

## De renovaciones, generaciones, profesionales y espacios tomados. Clase 5 de #CS21

29-4-2012 | Autor: [Hernan Schell](#) | [Editar](#)

Unos días atrás volví a ver *Manhattan*, la obra maestra mayor de Woody Allen y una de sus películas más tiernas, melancólicas y personales. La pregunta que muchos se hacen respecto de este largometraje es por qué el director decidió filmarla en blanco y negro y con una estética sobreestilizada. La respuesta, sin embargo, la da el propio personaje de Allen al principio de la película. Allí escuchamos una voz en off del narrador (interpretado por el propio WA) diciendo que él siempre imaginó Manhattan en blanco y negro y envuelta en la música de George Gershwin.

O sea, *Manhattan* de Woody Allen es en blanco y negro y está musicalizada con Gershwin porque al propio personaje que vive allí le gusta imaginársela así. *Manhattan* de Allen no es un intento de ver Manhattan tal cual es, y mucho menos es un intento de vender Manhattan a los turistas, sino que es un retrato de una ciudad según la imaginación de un personaje que la habita y que le gusta interactuar con ella, cambiarla en su propia cabeza.

Es que Allen lo supo, como lo supo Fellini cuando reinventaba su Rimini italiana o lo supo Lynch, incluso, cuando reinventó su pueblo Missoula en la serie *Twin Peaks*: amar el lugar de donde uno viene es justamente no querer sacralizarlo ni tratar de presentarlo “tal cual es”, sino todo lo contrario. Interesarse por un espacio es tomarle cariño a cosas a las que un turista tal vez no le tomaría cariño (como una calle cualquiera), o concentrarse en ciertos aspectos culturales que a lo mejor no obedecen al aspecto cultural que otros ven de esa ciudad. O sea, filmar un lugar que es de uno es justamente filmarlo desde una clara subjetividad, transformándolo y dejándose transformar por él. Por eso quizás una de las frases más memorables de *Manhattan* resida en el momento en que Woody Allen le dice a Diane Keaton que cuando él la vio mojada por la lluvia en el célebre planetario de Manhattan, lo primero que imaginó fue tener sexo con ella por sobre la superficie lunar de ese museo. O sea, desacralizar lo supuestamente célebre de esa ciudad para jugar con ella, para interactuar con ella.

Digo esto porque en cierta forma el **Nuevo Cine Argentino** (también conocido por las siglas NCA) nació así, a partir de la idea de tomar el espacio de este país (se encuentre este en la Capital Federal o en la provincia de Salta) para retransformarlo según una mirada.

Fue y sigue siendo un fenómeno raro y feliz el NCA y su nacimiento no tuvo poco de épico. Se inició en un momento industrialmente paupérrimo: años en los que se hacían menos de diez películas argentinas al año y en que muchos de esos largometrajes no rozaban ni lo decoroso. Era un cine nacional que se repartía entre la “comedia picaresca infantil” -suerte de aberración en la que se mezclaban planos de culos de chicas en bikini, humor de cuarta y una impericia increíble para filmar hasta el más rudimentario de los diálogos- y películas más “serias” (como las de Eliseo Subiela, o aberraciones importantes como *Funes, un gran amor*) cuya estética y contenido eran más que nada los de un cine artificial, “for export”, donde los estereotipos más gastados del porteño estaban a la orden del día.

Eran fechas en las que Franz Kämpfer, un alemán que venía a Latinoamérica para darnos lecciones sobre qué tipo de cine hacer, aconsejaba a los (pocos) directores y productores latinoamericanos (para Kämpfer toda Latinoamérica era más o menos lo mismo, sea esto Brasil, Colombia, Chile o Argentina) que tenían que realizar películas “commercial-art”. Dicho tipo de films consistía en largometrajes accesibles para el público pero al mismo tiempo con temas “importantes” y que tuvieran toques de “realismo mágico” que afianzaban “el carácter latinoamericano de la obra” (cuando en verdad, la tradición literaria rioplatense tiene muy poca relación con ese tipo de realismo mágico). Kämpfer ponía como modelo de cine latinoamericano bueno películas del estilo “Como agua para chocolate” (película llena de realismo mágico si las hay) y aconsejaba que lo que tenían que hacer las producciones argentinas era asociarse a otros países extranjeros, conseguir algún actor norteamericano o europeo, en lo posible doblarlo al español, pero todo dentro del marco de una película que conservara la identidad nacional (aun cuando suene disparatado, esto era literalmente lo que pedía el hombre).

