada, en la que se intercalan reportajes testimoniales, laudatorios o detractores—Eduardo Mignona ensaya con su *Evita, quien quiera oír que oiga*— una inteligente y valiosa aproximación al tema, tendiendo a movilizar más la memoria emotiva que la indagación histórico-política del personaje. Con ello logró acercar a una nueva generación de argentinos al conocimiento de una realidad hasta entonces soslayada casi totalmente por el cine nacional. *"El film destiló un calor infrecuente en la producción nacional—señalaba el crítico Jorge Abel Martín— y reemplazó el panfleto por la poesía. Tal vez no haya profundizado demasiado en la personalidad de la protagonista, pero suministró elementos necesarios como para que cada espectador arribara a sus conclusiones"*<sup>82</sup>.

En esta mirada, entre poética y afectiva, coincide también Miguel Pereira



*El rigor del destino* (Gerardo Vallejo, 1984)

cuando aborda en *La deuda interna*—coproducción entre una cooperativa de cine jujeña y una productora londinense— el drama cotidiano de el boy *Verónico Cruz* y su ajempiar maestro. Cierta exaltación de la figura del anti-héroe, en el marco de una narrativa "pos-neorrealista", hace de los protagonistas seres de no-acción que, antes que actuar, se detienen, y antes que hablar, callan. *Pereira no politiza a sus personajes naciendoles luchar contra el sistema. La estructuración del típico psico-parasita al personaje equilibrando el entorno de zibera con la conciencia de adentro, pero aquí sin salida política de reacción u oposición. Esto no neutraliza la obra en el aspecto político. Todo lo contrario, la abre a la caída del "sueño" argentino—de la juventud— y a la denuncia del complot de un poder siniestro, que sólo el advenimiento de una nueva generación podrá trascender.*<sup>83</sup>

La marginalidad étnica de los pobladores jujeños de Chocón lograba asociarse crudamente a la marginalidad de los combatientes de las Malvinas, en un espacio nacional irredento, sólo recuperable desde aquellas conciencias que estuvieran predispuestas a hacerlo. Una mirada compasiva y tierna y un tratamiento visual estilizado, en el que aparecía la influencia de los técnicos europeos, contribuyó a la mayor repercusión del filme en los sectores medios y altos con lo cual la película se convirtió en uno de los mayores éxitos comerciales de este período. Algo parecido sucedió también con las obras de Mignona y de Solanas (*Tangos*).

El cine argentino jerarquizó de este modo su producción, tanto por los temas tratados como por la diversidad de formas narrativas con que lo hacía. Pese a que, en diversos casos, algunas producciones no tuvieran un merecido éxito de taquilla. Ejemplo de ello fue *Gerónima*, primera obra de Raul Toso, producida por una cooperativa de trabajo del Instituto de Arte Cinematográfico de la Municipalidad de Avellaneda. Se trata de un doloroso testimonio sobre el proceso de auto-

<sup>81</sup> Abel Posada, *Ob. cit.*

<sup>82</sup> Jorge Abel Martín, *Cine argentino*, Ed. De Legasa, Buenos Aires, 1987.

<sup>83</sup> Ricardo Paez y Jorge Zaverucha, *Cine político argentino*, Trilce, Buenos Aires, 1997.



"La deuda interna" (Miguel Pereira, 1988)



"Gerónima" (Raúl Tasso, 1985)

destrucción al que se ve sometida una mujer de origen mapuche, como producto de una transculturación forzada, incapaz de reconocer la diversidad de lo "otro". En este autoritarismo social y cultural, el personaje Gerónima tiene semejanzas con el Victorico de *La deuda interna*. Ambos denuncian una realidad nacional que los excluye y por la cual habrán de sacrificar sus sueños y sus vidas. Toso elaboró un tratamiento riguroso, sin las concesiones y los virtuosismos formales que aparecían en los filmes antes referidos, lo cual puede explicar su escaso interés entre el público.

