

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
ESCUELA POLITÉCNICA SUPERIOR DE GANDIA

Grado en Comunicación Audiovisual



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCUELA POLITÈCNICA
SUPERIOR DE GANDIA

“El nuevo cine argentino de los noventa y su relación con Europa”

TRABAJO FINAL DE GRADO

Autor/a:

Adrián Cogollos Salinas

Tutor/a:

Tatiana Hidalgo-Marí

Raúl Terol Bolinches

GANDIA, 2018



*“Para construir necesitamos destruir. Y estamos
aquí para eso mismo. Para devolver las imágenes
del pueblo al pueblo”*

ISRAEL ADRIÁN CAETANO



Resumen/ Abstract

El presente proyecto pretende abordar el tema del nuevo cine argentino a partir de un exhaustivo análisis de los pilares de esta rompedora corriente, sus mayores representantes y las relaciones con el continente europeo. El propósito de este es ver cómo el cambio de milenio se inscribe tanto en las nuevas formas de hacer cine como en sus contenidos. No estamos hablando de cualquier momento, dado que nuestro objeto de estudio se acota en la década de los noventa y principios de siglo. La fuerte crisis política y económica que azotó Argentina durante estos años, son el detonante para esta ola de jóvenes emprendedores. Cineastas que se propusieron redefinir el cine y forjar con él una voz y un estilo muy personal.

This project aims to address the matter of new Argentine cinema from a comprehensive analysis of the pillars of this breakthrough wave, its major representatives and relations with the european continent. The purpose is to see how the change of the millennium is inscribed both in the new ways of making films and in its contents. We are not talking about any time, given that our object of study is limited between the nineties and the century's begining. The strong political and economic crisis that hit Argentina during those years are the trigger for this wave of young entrepreneurs. Filmmakers who set out to redefine cinema and forge a very personal voice and style with it.

Palabras Clave/ Key Words

- **ESPAÑOL:** Cine de autor; generación noventa; movimiento cinematográfico; Argentina; Europa
- **ENGLISH:** Author cinema; nineties generation; cinematographic movement; Argentina; Europe



Índice

1. Introducción	05
2. La mezcla clutural del cine argentino en sus antecedentes.....	07
3. Década de los noventa: cambios sociales, políticos y culturales.....	10
4. La nueva ola	
4.1 Características.....	12
4.2 Un nuevo régimen creativo: la ruptura con los ochenta.....	13
4.3 Los géneros y sus híbridos.....	15
4.4 Los personajes.....	17
4.5 Los espacios.....	19
4.6 Relación con el espectador.....	22
5. Los directores	
5.1 Lucrecia Martel	
5.1.1 Sinopsis y fichas técnicas.....	23
5.1.2 Análisis.....	25
5.2 Martín Rejtman	
5.2.1 Sinopsis y fichas técnicas.....	28
5.2.2 Análisis.....	29
5.3 Israel Adrián Caetano	
5.3.1 Sinopsis y fichas técnicas.....	34
5.3.2 Análisis.....	35
6. Financiación	
6.1 Las bases del cine independiente.....	39
6.2 Los gigantes de la producción argentina.....	40
6.3 El caso de la nueva camada.....	40
6.4 El filtro del INCAA.....	41
6.5 Métodos alternativos de financiación.....	42
6.6 Lucha por inscribirse en el mismo circuito.....	44
7. Conclusiones.....	47
8. Fuentes bibliográficas y documentales	
8.1 Bibliografía general.....	49
8.2 Referencias Web.....	50
8.3 Revistas académicas.....	50



1. Introducción

Según la procedencia o el momento histórico, cualquier cinéfilo es capaz de situar una película por diferentes aspectos culturales y de la industria. A lo largo del transcurso de la historia del cine han surgido distintos movimientos que se han encargado de ir más allá de las tendencias impuestas por un arte completamente industrializado. Movimientos liderados por cineastas jóvenes, entusiastas y rompedores que buscan encontrar una voz, redefinir las reglas y la función humanizadora del cine dentro del arte. Podemos nombrar varios de ellos como el expresionismo alemán, el neorrealismo italiano, el Cinema Novo brasileño, la *Nouvelle Vague*, el *Free Cinema* británico o el cine independiente norteamericano. Aunque estas corrientes bien cuentan con una considerable representación, el objetivo de este trabajo no es hablar de ellas, sino dar luz a otra ola de directores que tuvieron a escala global una visibilidad más discreta y cuyo trabajo es del todo destacable. Estoy hablando del nuevo movimiento cinematográfico que surgió en Argentina en la década de los 90 y perdura en la actualidad, recorriendo un abrupto camino de problemas económicos, políticos y sociales.

Mi pasión por el cine argentino nace de la experiencia directa con profesionales del sector, profesores, cines y museos en la capital porteña durante mi último año de formación universitaria. Nace de la necesidad de entender la cultura ajena, de convivir con la otredad, de contagiarme de su espíritu. Necesidad también de entender su cine, de conocer cuándo y cómo se forja este aire de frescura y vanguardia y sobre todo, necesidad de hablar de ello, de poner el foco de luz en aquello que merece especial atención para mí.

De lo más conocido en España se puede hablar de las películas de Campanella, Bielinsky, Burman, las protagonizadas por el indiscutible representante Ricardo Darín, o aquellas que han sido coproducidas con capital español. Producciones que cuentan con un buen nivel técnico y artístico, así como una considerable visibilidad. No obstante hay toda una remesa de cineastas que, lejos del mencionado cine *blockbuster* llamaron mucho más mi atención. Innumerables son las películas y directores de los que se podrían hablar de este movimiento cinematográfico finisecular, a cual más dispares. Por ello me he visto en la obligación de tener que poner el foco en aquellos cuyo trabajo es el que considero, mejor representa esta nueva ola. Esto presenta ciertos inconvenientes a la hora de acotar. Previamente se deben estudiar a fondo las características de



esta nueva generación para seleccionar a sus protagonistas y ejemplificar con sus aportaciones.

Así pues, el presente trabajo analiza el movimiento cinematográfico que apareció en Argentina a partir de los noventa como ruptura con las formas previas de hacer cine. A partir de su estudio, se bifurcan objetivos más específicos, los cuales son:

Entender cómo se inscribe este movimiento dentro del momento histórico a escala nacional y sus características principales.

Estudiar a los directores más influyentes del periodo, cuáles son sus técnicas, sus temas, su lenguaje y sus influencias.

Analizar el desarrollo de la producción en términos de la economía nacional argentina y cómo se sustenta y consigue sobrevivir rompiendo con todos los convencionalismos.

Comprender como se relaciona la corriente de estudio con Europa en última instancia.

La metodología para el presente estudio consiste en primer lugar en recopilar información bibliográfica, entrevistas y artículos relacionados con el cine de los noventa en Argentina. A partir de ahí entender qué características imprimen a la nueva ola y qué objetivos persigue. Es necesario acotar el trabajo, por lo que mediante el visionado de los filmes más destacados en la bibliografía, poder extraer los tres cineastas cuyo trabajo capta mejor la esencia del movimiento. Finalmente estudiar mediante un exhaustivo estudio de datos, cómo el llamado *nuevo cine argentino* consigue financiarse y sobrevivir en el tiempo.

De esta manera, el presente trabajo queda dividido en cuatro bloques principales. El primero tiene función introductoria, dedicado así tanto a la recopilación de datos del cine argentino previo como al contexto de la década de los noventa. El segundo engloba el estudio de la nueva ola en sí, complementándose con el tercer bloque, en el que se estudian a sus máximos exponentes y cómo representan las características anteriormente expuestas. En el cuarto bloque se encuentra la parte de financiación, relevante también para entender cómo cambian las formas de producción y distribución.