Durante esos años era común encontrarse con películas así, deseosas de describir la quintaesencia del porteño (machista y duro, pero con corazón tierno en el fondo, tanguero y apasionado) y paisajes urbanos que rara vez salían del microcentro y que tenían la suerte de que el protagonista siempre pasara delante del obelisco. Eran películas hechas, más que nada, para confirmar el estereotipo del porteño que se tenía en otros lados y obras dueñas de un tufo turístico paisajista insufrible.

En medio de ese contexto surgió lo que luego se llamaría Nuevo Cine Argentino. Podría decirse que el mismo tuvo algunos antecedentes que lo estaban anunciando: cinematográficamente hablando, estuvo el cine de [Alejandro Agresti](#) (su extraordinaria etapa holandesa sobre todo, en especial por la sublime y maldita *El Acto en Cuestión*), las películas barriales de [Raúl Perrone](#), *Rapado* de [Martín Rejtman](#) y *Picado Fino* de Esteban Sapir. También hubo otros elementos claves que anunciaron toda una nueva generación cinéfila: revistas de cine que empezaban a surgir (El Amante (Cine) como su ejemplo más importante) y una notable convocatoria en las universidades de cine.

Estos mismos factores que anunciaban una generación ávida por filmar y una cinefilia naciente fueron algunos de los factores clave para la aplicación de la Ley de Cine que permitió que hacer películas fuera mucho más accesible que antes (también permitiría varios negociados, aunque eso es otra historia).

Una vez surgidas las leyes, las publicaciones de cine anunciando una incipiente cinefilia y las universidades de cine cada vez más llenas, lo único que faltaba era una afirmación contundente de que había talento para explotar. La prueba de esto fue la irrupción de la primera edición de [Historias Breves](#), prodigio extrañísimo en la historia del cine argentino en el que pueden verse una serie de cortos hechos por estudiantes de cine que anunciarían a muchos de los cineastas que luego serían emblema del Nuevo Cine Argentino: allí estarían los nombres de Caetano (*Cuesta Abajo*), Lucrecia Martel (*Rey Muerto*), Stagnaro (*Guariso, los Olvidados*), Burman (*Niños Envueltos*), la dupla Rossell-Tambornino (*Dónde y cómo Oliveira perdió a Achala*, en cuyo montaje participó además Pablo Trapero) y Jorge Gaggero (*Ojos de Fuego*). Nunca en la historia del cine argentino (y francamente no conozco un caso internacional semejante) se vio con tanta nitidez en una serie de cortometrajes que el nivel de profesionalismo estaba cambiando. Se veían muchos jóvenes (los directores capaces de los años noventa antes

de *Historias Breves* tenían más de cincuenta años) que sabían cómo filmar de manera prolija (algo mínimo sí, pero que raras veces se veía en la industria) y que además estaban dispuestos a abordar todo tipo de temáticas. En *Historias Breves* había historias de terror, películas que transcurrían en el Interior y en la Capital, cine fantástico, humor grotesco, se abordaba la temática de Malvinas (la mejor película, lejos, que hizo el cine nacional sobre esa guerra sigue siendo la mencionada *Guariso*) y se ajustaban cuentas de manera muy consciente con un cine viejo. El corto que reflejó eso fue claramente *Dónde y cómo Oliveira perdió a Achala*, en el que los realizadores en cuestión tomaban satíricamente las figuras de los productores Héctor Olivera y Fernando Ayala (emblemas, para bien y para mal, del cine nacional de los '70 y '80) para mostrarlos, justamente, perdidos.