Es posible establecer en este tipo de desencuentros diversas relaciones con los protagonistas de otros filmes, abandonados por la sociedad a su suerte — como los chicos que combaten en las Malvinas, en el filme de Kamín— o quebrados en la esperanza de crear un país nuevo, como en los intelectuales de *Los días de Junio*, de Fischermann. Film éste, referido a los momentos finales de la guerra de Malvinas —que no se visualiza a lo largo de la obra— y a la tentativa de reencuentro entre el exilio externo y aquellos, que dentro del país, han sido quebrados por el terror o por el sentimiento de culpa.

Esto también se proyecta, con distintos enfoques y estilos en otras películas del período referido, particularmente en *La película del Rey*, de Carlos Sorín (1985) y los primeros filmes de Jorge Polaco y de Alejandro Agresti.

La primera de ellas, destaca como una de las más significativas del proceso de búsqueda abierto con el "cine en democracia". Narra precisamente, casi como una alegoría, la odisea de quien quiere alcanzar el poder —Antoine, un procurador francés con intenciones de proclamarse rey de la Araucanía y la Patagonia— y termina declarado demente y asesinado por quienes quería redimir. La historia de Antoine se entremezcla con la de los personajes dedicados a reconstruir filmicamente su odisea, quienes habrán de soportar iguales o mayores vicisitudes económicas y de incompreensión a las del procurador frustrado. El tratamiento impreso por Sorín a su obra, destacó tanto por sus hallazgos narrativos como visuales, al imprimir un clima entre irónico y patético a pretensiones casi épicas —la del aspirante a monarca y la de los cineastas que intentan reconstruir su sueño— condenadas de antemano al fracaso.

Las primeras experiencias de Alejandro Agresti —realizadas con la colaboración de productores europeos— revelan la presencia de un realizador muy sensible, además de lúcido, en el abordamiento de aspectos básicos de la sociedad argentina. Con *El amor es una mujer gorda* (1986-87) y *Boda secreta* (1988), Agresti explora además, una búsqueda personal sobre la forma de tratar cada tema, destructora de la narrativa clásica, y claramente diferenciada del convencionalismo predominante en la mayor parte de las películas de este período.

A su vez, Jorge Polaco, desarrolla en sus dos primeras obras, *Diapasón* (1985) y *En el nombre del hijo* (1986), la visión de un mundo sexual cargado de tortuosidad y ritos ocultos. Para el crítico e historiador Agustín Mahieu, su cine está "lleno de pliegues alucinantes y varios niveles de significación, provocativo y original especie de rito propiciatorio con oficiantes de compleja psicología, solo comparable lejanamente con Samuel Beckett en su angustiada vivencia del absurdo... Una alegoría, entre tantas, de una realidad siniestra."<sup>(34)</sup>

Aunque los filmes posteriores no estuvieron a la altura de lo que se insinua-



"La película del Fe" (Carlos Sorín, 1961)



"El amor es una mujer gorda" (Alejandro Agresti, 1987)

ba en estas primeras obras. Polaco expresa una actitud visible también en otros autores, de omisión manifiesta del público como si entre éste y el cineasta —como "creador"— existiera una brecha tan profunda que no tendría demasiado sentido



"Jaimé de Navarros último viaje" (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini)

intentar superar. Con el agravante de que si se procura hacerlo, sólo devendrá el fracaso. Basta recordar la frustrada experiencia de Polaco con *Siempre es difícil volver a casa* (1992) producida por Sono Film dentro de su línea comercial para aprovechar el éxito del grupo humorístico Los Midachi.

Cabe rescatar, sin embargo, la inquietud demostrada en este período por algunos autores favorecidos por la política del INC y a veces de organismos culturales de otros países, para intentar expresarse de manera totalmente personal, al margen de los resultados que cada proyecto pudiera lograr entre el público. Ese enfoque estuvo presente en obras muy diversas, como lo fueron también sus respectivos logros:

*Las veredas de Saturno* (1984), de Hugo Santiago; *Guerreros y cautivas* (1988), de Edgardo Cozarinsky; *Nadie nada nunca* (1988), de Raúl Beceyro; *Ana, ¿dónde estás?* (1989), de Narcisa Hirsch; *La sagrada familia* (1986), de Pablo César tradujeron, entre algunos otros títulos, visiones muy particulares y diferenciadas sobre la creación fílmica, necesarias en cualquier proyecto de desarrollo integral del cine, incluido el industrial. Aunque, al mismo tiempo, ello hace también necesario un mejor análisis crítico de las obras a fin de distinguir entre la verdadera creatividad —sea o no apreciada por el público en un momento determinado— de la confusión que es propia, como decíamos antes, de las "patrullas perdidas".