2. La mezcla cultural del cine argentino en sus antecedentes.

Cierto es que la cultura de Latinoamérica es una de las más ricas y diversas del mundo. Por una parte está la cultura y las tradiciones de los pueblos originarios, y por otra la mezcla cultural que se vino sucediendo con la repoblación desde diversas partes de Europa. Por lo general esta última ha anulado a la cultura originaria, aunque también son los casos en los que se ha respetado, o incluso se han conjugado ambas formando nuevos códigos culturales. Es un fenómeno que, dejando el hecho de la colonización aparte, es digno de estudio. Viendo y analizando la corriente, protagonista del presente trabajo, uno/a no puede evitar tener la sensación de estar presenciando algo familiar pero al mismo tiempo desconocido. En palabras del director e investigador de medios de comunicación Octavio Getino¹ “La historia del cine no comienza en el cine mismo, sino en la vida social de los pueblos. Es a partir de ella que el cine puede explicarse y comprenderse”, por lo que es importante tener en cuenta ciertos datos de carácter relevante.

La introducción del cine a Latinoamérica llegó de la mano de los franceses, meses después de la presentación del cinematógrafo en 1895. Era un momento de cambio para un continente con un crecimiento demográfico sin precedentes, especialmente de inmigrantes procedentes de Francia, España e Italia. Entre ellos, profesionales del sector como promotores, distribuidores o camarógrafos se asentaron con la finalidad de desarrollar una industria autóctona. El tren del séptimo arte había arrancado y no había marcha atrás. Iba a llegar a todas partes y a todos los públicos. El cine dependía completamente de la economía de cada país y buscaba un mercado autóctono, con muy poca iniciativa para trascender el ámbito nacional. Pese a las desigualdades y al creciente imperio Hollywoodiense, que a día de hoy sigue haciendo sombra, la industria no dejó de crecer. Muchos son los esfuerzos de los pioneros en la región que se fue materializando en una cinematografía que, pese a su modestia, no dejó de mostrarse singular. Aun así, su desarrollo no fue equitativo, ya que su producción se concentró en tres países principalmente: Argentina, Brasil y México.

Así pues Argentina se inscribe dentro de Latinoamérica como uno de los países con mayor producción cinematográfica. Ya desde sus comienzos se

¹ GETINO, Octavio (1998), *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Argentina, Ediciones Ciccus.



retrataba la cotidianeidad de la vida porteña del mismo modo que lo hacían los hermanos Lumière. Ante el extrañamiento por lo desconocido, mareas de gente quedaban capturadas ante las cámaras llegando a través del puerto de Buenos Aires. El país crecía a un ritmo desenfrenado y los primeros profesionales del sector (principalmente franceses e italianos) llegaban a una capital que soñaba con convertirse en el París de Latinoamérica. En este cambio y efervescencia cultural se construyeron numerosos bulevares en la capital dedicados a diferentes fines, entre los cuales los cines proliferaron. Se promovía la cultura de la élite en la mayor parte de las ramas del arte que la concebía desde un punto completamente iluminista. Pero al mismo tiempo existía una vibrante cultura de la clase obrera que ejercía ya el contrapunto y tomaba la forma de melodramas y sainetes populares, así como del tango. Es de suponer que, como ocurrió con otras tradiciones, el cine habría de echar mano de este entorno, tanto en lo que se refiere a temas, estilos como actores.

De hecho, fue un francés llamado Eugenio Py, el que realizó la primera película en el país: *La bandera argentina*. El técnico y fotógrafo francés la realizó en 1987 con un rollo de apenas 17 metros. En la actualidad la línea entre lo originario y extranjero está más difusa que nunca, puesto que la mayor parte de la población tiene ascendencia europea, pero en sus comienzos eran estos mismos extranjeros los que utilizaban el cine para narrar acerca de una realidad ajena a ellos en un mundo cambiante.

Otro es el caso de la primera película con trama en el país: *El fusilamiento de Dorrego* (1908) por el director italiano Mario Gallo. En palabras del estudioso del cine argentino Jorge M. Couselo²:

“Gallo pretendió hacer cine sobre cine, es decir, imitando lo que veían, el cine europeo, con preferencia italiano y francés, más generosamente proyectado en los primeros años del siglo en Buenos Aires que el ventilado cine yanqui [...] Lo deslumbró el primer cine italiano, [...] y buscó conciliar ese encandilamiento con el pasado argentino”.

Desde sus comienzos, y en contraposición a la mencionada elite gobernante, el cine argentino optó por tener una posición de compromiso por narrar aquello que sucedía al pueblo. Como bien decía Octavio Getino, la necesidad de hacer este cine surge de las historias de la gente, de mostrar la realidad a través del ojo de la cámara. Esta necesidad añadida a

² CONSUELO, Jorge Miguel (1969), *El negro Ferreyra: un cine por instinto*. Argentina, Freelands Ediciones.



una presente influencia del cine europeo y su visión. Siguiendo esta línea de compromiso, destacan algunas películas de la primera década como *Nobleza Gaucha* (1915) de Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera, *El último malón* (1918) de Alcides Greca o *Juan sin ropa* (1919) de Héctor Quiroga y Georges Benoît. Luchas entre civilización y barbarie, la rebelión indígena o las revueltas obreras reprimidas son los temas que acontecen y perfilan la función social aquí. Esta fuerza identitaria y politización del cine marcará las futuras generaciones.



3. Década de los noventa: cambios sociales, políticos y culturales

En los 90 acontecen diversos fenómenos sociales, políticos y económicos que se remontan años atrás y que marcan el fin de siglo como un momento de cambio en múltiples esferas: surgen nuevos puestos de trabajo, empiezan a perpetuarse las redes informáticas, los medios de comunicación (en especial la televisión) asumen un papel preponderante, cambios en las prácticas políticas tradicionales, exacerbación del consumismo como forma de identidad y mutaciones en la manifestación de la sexualidad.

Esta década no sólo fue una época de cambios a escala global. En Argentina concretamente los 90 empezaban con el peso que se venía arrastrando durante la década anterior. Peso debido a la dictadura militar que había terminado siete años antes, en 1983 cuando el país volvió a la democracia después de uno de los golpes más duros de su historia. Con la democracia la cultura volvió a resurgir, pero por supuesto, esto había dejado una herencia. El cine fue de hecho, uno de los pilares centrales en la cultura del país en los años sucesores a la caída de la dictadura militar y la mayor parte de la producción nacional giraba en torno a este tema. Periodo en el cual, según la crítica³ “el público argentino parecía dispuesto a usar la oscuridad de las salas como confesionario”.

No solo la herencia de la dictadura había dejado huella en la cultura. En la esfera política y económica el país se arrastraban deficiencias desde entonces. El aparato económico nacional había quedado derruido y la deuda externa se encontraba en un punto crítico. Tras la presidencia de Raúl Alfonsín (1983-1989), durante la década de los 90 gobernó Carlos Menem (1989-1999) quien condicionado por las presiones económicas aplicó una política de privatizaciones. Esto derivó en una aparente etapa de bienestar hasta 1995, año a partir del cual la deuda terminaría por agravarse. Esta ascendió alrededor de 100.000 millones de dólares, provocada por una política de sobreendeudamiento. La falta de liquidez se disparó y una masiva fuga de capitales degeneró lo que se acuñaría como la crisis del corralito de 2001, con el gobierno de Fernando de la Rúa.

Se puede constatar que la década de los 90, un periodo fundamental para los y las cineastas del nuevo cine argentino, se inscribe entre los restos de

³ AUFDERHEIDE, Patricia (1986). Artículo “Awake Argentina!”. Film Comment num. 22.



la trágica dictadura y el devenir de una de las peores crisis que el país haya sufrido. Dentro de un marco tan delicado cabe preguntarse, ¿cómo afectó esto al ámbito cinematográfico?, ¿en qué terreno empezaron a desenvolverse los directores de la nueva ola?

En lo que corresponde al cine existían cinco hechos fundamentales que marcaban la producción y la estética de las películas durante la década. El primero corresponde a las altas sumas monetarias requeridas para la financiación de un film. La simplicidad de las primeras producciones de comienzos de siglo se había transformado en todo un engranaje de funciones supeditado a la financiación, producción y distribución. En segundo lugar, el uso de los ordenadores se instauró de lleno en varios trabajos del cine, permitiendo montar digitalmente películas realizadas con celuloide, además de modificar otros aspectos como el color o el sonido. En tercer lugar el surgimiento de nuevos circuitos donde el cine tuviera una mayor salida como los festivales que empezaban a tener mayor importancia progresivamente, así como la rápida difusión del VHS y luego del DVD desde finales de los ochenta. A esto le sigue un cuarto fenómeno, el auge de la crítica y la especialización teórica, lo cual es un fomento considerable para las audiencias. Por último y no menos relevante, cabe destacar las profundas transformaciones en el ámbito cultural impulsadas por los profesionales del mundo audiovisual. Fenómeno que si bien venía asentándose durante toda la segunda mitad del siglo XX, a finales de este se presenta un auge en el papel hegemónico de los medios de comunicación y la cultura de masas.