Era, sí, una generación irreverente, con algunas opiniones demasiado drásticas y apresuradas. Algo esperable, por otro lado, de cualquier pensamiento de un joven ambicioso, y así y todo no pocas veces mostraban que tenían razón y -lo que es más importante- sus primeros trabajos mostraban capacidad y en algunos casos mucho talento.

Aquellos cortos no fueron simplemente un caso aislado y demostraron estar apoyados en una serie de largometrajes que fueron, en varios casos, de quiebre para la historia del cine argentino. Podría decirse que la trilogía fundante en estos términos estuvo dada por *Pizza, Birra, Faso*; *Mundo Grúa* y *La Ciénaga*, películas hechas en 1997, 1999 y 2000 respectivamente y que confirmaron que aquellas *Historias Breves* podían dar resultados interesantes en otros terrenos.

Si *Pizza, Birra, Faso* resulta emblemática para el puntapié inicial de un nuevo ciclo en el cine argentino es, además, porque las características de la película invitaban claramente a pensar en una nueva forma de abordar la argentinidad. Después de todo, la película de [Stagnaro-Caetano](#) ya era interesante desde su propio título. Si el viejo cine argentino se caracterizaba muchas veces por querer hacer un cine “for export”, [Pizza, Birra, Faso](#) llevaba en su propio nombre la imposibilidad de ser traducido a otro idioma que no fuera el porteño. A cualquier argentino, una película llamada así le sugería inmediatamente que en esta película se iba a utilizar un lenguaje propio de una clase social determinada. Traducir al inglés, por ejemplo, “Pizza, Beer, Smokes”, no le indicaba nada al extranjero más que una comida, una bebida y cigarrillos, pero la película de Stagnaro-Caetano llevaba en su propio título un carácter claramente local (1), desinteresado de la mirada extranjera.

También había en esta película un filosofía de apropiarse de la ciudad de Buenos Aires y excluir la figura de la postal. Ver de pronto un film que hacía de los propios sonidos callejeros su banda de sonido, que utilizaba una fotografía claramente cruda y paisajes absolutamente antiturísticos (ningún extranjero se atrevería a ir a Buenos Aires si tuviera como única información esta película) no era muy común. Pero había otra cosa en esta película que en verdad la hacía particularmente reveladora: se trataba de la escena en la que los protagonistas entraban al obelisco ilegalmente. El obelisco de la Capital fue siempre ocasión para que muchos cineastas utilizaran el recurso de la postal turística. Incluso Borges a fines de la década del treinta se quejaba de lo exasperante que era ver en todas las películas argentinas una necesidad de filmar un personaje tanguero frente a este monolito de la Capital. La idea de *Pizza, Birra, Faso* de tomar un cliché visual para subvertirlo, ya no para mostrarlo como una postal sino para usarlo en favor

de unos personajes, era un recurso que los realizadores utilizaron para mostrar claramente que estaban tomando el espacio bonaerense no simplemente para filmarlo de manera bonita sino para volverlo un territorio personal para contar una historia. De este modo *Pizza, Birra, Faso* se apropiaba de Buenos Aires para filmar una película que empezaba siendo un fresco social y terminaba siendo una película pura de género (casi se diría, una película que empieza teniendo un sello propio de Stagnaro y termina teniendo un amor al género que pareciera más propio de Caetano).

Con las dos películas siguientes emblemáticas del Nuevo Cine Argentino pasaría lo mismo. [Mundo Grúa](#) tomaría el conurbano bonaerense y luego el interior del país para hacer una película en blanco y negro en la que la estilización de la imagen contrastaba con el realismo de las actuaciones. Incluso había algo de ciencia ficción en la segunda mitad de esta película, con el personaje Rulo envuelto en un mundo laboral que ya no conocía. [La Ciénaga](#), en tanto, tomaba el interior de Salta para hacer una película que coqueteaba con el terror. En todos los casos, la cuestión no era filmar un espacio sino hacerlo propio.

El gesto de subversión frente al cine anterior era justamente la principal característica del Nuevo Cine Argentino. No se trataba de que *La Ciénaga*, *Mundo Grúa* y *Pizza, Birra, Faso* fuesen películas parecidas entre sí, pero sí se trataba de que eran películas que no se parecían en nada al cine anterior.