Dentro del cine testimonial, se destacó en este período la labor de Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, que junto con Tristán Bauer, Silvia Chanvillard y otros jóvenes cineastas y técnicos, realizaron a partir de 1982 los documentales de "Cine Testimonio". De esa experiencia surgieron títulos como *Los Toios* (1983), *Por una tierra nuestra* (1985), *Hospital Borda, un llamado a la razón* (1986) y *Buenos Aires, crónicas villeras* (1987) de Céspedes y Guarini o *Ni tan blancos ni tan indios* y otros cortos de Bauer y Chanvillard.

En 1985 Céspedes, Guarini, un pequeño equipo de militantes del cine,

<sup>10</sup> Agustín Mahieu. Panorrama del cine argentino. En: *Revista de Cine y Literatura*, vol. 1, no. 1, 1987.

crearon el grupo "Cine Ojo", cuya actividad sigue desarrollándose hasta nuestros días, vinculado a organismos sociales nacionales y a instituciones europeas que apoyan esa labor. Su enfoque de la narrativa testimonial se legitimó también en el plano teórico, incorporando ideas presentes en documentalistas locales y de otros países: "El documental de creación es un polo intermedio entre el reportaje y la ficción. El documental comparte con el reportaje la realidad y sus numerosas sorpresas. Pero en lugar de querer afirmar una objetividad o un punto de vista científico, didáctico o industrial, se trata de una mirada subjetiva que se diferencia de la realidad. Se trata de mirar allí donde la mayoría no mira o bien de mirar las mismas cosas de una manera diferente".

También en el campo del cortometraje apareció un número significativo de jóvenes realizadores, autodidactas o egresados de escuelas de cine, que sin mayor respaldo oficial y carentes de salas para la difusión de sus obras entre el gran público, produjeron filmes con enfoques de carácter antropológico, social o político, que son parte de la memoria audiovisual de esos años. Ejemplos de esta labor fueron, entre otros, *Zuco*, de Ana Poliak, directora años después del documental *Que vivan los crotos*; *Cabecita negra*, de Gustavo Postiglione; *No al punto final* y *Pampa del infierno*, de Jorge Denti, que luego dirigiría *Malvinas: historia de traiciones*; *Memoria y homenaje a la noche del 16 de setiembre de 1976*, de Carlos Vallina, etcétera.

A esa labor deben agregarse las primeras experiencias realizadas en el país en video por jóvenes realizadores e instituciones diversas, con fines educativos, sociales, de contra-información o simplemente de experimentación audiovisual. Muchos de ellos confluirán poco después en formas asociativas y en el inicio de una sucesión de muestras y encuentros que enriquecerán sustancialmente lo que hasta entonces era sólo patrimonio de lo filmico.

Entre el lucrativo comercialismo de una franja del cine nacional y las búsquedas expresivas o testimoniales de los directores-productores—con un espacio intermedio de contradicciones e incertidumbres— el conjunto de la producción de esos años ilustró sobre la fisonomía de una sociedad con rasgos culturales nuevos, claramente diferenciados a los de otras épocas. "La Aquilea que vos te imaginás ya no existe", dice un personaje en *Las veredas de Saturno*, el film de Hugo Santiago, cuando en el exilio discute con otro sobre un hipotético viaje de regreso a la mítica Buenos Aires. Un retorno que será prácticamente imposible "porque el espacio de la mirada exiliada—interna o externa, agregamos nosotros— ha sufrido un irreversible proceso de desfamiliarización. Las veredas que albergan los recuerdos ahora aparecen pobladas de cuerpos calcinados que sin embargo parecen aludir más a los miedos inconscientes que a hechos identificables en lo real; más allá de los innegables ecos de la dictadura".<sup>(35)</sup>