4. La nueva ola

4.1. Características

A diferencia de otros artes de la década de los noventa, el nuevo cine argentino tuvo una relación obsesiva con el fluir del presente y los cambios de esta llamada *sociedad líquida*, la cual es su objeto de representación. Una sociedad que va a la deriva en un mundo completamente globalizado, con transformaciones en los estilos de vida, modificaciones en el trabajo, una la cultura de masas que llega a su cenit y cuyo consumo es la principal norma. De esta realidad por resumirla brevemente *mercantilizada e invasora*, se forja una nueva corriente cuyo propósito fue definir estas transformaciones y arriesgar algunas reflexiones sobre ellas. El estudioso y crítico Gonzalo Aguilar dice al respecto⁴:

“La categoría de *mundo* comenzó a redefinirse: el mundo como lugar real o imaginario que proporciona a sus integrantes códigos y afectos, ciertas herramientas materiales y conceptuales y un tiempo y un espacio determinados. [...] Si algo une a estas películas es que esos mundos apenas pueden sostenerse en el tiempo y sobrevivir a las sucesivas contingencias. [...] Entregan un diagnóstico taciturno o desencantado, también dejan vislumbrar una vitalidad y una promesa. Con una apertura de la que carecen otras artes del período, el cine se transformó, en los últimos años, en el lugar en el que se plasmaron las huellas del presente”

Hacer un estudio sobre el nuevo cine argentino no solo es hacer una interpretación de los cambios que se dieron durante la década de los 90. Es también una lectura acerca de las renovaciones en el terreno cinematográfico y los diferentes usos que se le pueden dar al cine. Nacen de aquí estrategias que vienen dadas por las películas, las instituciones, los festivales, los vínculos con el poder y el dinero en la industria cinematográfica.

Hay algo que destaca por encima de todo respecto a estos jóvenes cineastas que conformaron el movimiento. Esto es la idea común de que con el devenir de la nueva década se había impuesto una renovación artística, produciendo así un corte con el pasado. Instaurar el término *nuevo cine argentino* era totalmente pertinente ya que sus protagonistas

⁴ AGUILAR, Gonzalo (2010). Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino. Argentina, Arcos Editor.



supieron mantener en alza la producción de sus películas desde finales de los años noventa, atravesando la crisis de *el corralito* hasta el presente. Muchos de estos superaron las dos películas incluso en los peores momentos de la recesión.

La crítica empezó a hablar de esta camada de jóvenes cineastas que fueron empezando a ser reconocidos y premiados en festivales de cine alrededor de todo el mundo. Algunos premios cosechados se encuentran desde Berlín y Rotterdam a Toronto y Miami. Por supuesto entre algunas de las opiniones que suscitaron, hubo críticos que no reconocieron una nueva ola cinematográfica en esta generación. Según la opinión del reconocido periodista de *The New York Times*, crítico y escritor Larry Rother⁵, estos directores no comparten una estética del mismo modo que *La Nueva Ola Francesa* o el *Cinema Novo Brasileño* hicieron. Y en efecto, así es. Analizando las películas de algunos de los mayores representantes del movimiento como Lucrecia Martel, Martín Rejtman, Adrián Caetano o Pablo Trapero resulta evidente que escogen géneros y estilos completamente distintos en sus obras. En oposición a la opinión de Larry Rother, Gonzalo Aguilar⁶ sostiene que el problema radica en que se considera la unidad del corpus en función de un programa generacional, de un proyecto estético común o de una serie de rasgos estilísticos al que los directores se suscribirían más o menos conscientemente.

Los aspectos estéticos con los que se identificaron estos cineastas no son necesariamente más relevantes las cuestiones de producción u orden cultural. Si se tuviese que elegir una de las virtudes de la nueva generación sería sin duda la de haber comprendido que en una década tan turbia como la de los noventa, no había posibilidad de sostener un proyecto personal sin una transformación en la industria cinematográfica.

4.2. Un nuevo régimen creativo: la ruptura con los ochenta

El cine fue compañero en el camino a la democracia que emprendió Argentina en 1983. Compañero porque se dedicó a concientizar al espectador de las atrocidades acaecidas, dando lugar a películas del todo

⁵ ROHTER, Larry (2005). Artículo "Floating Below Politics". *The New York Times*, 1º de mayo.

⁶ AGUILAR, Gonzalo (2010). *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Argentina, Arcos Editor.



remarcables en numerables aspectos. Entre ellas se encuentran *Camila* (1984) de María Luisa Bemberg, *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo o *La noche de los lápices* (1986) de Héctor Olivera. Pero para los realizadores del nuevo cine, pertenecientes a las primeras generaciones en ser instruidas en escuelas de cine, la herencia no era algo fácil con lo que lidiar. Tenían una visión más externa a la del aprendiz de plató, por lo que esta tradición no solo disminuía la posibilidad de autorreflexión cinematográfica. También subordinaba a las historias a una moraleja ya conocida de antemano. Según lo establecido, al final el film se trataba de ofrecer al espectador una reflexión acerca de la identidad como argentinos y con el devenir del fin de siglo, el cine debía encontrar nuevas identidades por sí mismo.

Ante una demanda política e identitaria que responde a la cuestiones ¿qué hacer? y ¿cómo somos? respectivamente, los cineastas se niegan a continuar con la pedagogía y la autoinculpación. Los modelos narrativos no solo se habían agotado, sino que se habían anclado en un estereotipo costumbrista con estilo televisivo que se excedía con el uso de los primeros planos. Mediante las revisiones históricas se construían los guiones para dar al espectador un concepto de la identidad nacional argentina. Pero esto dejó de funcionar por el hecho de que la misma comunidad estaba sufriendo un proceso de descomposición (ya sea por la globalización, los medios de masas o las políticas neoliberales del gobierno justicialista de Menem). La nueva camada estaba interesada por el presente y más bien, por hablar más bien de cuáles son estos fenómenos que causaban la descomposición.

Revisando las películas inscritas en este movimiento, no es fácil encontrar alguna alegoría de la nación o revisión a su historia. Parece ser que la tradición y el cine de los ochenta les dieron al nuevo cine argentino un manual de lo que no debían hacer. Ante la transparencia con la que se abordaba lo político anteriormente, el nuevo cine responde con la opacidad. Esta misma opacidad es la que hace que nos refiramos a una de las características principales de la nueva ola como la *despolitización* en el cine.

El hecho en sí de negar la política en las películas puede llevar al espectador a cuestionarse si tal vez, lo que buscan es redefinir su estatuto. El remarcable desplazamiento llama la atención y es un elemento común para los filmes de ficción. El propósito sería redefinir los supuestos del espectador, leer a través de esa aparente opacidad de manera que él mismo se pregunte cuál es la dimensión política de la película, y cuáles son los elementos contemporáneos que nos permiten entenderla. Al fin y



al cabo, la tradición cultural y hegemónica venía remarcando *qué era lo importante* para hablar. En unas declaraciones para la revista cultural *Ñ*, el reconocido dramaturgo Rafael Spregelburd apunta⁷: “cuando nos referimos a lo importante, la pregunta básica es quién es el que determina qué es lo importante, y por lo tanto, cuál es el deber de los artistas dentro de un panorama dominado políticamente por lo importante como acuerdo comunitario, cuando esto es definido por el sentido común, un sentido que, creo yo, anula precisamente los sentidos”. En el caso del cine, la pesada herencia del cine político, con todas las decisiones estéticas y argumentales que conllevaba, queda desplazada para mirar con mayor libertad por dónde pasan efectivamente las líneas de dominación y sujeción del presente en el que se inscribe.