El Nuevo Cine Argentino no estaba hecho por gente que no sabía filmar, no utilizaba metáforas ridículas y se negaba a usar un lenguaje impostado y de características filosóficas, no era un cine “de denuncia” y sobre todo no se construía pensando en el afuera, en la mirada europea o norteamericana. En vez de eso, el Nuevo Cine Argentino se pensaba a sí mismo desde un lugar absolutamente localista y curiosamente fue este cine el que más atrajo en el exterior. Si los consejos de Kämpfer suenan hoy absolutamente ridículos es porque el NCA demostró que muchas veces la mejor forma de internacionalizarse es no pensar nunca en los mercados externos a la hora de filmar. Los espacios que se filmaban en las películas más prestigiosas del NCA son eminentemente nacionales, rehuyen al estereotipo y no pocas veces están ancladas en el tiempo en que les toca vivir. De hecho, aquella tríada nombrada anteriormente constituía un tríptico que también pensó la época que les tocó vivir. Los '90 menemistas son expresados en esas películas y lo que es mejor, desde diferentes clases sociales. Las clases bajas en *Pizza, Birra, Faso*, las trabajadoras víctimas de la flexibilización laboral en *Mundo Grúa*, y la decadencia de las clases medias y altas en *La Ciénaga*. Además, los propios directores que filmaban esas películas conocían esos mundos y hasta en dos de esos tres casos venían de esos ámbitos.

En otros aspectos también, el cine argentino se pensó como una contracara respecto del viejo cine. De la homosexualidad estereotipada y ridícula se pasó a películas que tomaban la figura de lo gay con mucha más naturalidad y que se salían de toda representación grotesca o melodramática (tal el caso de [Tan de Repente](#), por ejemplo). Del miserabilismo horrible que solía infectar muchas películas argentinas “de denuncia” de los '80, se pasó a una mirada sobre la pobreza mucho más seca y que trataba ponerse en el lugar del pobre no para compadecerse de él sino para retratar su punto de vista particular (muchas veces dueño de códigos propios muy respetables). Desde este punto de vista, el corto [Ojos de Fuego](#) de Jorge Gaggero pareció marcar una toma de posición muy firme respecto a la forma en la que se iba a mirar la pobreza. Allí, por ejemplo, se

utiliza como banda de sonido la cumbia que escucha el personaje, expresando así que la película estaba más interesada por mostrar el punto de vista de un personaje que por tratar de musicalizar el film de manera “bella”.

Otro caso interesante fue el de buena parte de la comedia argentina. Si la comicidad argentina estaba mayormente establecida por el uso del grotesco (desde las películas de Olmedo y/o Porcel, pasando por el costumbrismo de Alejandro Doria o Jusid en películas como *No toquen a la nena* y sobre todo *Esperando la Carroza*), el NCA tomó como principal influencia la comedia de Martín Rejtman, un tipo de comicidad seca que no sólo rechazaba el grotesco sino que además iba a su extremo opuesto. De pronto, vimos como la típica comicidad basada en la mueca exagerada pasaba a un tipo de humor notable en su sequedad, con actuaciones que parecían remitir al estilo antidramático de Bresson, y donde las peripecias alocadas de sus personajes contrastaban con su rostro neutro y su tono de voz monocorde.

A esto se le agrega el caso de las relecturas cinematográficas sobre la dictadura militar. En especial en dos casos muy discutidos y en muchos aspectos opuestos entre sí como lo fueron los documentales *M* de Nicolás Prividera y *Los Rubios* de Albertina Carri. Dichas miradas trataron de complejizar, cada uno a su modo, la figura del desaparecido, la complicidad social durante la dictadura y la propia figura del represor de una manera que el cine argentino no se había atrevido nunca a hacer.

Incluso el Nuevo Cine Argentino trató de hacer renovaciones sobre el viejo y muchas veces molesto “cine costumbrista” nacional. El caso más claro de esto es el de quien quizás sea el más comercial de los cineastas del NCA: [Daniel Burman](#).