Si eso sucedía en la vida cultural del país, los miedos también comenzaron a deambular en las "veredas" del cine. Al margen de las distintas visiones empresariales, ideológicas y estéticas, la línea de un cine de calidad o de autor comen-

<sup>(35)</sup> Florencia Garramuño y Alvaro Fernández Bravo, "No nos une el amor sino el espanto", en *Decorados*, apuntes para una historia social del cine argentino, Horacio González y Eduardo Rinesi (Compil.), Manuel Suárez Editor, Buenos Aires, 1993.

zó a perder su público a partir de 1986, pese a contar con un amplio bagaje de premios y reconocimientos internacionales.

Entre los años '80 y '86 las películas argentinas habían competido con las extranjeras, casi de igual a igual, en las salas locales. *Camila* había convocado a más de 2,3 millones de espectadores en 1984 y *La historia oficial* a 1,8 millones en 1985. Inclusive, un filme intermedio entre lo comercial y la tentativa de calidad, como *Pasajeros de una pesadilla*, de Fernando Ayala, había superado la cifra de 1,4 millones en 1984. Dentro de esta misma línea, *Atrapadas* de Anibal Di Salvo logró ese mismo año una cantidad similar de público. El promedio alcanzado en ese período por las películas nacionales más taquilleras había superado los 1,4 millones de espectadores por cada título nacional exitoso, frente a la cifra media de 1,9 millones correspondiente a las norteamericanas de mayor impacto en el mercado. Esa situación comenzó a variar sensiblemente a partir de 1986.

La sobreabundancia de pretensiones "autorales" que miraban más hacia los festivales internacionales que hacia el público local—unida al creciente proceso inflacionario que llegó al 40% en 1985, obligando al gobierno de Alfonsín a implementar el llamado "Plan Austral"— inclinó cada vez más la balanza en favor de la producción extranjera y de títulos nacionales francamente pasatistas. A esto se agregó el cierre de numerosas salas y la disminución de espectadores en todo el país.

En 1986, los títulos locales de mayor éxito fueron *Los colimbas se divierten* y *Rambito y Rambón primera misión*, ambas de Enrique Carreras, con un promedio de 1.300.000 espectadores cada una. Un año después, en 1987, las dos películas argentinas que más interesaron—*Ico, el caballito valiente* y *Hombre mirando al sudeste*, de Subiela— tuvieron algo más de 800 mil espectadores cada una, cifra que bajaría a menos de 700 mil en 1988 para *Sur*, de Solanas, el mayor éxito local de ese año. Una franja significativa del público estaba dejando de concurrir a las salas, pero en particular cuando se proyectaban títulos nacionales, ya que tratándose de filmes norteamericanos, estos seguían superando el millón de espectadores, como promedio, en sus títulos más exitosos.

La falta de una política de desarrollo nacional en el campo de la economía y de la industria, golpeó principalmente a los empresarios fabriles. Desde 1976 hasta 1986 cerraron el 20% de los establecimientos industriales y cayó en casi un 85% la inversión global en el sector. Ello se tradujo a su vez en una disminución del empleo, haciendo que el personal efectivamente ocupado fuera un 35% menos del que existía en 1975.<sup>(36)</sup>

*Electroshocks*, como los que recibía Rantés en la película de Subiela, comenzaban a ser aplicados al sistema productivo para concentrar el poder económico en algunos grupos nacionales y transnacionales, mientras se procuraba satisfacer las exigencias de la banca mundial en materia de endeudamiento externo.

En las elecciones para diputados de 1985, el caudal electoral del partido gobernante había representado el 43,5% de los votos emitidos, frente al 51,8% obtenido en las elecciones presidenciales de 1983. El Plan Austral lanzado por el

<sup>(36)</sup> Juan P. Lumerman, "Historia social argentina", Universidad Abierta y a Distancia Hermandarias, Buenos Aires, 1991.