Ante la vorágine global de los noventa, el enemigo queda desdibujado y no es fácilmente identificable. Ya no era como las películas revolucionarias de antaño en donde el pueblo luchaba contra sus opresores. Ante un abanico de historias simples y relatos minimalistas, en las películas del *nuevo cine argentino* se puede ver a oprimidos por el sistema que se aprovechan de otros oprimidos como en *Pizza, birra, faso*. La conversión del pueblo en una masa impersonal, ajena, apática y televisiva como en *La ciénaga*. Se dan relaciones de dominación en ámbitos sociales, familiares y el patriarcado. Esclavitud ante los contratos laborales, el capitalismo o la latente xenofobia surgida con el auge de la inmigración como en *Bolivia*. Diversas formas de dominación, unas más explícitas que otras, quedan trazadas entre los personajes y su entorno. Ya no es un mensaje directo, sino más bien algo imperceptible que demanda al espectador una actitud más activa y reflexiva si se dispone a analizar elementos tales como los planos, la puesta en escena o la sonorización. Un mensaje imperceptible pero presente, que deja constancia de los cambios acontecidos durante el final del siglo XX.

4.3. Los géneros y sus híbridos

El género cinematográfico es un conjunto de características que conforman la naturaleza de las películas. Es al mismo tiempo un fenómeno transversal que se inscribe en todas las etapas y niveles del proceso cinematográfico, desde la producción, atravesando protocolos

⁷ SPREGELBURD, Rafael (2007). Revista *Ñ*, 12 de mayo



formales y estéticos y llegando a las formas de difusión y respuesta de la audiencia. Si bien en los comienzos, con el auge de la industria en el sector, se buscaba diferenciarlos claramente para rentabilizar en producción y maximizar beneficios, en las últimas décadas esta fórmula fracasa. Como bien advierte el escritor Rick Altman⁸: “El género es al mismo tiempo una estructura y un circuito a través del cual el material fluye de los productores a los directores y de la industria a los distribuidores, exhibidores, el público y sus amigos”. Este material se redefine con el avance de la historia, y se buscan nuevas formas de expresión tanto de forma como de contenido. Directores, guionistas, productores, caen en la cuenta que hay historias que pueden ser entendidas desde diferentes formas y géneros, de manera ambigua sin tener que inscribirse necesariamente en ninguno. En palabras de la escritora Silvia Schwarzböck⁹: “Cada género narra una historia en la que la vida cotidiana está enfocada en una sola de sus facetas (épica, trágica, dramática, cómica, romántica, triste, terrorífica, peligrosa) pero en la que los hechos se desarrollan con una intensidad que fuera del cine no tienen”.

Los nuevos cineastas, realizan su búsqueda personal con el propósito de conseguir un cine tanto contemporáneo como formal, técnicamente versátil y popular¹⁰: “Popular, para los cineastas argentinos de la década de 1990, es un atributo de este tipo, entendido como una virtud. Por eso lo toman como distinto de los atributos con los que suele ser confundido: masivo, comercial o industrial”. Hacer un cine por y para el pueblo, mediante el cual, historias mínimas puedan ser interpretadas desde varios géneros para tratar de explicar las transformaciones sociales, al fin y al cabo su punto de foco. Así pues hacen gala de un amplio abanico tanto de híbridos como de elementos propios del género en el sentido clásico. Es por esto que muchas de sus películas resultan difíciles de etiquetar e inscribir en un género cinematográfico concreto. No obstante, los filmes de este movimiento han usado parcialmente y de un modo singular los elementos del género. Recurriendo al marco de expectativas que cada género instaure de antemano, a sus códigos y a sus reglas, muchos filmes los han utilizado como punto de partida para después derivar en resultados muchas veces inclasificables. Algunas como *Silvia Prieto*, *La niña santa*, *El bonaerense*, *Un oso rojo* o *Sábado*, evitando inscribirse directamente en ningún género concreto, permiten

⁸ ALTMAN, Rick (1999). *Film/Genre*. Londres, BFI Editions.

⁹ SCHWARZBÖCK, Silvia (2009). *Estudio crítico de Un oso rojo*. Argentina, Picnic ediciones.

¹⁰ *Ibíd.*



vislumbrar algunas formas genéricas a la trasluz, en una especie de ideal narrativo.

Estas características se hacen visibles si se toma por objeto de análisis el género policial, por ejemplo, el cual fue frecuentadísimo durante la década del ochenta, ya servía a los cineastas para reflexionar sobre la violencia de la dictadura. Películas tales como *Últimos días de la víctima* (1982) de Adolfo Aristarain, *En retirada* (1984) de Juan Carlos Desanzo, *Sentimental* (1980) de Sergio Renán se caracterizan por caer en clasicismos y no termina de trascender a una lectura corrosiva del momento.

Encontramos en la nueva ola películas tales como *El bonaerense* (2002) de Pablo Trapero o *Un oso rojo* (2003) de Adrián Caetano. Probablemente esta última sea el film que más se asemeja al paradigma convencional del género policial, pero dado que la nueva camada busca la simbiosis, esta se combina con el *western*, obteniendo un híbrido bastante original desde el punto de vista genérico.

Por otra parte, y de forma inesperada, uno de los géneros más frecuentados por el nuevo cine ha sido la comedia. Sorpresivamente por el hecho de que, desde los años cincuenta, y quitando algún ejemplo específico como el sobresaliente film *Esperando la carroza* (1985) de Alejandro Doria, el cine argentino se había mostrado bastante reluctante ante este tipo de películas, que de lejos presentaba una de las tradiciones más interesantes.

4.4. Los Personajes

Revisando algunos personajes de tradiciones anteriores en el cine argentino, cabe afirmar que existía ya desde antes de los noventa cierta tendencia a lo denominado como “personajes populares”. Con una larga tradición populista, los personajes se vislumbraban más puros y nobles. Personajes atravesados por los estereotipos de clase, en los que pobreza y costumbrismo eran la forma normal de representación. Aquí se genera otra forma de ruptura. Si bien antes, con estos personajes terminaba habiendo un vínculo piadoso que los rescataba de su miseria, a los personajes de la nueva ola no les interesa la piedad del espectador. Estos se inscriben en la categoría de *lumpen*, como bien describían Marx y



Engels en su obra *La ideología alemana*¹¹. Según ellos, el término *lumpen* o *proletariado del andrajo* alude a aquellos sujetos marginales que se encuentran al borde de las clases y que sobreviven por trabajos precarios o actividades delictivas. Entre otras de sus características, los dos autores lo definen como una especie de subclase que sobrevive en condiciones materiales inferiores a las del proletariado medio, con escasa conciencia de clase y que con frecuencia tienden a ser comparados por los sectores del poder para conseguir apoyo político y poder hegemónico.

Con los cambios de la década de los noventa y la progresiva fragmentación de la sociedad se puede observar, un cambio propiamente dicho en materia de personajes. Estos, si bien *lunpenes* en su mayoría, siguen siendo personajes populares, no pretenden caer en el estereotipo ni ser creados a partir de ningún patrón de identidad nacional. Su función no es representar a una población en su totalidad ni alegorizarla. La atención del espectador viene dada por las formas de vida que representan, la marginalidad, sus prácticas culturales, la violencia o la imprevisibilidad de sus actos. Así mismo va creciendo el interés por parte de los espectadores por los denominados personajes *antihérores*, de los cuales el cine actual está completamente impregnado. Con la proliferación de nuevas historias y mezclas de géneros, los filmes daban espacio al revisionado y aceptación de determinadas prácticas no aceptadas por los cánones de corrección social. Con una mentalidad más abierta se invita así a redefinir la moral del pueblo a través de sus actos.

Otra de las características fácilmente apreciable en cuanto a los personajes es que no tienen rumbo fijo. Vagabundean contaminados por las formas capitalistas de consumo propias del paradigma occidental, sin un verdadero objetivo en la vida ni la necesidad de obtener una revelación al final del tramo fílmico. La ausencia de objetivo no los lleva a ningún lugar en concreto y están contagiados por una enfermedad espiritual que los excede. Especialmente se da en jóvenes para los que el modelo de vida que les habían prometido las generaciones anteriores, empieza a fragmentarse y a perder sentido. Esta tipología de personajes empieza a tomar mayor notoriedad durante los ochenta y los noventa, como ya se venía dando en otros países europeos. Se observan ejemplos tales como Travis en *Paris, Texas* (1984) de Wim Wenders en Alemania, Mona la vagabunda protagonista de la película de Agnès Varda, *Sans toit ni loi* (1985) en Francia, o los chicos de *Trainspotting* (1996) en Reino Unido de Danny Boyle.