Que en algún punto el interés por este cine haya empezado a decaer en los últimos años o se sienta que no tiene la frescura de sus primeros años (tal y como dijo [hace poco el programador de Cannes Thierry Frémaux](#), quien dijo que el cine argentino cometió “un suicidio”), tiene que ver con cuestiones que pueden dividirse entre las comprensibles y las cuestionables.

Lo comprensible tiene que ver con que el Nuevo Cine Argentino perdió su valor de novedad. O sea, al Nuevo Cine Argentino se lo llama nuevo sólo por costumbre. Varios de los cineastas más importantes de la primera época ya cuentan con una trayectoria sólida. El hecho de que hoy aparezca un cineasta joven que haga algo personal o simplemente sepa filmar bien no es algo que necesariamente le asombre a nadie. Ni siquiera las películas más innovadoras de los últimos años del NCA terminaron significando grandes bisagras en el cine nacional.

Caso claro fue *Historias Extraordinarias*. Cuando salió esta gran película de [Mariano Llinás](#), mucha crítica nacional esperó que la misma resultara un quiebre tan importante para el cine nacional como lo fue *Pizza, Birra, Faso*. Sin embargo, más allá de la enorme originalidad del film de Llinás y sus indudables méritos estéticos, es obvio que resulta mucho más difícil innovar, inspirar a nuevas generaciones y generar quiebres importantísimos en un contexto de cineastas ya profesionales que en un contexto en el cual la situación industrial era tan desesperante que el cine de Eliseo Subiela podía suscitar atención.

En otro orden de cosas y como pasa siempre, muchos cineastas que llamaron la atención en los primeros años empezaron a quedarse sin ideas o hicieron películas que en su momento causaron mucha curiosidad pero que terminaron envejeciendo mal. De todas formas, si se toma a los cineastas más promisorios de los inicios del NCA, veremos que muchos de ellos terminaron teniendo trayectorias interesantes o coherentes con lo que se esperaba de ellos.

[Trapero](#) fue quizás el que mejor se estableció industrialmente e internacionalmente. Tiene una productora importante (Matanza Cine) y como director logra entregar, al menos, una película cada dos años. Ninguna de ellas, hasta ahora, ha carecido de una importante repercusión internacional. Todas ellas son atendibles (hay algunas grandes películas, otras con más fallidas) y muestran un virtuosismo cinematográfico notable. Caetano tuvo una filmografía también interesantísima aunque de características más impredecibles que Trapero. Hizo trabajos por encargo con guiones personales, pasó del género (como el western urbano *Un Oso Rojo*) a películas con características más crípticas (como Bolivia o Francia) y hasta hizo series de televisión (al igual que su par Bruno Stagnaro, quien lamentablemente después de *Pizza, Birra, Faso* no volvió a incursionar en el largometraje). Rejtman (para muchos antecesor, para otros contemporáneo del NCA) siguió haciendo sus comedias extrañas y realizó también un excelente documental llamado *Copacabana*. Burman sigue al día de hoy intentando hacer productos masivos que traten de refinar el concepto de costumbrismo. El caso de [Lucrecia Martel](#) quizás sea hoy el que más incertidumbre despierta. Para muchos hizo una de las mejores películas del NCA (*La Ciénaga*), y aun cuando algunos expresaron sus reservas respecto de *La Niña Santa* o *La Mujer sin Cabeza* nadie le niega un talento excepcional para la cámara. Hoy en día es una directora con enormes problemas para conseguir financiación y tuvo que dejar trunco su proyecto de filmar *El Eternauta*.

[Alonso](#) es un caso polémico. Su film *La Libertad* (surgido el mismo año que *La Ciénaga*, aunque dueño de mucha menos repercusión) inauguró una filmografía que se cerraría sobre un universo propio de seres caminantes y tiempos muertos. Al día de hoy sus películas generan polémica respecto de si se tratan de una búsqueda artística genuina y atendible o una repetición ad infinitum de alguien que no parece tener más ideas que las que expresó al principio.