¹¹ ENGELS, Friedrich; MARX, Karl (2014). *La ideología alemana*. España, AKAL Ediciones.



En lo que se refiere a Argentina y los personajes del nuevo movimiento, encontramos más específicamente a jóvenes desorientados sin visión de futuro, adultos sedentarios y hastiados, inmigrantes víctimas de la xenofobia, delincuentes y *lunpenes* que se mueven por los bajos fondos de la ciudad. Todo este abanico de personajes dispares pero al mismo tiempo característicos del nuevo orden social, encuentran el espacio idóneo en las películas de los cineastas de esta camada.

4.5. Los espacios

La clásica caracterización de Siegfried Kracauer¹² de la calle como lugar de la historia en el cine, a propósito del neorrealismo italiano de los años cincuenta (“*Cuando la historia se hace en las calles, las calles tienden a moverse a la pantalla*”), se aplica perfectamente al caso. Por supuesto, la ciudad es cinematográfica en sí misma, y los cineastas tienden a poner la gran ciudad de Buenos Aires como el punto clave de la crisis donde se desata toda la vorágine de cambios sociales. Pioneros del cine moderno, desde René Clair a Eisenstein, ya señalaban la particularidad del cine (modernista) con la arquitectura de las ciudades, sobretodo en cuanto a montajes y puntos de vista. Esta misma afinidad se denota en la nueva ola por cineastas como Adrián Caetano en *Pizza, birra, faso* (1997), Verónica Chen y su *Vagón fumador* (2000), Diego Lerman con *Tan de repente* (2002), Martín Rejtman en *Los guantes mágicos* (2003) o Anahí Berneri con *Un año sin amor* (2004). Una afinidad por los movimientos de la cámara urbana y los medios de transporte como buses, tranvías o taxis, denotando la mirada de cada ciudadano a través del poderoso ojo de la cámara como ya instauró el pionero del cine-ojo Dziga Vertov en la Unión Soviética con *El hombre de la cámara* (1929).

La ciudad ha ganado considerable notoriedad desde la última mitad de siglo XX, tanto que se la podría considerar un elemento más del film. Las películas recorren un itinerario por esta, cada uno atravesado por sus propias tramas, utilizando la cámara en movimiento. Esta es efectiva como un medio para conectar al espectador con los espacios fragmentados de la metrópolis posmoderna. En palabras de Giuliana

¹² KRACAUER, Siegfried (1996). Teoría del cine: la redención de la realidad física. España, Paidós Ediciones.



Bruno¹³, profesora e investigadora de Estudios Visuales y Ambientales en la Universidad de Harvard:

“Las vistas panorámicas, los cambios de posición del observador, el cruce de diversas dimensiones espacio-temporales y los movimientos del consumidor espacial han vinculado la ciudad al viaje y al cine. El cine, nacido del teatro del movimiento urbano, exhibe una fascinación por los mismos medios que producen el espacio visual moderno y en movimiento”.

En los filmes de la nueva ola se generan diferentes relatos con respecto al medio urbano según la clase social, siendo la ciudad objeto de estudio por tres ángulos diferentes. Por una parte están los *lunpenes* que deambulan por los espacios públicos de la ciudad. Se encuentran desfasados del resto del mundo y privados de cualquier posibilidad de ascenso en la escala social ante la modernización neoliberal del mercado. El espacio urbano de antaño se convierte en un lugar completamente mercantilizado e implacable, sobresaturado de mensajes publicitarios y en el que todo tiene un precio. Películas que tratan la ciudad como espacio erotizado, conectado de forma inmediata a su condición de mercado. La ley de las transacciones parece marcar el destino de algunos estos personajes que recurren a la violencia como los chicos de *Pizza, birra, faso* (1997) o a la prostitución para aceptar un rol social, como la pareja de jóvenes protagonistas en *Vagón fumador* (2000).

Por otro lado, la crisis de lo urbano aparece también retratada desde una clase media más acomodada que se ve amenazada por la debacle financiera que va deteriorando progresivamente su confort. Los roles marcados por la clase social se redefinen y se reconstruyen los espacios donde habitan estos sectores de la comunidad de Buenos Aires. Ejemplifican películas tales como la comunidad de judíos en las galerías comerciales de *El abrazo partido* (2003) de Daniel Burman, el de la acomodada Señora Beba en *Cama adentro* (2004) de Jorge Gaggero que debe renunciar a su mucama, o la reconstrucción del club en *Luna de Avellaneda* (2004) de Juan José Campanella, ante la inminente invasión norteamericana.

¹³ GIULIANA, Bruno (2008). “Motion and Emotion: Film and the Urban Fabric”, en Andrew Webber y Emma Wilson (eds.), *The Moving Image and the Modern Metropolis*. Reino Unido, Wallflower Press.



En un tercer grupo encontramos la ciudad representada como lugar de tránsito, captada desde la mirada de inmigrante. En lo que duró la burbuja de consumo de la década de los noventa que se sustentaba por la paridad monetaria de “un peso, un dólar”, se produjo un flujo de inmigración hacia Argentina, por parte de países como Paraguay, Bolivia o Perú, que tomaban trabajos de poca cualificación y mal asalariados. Tras la inevitable hecatombe, muchos de ellos, quedando sin trabajo no pudieron regresar a su país. En las películas de la nueva ola se capta esa mirada de extrañamiento por parte del extranjero hacia una ciudad en declive, cada vez más empobrecida y menos acogedora. Enmarcan esta categoría películas como *Bolivia* (2001) de Adrián Caetano con el viaje de Freddy desde su país (mencionado en el mismo título), los tres inmigrantes que sobreviven al corralito en *Habitación disponible* (2004) de Eva Poncet, Marcelo Burd y Diego Gachassin, o la comunidad boliviana de film *Copacabana* (2006) de Martín Rejtman.

Los cineastas no solo tienen conciencia en cuanto al núcleo urbano. También sienten la necesidad de registrar la apabullante belleza paisajística de Argentina en otros espacios del todo distintos. Así pues y en contraposición al espacio de la ciudad, la nueva ola como ya venía haciendo la tradición cultural en el país, utiliza los espacios rurales y en entorno natural en sus películas. Ya desde sus comienzos como en el mencionado *Nobleza gaucha* (1915) puede apreciarse esta tendencia a la idealización del paisaje natural. No solo sirve para marcar la oposición a la ciudad posmoderna, sus valores de consumo y cosmopolitismo asociados a esta. También prometen una visión más auténtica de la realidad, sin el barniz ilusorio de la civilización con el que se caracterizan las metrópolis.

Sin embargo, en esta oposición espacio rural/urbano, se pone de manifiesto una de las características más destacables de la nueva ola, y es la oposición del nomadismo/sedentarismo, como uno de los elementos más característicos del cambio en la sociedad. Mientras que los ciudadanos tienden al asentamiento y a la rutina de la ciudad, el campo se percibe como el escape de este mal. El cineasta Lisandro Alonso se inscribe a la perfección dentro de la categoría del nomadismo, y ofrece películas completamente filmadas en el entorno rural como *La libertad* (2001) o *Los muertos* (2004). Otro claro ejemplo es *Familia Rodante* (2004) de Pablo Trapero, en la que se narra la travesía de una familia en caravana desde Buenos Aires hasta su lugar de origen en Misiones. Este tipo de espacios desvela una regreso al origen, a lo identitario, como forma de escapismo



compaginándose con las escenas bucólicas del paisaje. Se podría definir como un acto del todo pedagógico.

4.6. Relación con el espectador

Para concluir las características de identifican a esta nueva ola de cineastas, cabe tener en cuenta cómo estos construyen sus guiones en base a la recepción que el público va a tener de ellos. Aquí se manifiesta otro tipo de ruptura con la década anterior. Las películas de los ochenta en el retorno a la democracia ofrecen al espectador uno o más personajes con los que estos pueden sentirse identificados. A través de los ojos de estos se interpretaban los hechos que acontecían. En esta elección de personajes viene implícito claramente cuál es la posición moralmente más correcta. Un claro ejemplo de esto es *La historia oficial* (1985). En la película de Luis Puenzo el reconocimiento viene por parte del profesor Benítez (Patricio Contreras) y Alicia (Norma Aleandro). Sin embargo las películas del nuevo cine argentino arrebatan esta posibilidad de consuelo, pero al mismo restrictiva, puesto que si algo se puede decir de la nueva ola, es que abre la puerta a cuantas interpretaciones quepan de los hechos.

Así pues nos encontramos con un amplio abanico de películas en el que resaltan los finales sin conclusión, ausentes de todo énfasis, sin alegorías al pasado histórico ni a la nación, sin demanda identitaria, rotundamente exentos de la política explícita, con unos personajes de trazo más complejo y ambiguo, *zombies* inmersos en sus propios mundos, fragmentados, líquidos, cambiantes. En su conjunto estas características se vislumbran alrededor de toda la ola, resaltando unas más que otras en ciertos filmes. Sin embargo, estas son las reglas de los cineastas de la nueva ola y su finalidad es el juego de la interpretación. Generan así una reflexión activa en el espectador, algo que de por sí sería necesario para la sociedad en la que este cine se inscribe.



5. Los Directores

El nuevo cine argentino es el proyecto de numerosos profesionales del sector y cineastas que supieron defender sus historias y proyectos. Incontables nombres que han otorgado toda clase de matices diferentes, creando filmes del todo destacables en cuanto a estilo, estructura y contenido. Algunos de estos merecen ser mencionados y de igual manera ser objeto de estudio: Pablo Trapero, Anahí Berneri, Damián Szifron, Daniel Burman, Raúl Perrone, Verónica Chen, Cristina Bernard, Flavio Nardini, Fernando E. Solanas, Daniel Burak, Luis Ortega, Alejandro Fernandez Mouján, Jorge Gaggero, Enrique Bellande, Lucía Puenzo, Aldo Paparella, Jorge Nisco, Eva Poncet, Marcelo Bur, Diego Gachassin, Bruno Stagnaro, Pablo Ramos, Tristán Gicovate, Sandra Gugliotta, Ulises Rosell, Lisandro Alonso, Albertina Carri, Santiago García, Diego Lerman o Alejandro Agresti. No obstante en términos de acotación resultaría difícil presentarlos a todos. En relación a esto cabe destacar los nombres que más asemejan sus películas a las características que posee el *nuevo cine argentino*. Estos son: Lucrecia Martel, Martín Rejtman e Israel Adrián Caetano.

5.1. Lucrecia Martel

5.1.1. Sinopsis y fichas técnicas

La ciénaga:

Las vidas de dos familias se entrecruzan. Tali va a visitar a su prima Mecha a su finca en la zona rural de la ciudad de La Ciénaga en Salta, postrada en la cama tras haber sufrido un accidente.

Año: 2001

Dirección: Lucrecia Martel

Productora: Coproducción Argentina- España; Cuatro Cabezas, TS Productions, 4k Films, Wanda Visión

Guión: Lucrecia Martel

Dirección de fotografía: Hugo Colace

Música: Herve Guyader, Emmanuel Croset

Reparto: Mercedes Morán, Graciela Borges, Martín Adjemián, Leonora Balcarce, Diego Baenas, Silvia Baylé, Sofía Bertolotto, Juan Cruz Bordeu, Andrea López, Daniel Valenzuela, Noelia Bravo Herrera, Sebastián Montagna



La niña santa:

En mitad de un congreso de medicina organizado por su madre, Amalia siente una revelación divina que la lleva a seducir a uno de los doctores asistentes.

Año: 2004

Dirección: Lucrecia Martel

Productora: Coproducción Argentina-España-Italia; Lita Santic Producciones, El Deseo S.A., Teodora Film, R&C Produzioni, La Pasionaria S.R.L., Fondazione Montecinemaverita

Guión: Lucrecia Martel

Dirección de fotografía: Félix Monti

Música: Andrés Gerszenzon

Reparto: Mercedes Morán, Carlos Belloso, Alejandro Urdapilleta, María Alche, Julieta Zylberberg, Mía Maestro, Mónica Villa, Marta Lubos, Alejo Mango, Arturo Goetz

La mujer sin cabeza¹⁴:

Una mujer con problemas de memoria crea una paranoia tras haber atropellado a un perro en la carretera.

Año: 2008

Dirección: Lucrecia Martel

Productora: Coproducción Argentina-España-Italia; Aquafilms, El Deseo S.A., R&C Produzioni, Slot Machine, Teodora Film

Guión: Lucrecia Martel

Dirección de fotografía: Bárbara Álvarez

Música: Andrés Gerszenzon

Reparto: María Onetto, Claudia Cantero, César Bordón, Daniel Genoud, Guillermo Arengo, Inés Efron, Alicia Muxo, Pía Uribelarrea, María Vaner

¹⁴ En España "La mujer rubia".



5.1.2. Análisis

El cine de Lucrecia Martel, es de lejos el más inclasificable de todo el movimiento, por lo que cabe una especial mención al trabajo de esta tenaz directora en el presente estudio. Alumna del ENERC en Buenos Aires, empezó destacando desde sus comienzos en el concurso de *Historias Breves* (1995) organizado por el INCAA en el que varios directores de la nueva ola se habían reunido para demostrar sus talentos. No tiene una extensa filmografía, pero las pocas películas realizadas bajo su firma han llamado la atención de la crítica y los espectadores. Algunas de estas en las que se basa el presente estudio son *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008), también conocidas como la trilogía de Salta, su lugar de nacimiento. Películas que versan sobre las relaciones humanas y los lazos generacionales. Sus filmes comparten elementos comunes que los hacen perfectamente identificables, como las piletas¹⁵, los médicos, el entorno familiar y una omnipresente atmósfera asfixiante.

Martel se encarga de hacer películas del todo ambiguas en su género, que rondan entre el thriller psicológico y el drama personal pero al mismo tiempo colectivo. Como buena representante de su generación, la cineasta salteña no atiende a convencionalismos de género o estructura y busca la mezcla experimentando en todos los aspectos que atañen a la película. La tristeza y la apatía contagian a los espectadores del mismo modo que lo sufren sus personajes. Son historias atañen al individuo y al conjunto generacional por partes iguales, de manera que no causan indiferencia alguna. Sin inscribirse dentro de ningún canon de identidad nacional, las historias apuntan a universalizar sus posibles análisis, sea cual sea su público.

Otro de los puntos que la caracterizan como cineasta de la nueva ola es la privación del consuelo. No existe un único punto de vista en el que el espectador pueda respaldarse ni un foco concreto en ningún personaje. Por el contrario, sus películas son películas corales que ponen en manifiesto diferentes roles sociales y generacionales. Lo que sí destaca en este espacio coral es el rol de la mujer como parte fundamental en la trama, así como la aparición de rostros más característicos de los pueblos originarios. En contra de la hegemonía imperante, Martel reivindica la importancia del papel de la mujer en el medio, así como de hacer ficciones fácilmente reconocibles como cine latinoamericano. En palabras de la

¹⁵ Piscinas.



directora¹⁶: “En Latinoamérica es enorme el descalabro de representación de grandes sectores sociales. En la televisión no están presentes los indígenas. El mundo audiovisual es tan de clase media y blanco... Esa es una pobreza que arrastra nuestro cine”.

También destaca la caracterización de una clase burguesa en profunda decadencia moral y espiritual. Enmarcada por las generaciones más adultas, es propensa a tener los peores vicios (celos, atracción por lo material, despotismo...). En contraposición a esta se sitúan los personajes que representan a la pureza de la juventud. Una juventud en el ocaso de la infancia y abierta a un nuevo mundo de emociones. Sus personajes experimentan libremente y sin prejuicios con su sexualidad, y a menudo crean sus propios códigos morales omitiendo lo aprendido por herencia. De esta misma contraposición se configura otro de los aspectos fundamentales del *nuevo cine argentino*: la dualidad entre sedentarismo y nomadismo. Basta con observar los primeros planos de *La ciénaga* para comprobarlo. Por una parte los de la clase adulta aburguesada se reúnen para beber alrededor de una ciénaga artificial de agua sucia y putrefacta (la pileta) como metáfora de su estado espiritual. Por otra, los/as personajes más jóvenes escapan periódicamente al cerro, al ambiente más natural y puro como huyendo de la decadencia paternal.