En medio de este panorama, hubo y hay muchísimos otros nombres de mayor o menor importancia, con un cine que podrá gustar más o menos pero que supo llamar la atención: Murga, Acuña, Villegas, Medina, Hernández, Katz, Llinás, Smirnoff, Berneri, Ortega, Carri, Prividera, Cheng, Fadel, Piñeyro, Gugliotta, Szifrón, etc...

Algunos de ellos puede que sean más talentosos incluso que los de las primeras generaciones. Esto es algo que se verá con el tiempo, ya que varios de ellos aun no han completado siquiera su segunda película. También hubo quienes hicieron un cine más comercial que otros, que fueron -para bien o para mal- absorbidos por la industria más "comercial" del cine argentino (o sea, producciones de canales de televisión importantes). De todas maneras, cuando se empieza a repasar la cantidad de nombres que han ido surgiendo en los últimos años en la cinematografía argentina, uno no puede sino sorprenderse y verse abrumado ante tantos realizadores diferentes.

Si bien, nuevamente, no se les puede reprochar a ninguno de ellos falta de profesionalismo, ni que no hayan pateado el tablero como lo hicieron las primeras

películas del NCA, sí hay algo que, salvo raras excepciones, se perdió del cine argentino que se había ganado en sus primeras entregas: el tiempo presente.

Justamente como decía al principio, *La Ciénaga*, *Pizza*, *Birra*, *Faso* y *Mundo Grúa* eran también películas que hablaron de una época determinada, empapadas por la década menemista y reflejo al mismo tiempo de tres clases sociales diferentes.

Actualmente hay cierta tendencia en el cine argentino (tendencia que por supuesto no es absoluta, basta con ver *El Estudiante* de Santiago Mitre, o la mencionada *M*, o *Francia* de Caetano) de concentrarse en conflictos internos de personajes, de cerrarse sobre familias o situaciones que no reflejan la época social o política del tiempo en que la película fue rodada. Hubo varios casos (como los de *Castro*, *Todos Mienten* o *Monobloc*) en los que incluso el director optó por construir un universo ajeno a cualquier cosa ligada al mundo. Quizás el caso más emblemático (por lo particular, por lo prestigioso) de esto sigue siendo el de Lisandro Alonso, quien a lo largo de su filmografía sólo ha construido películas cerradas en su propia lógica formal y llena de personajes que no hacen otra cosa más que parecer marginales a la realidad que los rodea. Incluso en *Fantasma*, Alonso se permitió homenajearse a sí mismo y ser absolutamente autoreferente cuando apenas contaba con dos películas previas.

¿Es esto necesariamente malo? Claro que no. Se pueden hacer películas totalmente cerradas al mundo y que sean, al mismo tiempo, grandes obras maestras. Pero, en cualquier caso, el hacer películas cerradas sobre sí mismas termina dando como resultado un cine que no aborda un tiempo presente, que deja de mirar aspectos sociales o políticos del mundo para concentrarse o en el esteticismo puro o en historias personales. En alguna medida, hay algo que sucedía con las primeras películas del NCA que se fue perdiendo: una idea de “ensuciar las cámaras”, de meterse en las calles y de apropiarse de los espacios que los rodean, de construir no solamente historias sino un comentario de la propia época en la que se vive. Quizás era esto producto de la propia irreverencia de una generación que al ver un cine destrozado quería cambiar absolutamente todo, no sólo la forma de filmar sino también una forma de ver el mundo, quería no sólo exhibir sus propias obsesiones sino mostrar sus propios lugares, sus propias clases sociales y opinar sobre lo que sucedía alrededor de ellos. Fue una irreverencia y una ambición bienvenida que es difícil que pueda sorprender hoy como lo hizo antes, pero que valdría un intento, al menos, para que el cine argentino vuelva a recuperar sus tiempos y sus calles. Se extrañan esas tomas de posiciones, esos discursos y esa suciedad callejera. Por lo menos puede decirse que atrás hay una gran fuente de profesionales para poder llenar ese espacio, y eso, considerando de dónde venimos, es una noticia extraordinaria.

(1) Esto pasaba con muchos títulos de Raúl Perrone antes de esta película de Stagnaro-Caetano: *Graciadió*, *Labios de Churrasco*, *5 pal peso*.