La directora salteña juega en contra del adoctrinamiento en múltiples aspectos. También conviene comparar cómo se representa la religión entre *La ciénaga* y *La niña santa* para confirmarlo. En la primera, los planos del noticiero informando sobre una aparición divina inundan la pantalla. Esta simbiosis entre iglesia y televisión parecen dictaminar la verdad absoluta mientras que las dos protagonistas adultas, Tali y Mecha (Mercedes Morán y Graciela Borges) conversan sobre el suceso. Mientras en *La niña santa*, Amalia y Josefina (María Alché y Julieta Zylberbeg) cuestionan las conductas morales de su profesora del grupo religioso. Amalia por su parte utiliza la religión como excusa para seducir al Dr. Cano (Carlos Belloso). Asocia su enamoramiento por él como una especie de “misión divina”, dejando de lado los códigos morales de su entorno y creando los suyos propios. Por otra parte basta con observar las localizaciones a las que alude la trilogía. Todas situadas en Salta, en el norte de Argentina.

¹⁶ EL PAÍS (2018). Lucrecia Martel: “La gente no se da cuenta de que las series son un retroceso”. [Consulta: 17-01-2018]



Apartando la zona metropolitana de Buenos Aires, resulta evidente que la infancia y sus raíces son fundamentales para la directora. Utiliza el cine como una herramienta mediante la cuál puede regresar a estos espacios y reencontrarse con emociones pasadas. No es de extrañar que un eje central en las tramas sea la aceptación y el crecimiento personal al que se enfrentan algunas de sus jóvenes protagonistas durante la adolescencia (especialmente en las dos primeras, “La cienaga” y “La niña santa”). Posicionándose en contra de la dictadura del entretenimiento¹⁷, la directora apuesta por hacer del cine una experiencia diferente. Un cine más innovador, en el que la simbiosis de los rostros, la temperatura, los encuadres y los efectos sonoros creen un efecto hipnótico y regresivo. Es por esto que uno de los elementos más elaborados de sus filmes es el sonido. A diferencia de la imagen, el sonido resulta ser para Martel una herramienta mucho más eficaz en su propósito de evocar emociones en los espectadores y poderlos transportar a otros espacios.

En última instancia se podría decir que las historias de Lucrecia Martel son historias mínimas. Historias que se ponen en movimiento a través de la poética del accidente. Lo no premeditado dejado al capricho del azar. Es por esto que estas películas empiezan con un accidente a partir del cual se genera el relato. En *La cienaga* el personaje de Mecha se cae junto a la pileta llevando vasos con los restos de la bebida y se corta con los cristales, dejándola postrada en la cama. En *La niña santa* el Dr. Cano roza con deseo sexual a Amalia anónimamente entre la multitud detonando el futuro enamoramiento de esta. Mientras, en *La mujer sin cabeza*, la protagonista Verónica (María Onetto) atropella a un perro en la carretera, provocándole una culpa paranoica sobre si lo que atropelló en realidad fue un perro o una persona. Hay una fuerza oscura en este azar que pone en manifiesto las debilidades de sus protagonistas.

Estas características son las que hacen del cine de Lucrecia Martel un género en sí mismo. Con un estilo que ronda entre el gótico rural y el neonaturalismo, Martel es una figura imprescindible dentro del *nuevo cine argentino*, además de todo un ejemplo de mujer cineasta que supo reivindicar su derecho. Derecho a hacer verdadero cine de autor en un ámbito donde pocas mujeres consiguen alzar su voz.

¹⁷ *Ibíd.*



5.2. Martín Rejtman

5.2.1. Sinopsis y fichas técnicas

Rapado:

Un veinteañero al que le roban la motocicleta, inicia una búsqueda infructífera de esta para terminar sucumbiendo a robar otra.

Año: 1992

Dirección: Martín Rejtman

Productora: Coproducción Argentina- Holanda

Guión: Martín Rejtman

Dirección de fotografía: José Luis García

Música: Paul M. van Brugge

Reparto: Ezequiel Cavia, Damián Dreyzik, Mirta Busnelli, Horacio Peña, Lucas Marty, Cecilia Biagini, José Glusman, Pichón Baldinú, Verónica Llinás

Silvia Prieto:

Silvia Prieto decide que su vida va a cambiar el día que cumple 27 años. Con el dinero de su primer sueldo se va a Mar del Plata donde conoce a un turista. Este la deja con una preocupación: hay otra Silvia Prieto.

Año: 1999

Dirección: Martín Rejtman

Productora: Les Films du Paradoxe, Buena Vista International, SBP

Guión: Martín Rejtman

Dirección de fotografía: Paula Grandio

Música: Gabriel Fernández Capello

Reparto: Rosario Blefari, Mirta Busnelli, Valeria Bertuccelli, Gabriel Fernández Capello (Vicentico), Marcelo Zanelli, Susana Pampin



Los guantes mágicos:

Alejandro es un taxista llegando a los cuarenta a la deriva sentimental. Con un compañero de la escuela primaria y su hermano decide dejar el trabajo para importar guantes desde Hong Kong ante la ola de frío polar que se avecina en el país.

Año: 2004

Dirección: Martín Rejtman

Productora: Coproducción Argentina-Francia-Alemania-Holanda; Riozoma Films, Artcam International, Pandora Filmproduktion

Guión: Martín Rejtman

Dirección de fotografía: José Luis García

Música: Gabriel Fernandez Campello, Diego Vainer

Reparto: Gabriel Fernández Capello (Vicentico), Valeria Bertuccelli, Fabián Arenillas, Susana Pampin, Cecilia Biagini, Diego Olivera, Leonardo Azamor

5.2.2. Análisis

Con este nombre se presenta otro de los directores más característicos del *nuevo cine argentino*. De hecho, se podría afirmar que más que un director parece un filósofo. Igual que Martel, con una filmografía relativamente escasa a sus espaldas, las películas de Rejtman brillan por su autenticidad, riqueza y cantidad de contenido. De todo los temas que tratan estos filmes, hay uno que lo engloba todo: la contemporaneidad. Como buen representante de la nueva camada, Rejtman analiza a fondo el estilo de vida urbano de la sociedad posmoderna, para tratar de dar respuesta a la naturaleza del ser humano y a la vacuidad del amor material. Las tres películas imprescindibles a partir de las cuales se desarrolla el presente estudio son *Rapado* (1992), *Silvia Prieto* (1999) y *Los guantes mágicos* (2004).

Basta con leer los títulos para darse cuenta que no podrían ser clasificadas de antemano en ningún género concreto, a diferencia de otros filmes de la década anterior que sí apuntaban directamente al blanco. Se podría decir que estas películas son un ejemplo perfecto de comedia de autor. De



hecho, son una especie de parodia a la *screwball comedy*¹⁸ americana con tintes de drama, sin llegar nunca a alcanzar ese nivel. La genialidad de Rejtman reside en la contradicción de sensaciones que esta inusual mezcla de géneros provoca en los espectadores. Tras una década de cine postdictatorial, Rejtman recupera algo que parecía perdido: la necesidad de utilizar el cine para hacer reír, pero al mismo tiempo demandar una actitud autorreflexiva al público como sujetos contemporáneos. En otras palabras, analizar el presente inmediato.

Resulta acertado pensar acerca de estas tres películas como una especie de tríptico generacional, en el que cada una apunta a una etapa distinta de la vida. En *Rapado*, los personajes que apenas llegan a los veinte, buscan la identidad propia y la forma de escapar del nido. Considerada como la obra más personal del cineasta y al mismo tiempo la que mayor acentúa la carga dramática. Hay temas como la familia (en descomposición) o el sexo (no explícito) que la diferencian de sus sucesoras. A medida que avanza su filmografía el tono se va volviendo más cómico. La sigue *Silvia Prieto*, momento en el que los personajes rozan los treinta. Aquí el núcleo familiar de origen ya se ha disuelto y estos andan en búsqueda de formar sus propias familias. La promesa de un porvenir feliz que nunca llega se ve representada en *Los guantes mágicos*. Aquí los personajes ya se aproximan a los cuarenta, sin embargo nunca alcanzan esa estabilidad de la vida adulta. Resultan ser menos de lo que creían en sus expectativas de futuro, quedando desfasados del resto. Una idea bastante propia de la sociedad del cambio de milenio que culmina con la escena final en la que aparece el personaje de Alejandro (Vicentico) bailando solo “Vanishing Point” de *New Order*¹⁹.

Con un estilo sobrio y objetivo, las películas destacan por su ausencia de evolución dramática y supresión de clímax. Rejtman apuesta por una linealidad absoluta y milimétrica en la que no se acentúa ni sobresale nada, algo del todo vanguardista para tratarse de una especie de comedia parodiada. Mientras que otros directores apuestan por destacar ciertos aspectos de la trama que dan lugar a posibles lecturas, el director

¹⁸ Es un subgénero cinematográfico de comedia que fue muy popular en Estados Unidos durante la Gran Depresión. Juega con las situaciones de diferencias de clase y tienen un final esperanzador donde acaba triunfando el amor.

¹⁹ *New Order* es el nuevo nombre de *Joy Division* tras la muerte de su líder, Ian Curtis. Un grupo emblemático de finales de los años ochenta que marca la perseverancia de la juventud en el hombre que está dejando de serlo.



permanece inexpugnable ante estas formas narrativas. Los espectadores observan desde un punto de vista externo, pasivos como los personajes. Sin embargo el ritmo regular con el que se desarrollan los acontecimientos y los tintes de *sitcom* incitan a querer seguir la cotidianeidad de estos sujetos.

El director tiene un lema sobre esta forma de arte y es que el cine es superficie, nunca profundidad. Esto se ve perfectamente reflejado en la puesta en escena. A diferencia de Lucrecia Martel que sí antepone unos personajes a otros, Rejtman trabaja con la idea de que todos tienen el mismo valor en el plano. Ante esta falta de profundidad, los personajes quedan situados en la misma línea sin jerarquizarlos ni resaltar nada de ellos. Así pues, lo que más destacan son los planos generales para los desplazamientos de los cuerpos en el espacio y los planos medios para las conversaciones. Sí que en esta forma narrativa incluye específicamente los primeros planos para destacar algún objeto en concreto. Por otro lado hay ciertas austeridades, quedando muy limitado el uso del plano-contraplano y los movimientos de cámara.

Se puede afirmar que un elemento presente en toda la filmografía son los vehículos. Resultan un medio fundamental y característico que define el estado de nomadismo de los personajes. Si algo tienen en común las tres generaciones es que todas se mantienen en continuo movimiento. Motos, taxis, remises²⁰, micros²¹, aviones... todos dependen de ellos. Lucio (Ezequiel Cavia), utiliza en *Rapado* la moto para sentirse libre del núcleo familiar. Cuando se la roban al comienzo del film, inicia la búsqueda exhausta de recuperar de este talismán arrebatado, simulando una versión más juvenil de *Ladri di biciclette* (1950) de Vittorio de Sica. Silvia Prieto (Rosario Blefari) escapa a Mar del Plata con el dinero de su primer sueldo para evadirse de su entorno. En *Los guantes mágicos*, Alejandro piensa dejar el negocio de los remises para importar guantes desde Hong Kong, y finalmente terminar siendo conductor de micros. Mientras, su novia Valeria (Valeria Bertuccelli) desea que la asciendan a azafata de vuelos internacionales para poder conocer el mundo.

Otro de los elementos característicos del cine de Rejtman son la economía y el mercantilismo que se extienden y modifican las formas de relación social. Un mundo caracterizado por la importancia de las cantidades y los números. “*Serví cuarenta y ocho cafés, veinte cortados y quince cafés con leche*”, dice Silvia Prieto al comienzo del film hablando de su nuevo

²⁰ Taxis de media distancia.

²¹ Autobuses.



trabajo. Una moto, una chaqueta de Armani, un *tupperware* con 1200 pesos, una botella de champú importado, muestras gratuitas de detergente *Brite*, una lámpara de botella, un contestador automático, una muñeca de porcelana, los guantes de Hong Kong, el *Alplax* para la depresión... todo en Rejtman es mercancía, y a partir de esta los personajes crean sus relaciones. Un síntoma de la liquidez actual que nos invade, coincidiendo con Zygmunt Bauman²² quien afirma que “la sociedad posmoderna considera a sus miembros en calidad de consumidores y no de productores”.

Los personajes transitan por un espacio invadido por las marcas, los logos y los precios. El poder del mercantilismo incluso parece apropiarse de los cuerpos, como Silvia Prieto y Brite (Valeria Bertuccelli), que entregan muestras del detergente *Brite* (valga la redundancia), utilizando su cuerpo como escaparate. Silvia se da cuenta de que no es la única Silvia Prieto que existe, hay muchas otras. Siendo el nombre una especie de marca que la identifica sólo a ella, la Silvia Prieto protagonista empieza a contactar con sus otras “yo”. Al final del film, como salidas de una cadena de producción propia del *fordismo*, aparecen todas las Silvias Prieto reunidas. Por otra parte en *Rapado*, Lucio se mira en el espejo buscando una identidad que no encuentra. Es por eso que en un acto de rebeldía decide raparse el pelo.

Otra característica de la relación entre personaje y mercancía es la del recorrido. Los objetos son tan nómadas como los personajes, hasta el punto que para resumir una película de Rejtman cabría trazar un mapa del itinerario que recorren estas mercancías de mano en mano. Es una sociedad caracterizada por las transferencias materiales y humanas. Del mismo modo que un objeto cambia de dueño, las relaciones se crean y se rompen, como si fueran acuerdos o transacciones. El amor incluso parece quedar capitalizado. Lo capta perfectamente la pareja de amigos en *Silvia Prieto*, que realizan su casamiento financiado por el *reality show* en el que participaban.

Estas películas crean un mural de personajes regidos por las transacciones y cuyas vidas van a la deriva. Se encuentran influencias en estas dos ideas con cineastas antecesores dentro del cine francés que propusieron ideas similares. Por un lado la idea de las transacciones y el azar recuerda a cómo se ve reflejada en filmes imprescindibles como *Au hasard Balthazar* (1966) o *L'argent* (1983) del director Robert Bresson. Por otro lado, el continuo desplazamiento de los personajes muestra similitudes al ciclo

²² BAUMAN, Zygmunt (2003). *Modernidad líquida*. México, FCE Ediciones.



fílmico de Éric Rohmer *Les Contes des quatre saisons*²³ (1990-1998). Aún así, la sabiduría de Rejtman reside en el tono de apatía y hastío existencial que, aún imperando, vislumbra la comedia subyacente del todo afilada.

El cineasta auspicia una solución ante la vorágine de la sociedad líquida: el desprendimiento. Según los críticos estructuralistas, cabe comparar el principio y el final de un film para extraer el discurso que plantea. Si bien Silvia Prieto comienza afirmando: “*El día que cumplí veintisiete años decidí que mi vida iba a cambiar [...] Al mediodía conseguí trabajo en un bar. Estaba completamente decidida. Nada iba a volver a ser como antes*”, termina con un desprendimiento de sus convicciones: “[...] *en realidad, a esa altura ya no me importaba nada*”. El mensaje de Rejtman es que la economía no varía a lo largo de la historia. Lo que varía es el significado que las personas le otorgan. Se redefinen los valores de los objetos a medida que van pasando de unas manos a otras, del mismo modo que lo hacen las relaciones humanas. Si no hay forma de escapar del férreo sistema de intercambios en el que se inscribe la sociedad actual, lo que hace Silvia Prieto es desplazarse a un lado y limitarse a observar, del mismo modo que lo hacen los espectadores.

²³ Es una tetralogía dirigida por el director Éric Rohmer compuesta por: *Conte de printemps* (1990), *Conte d’hiver* (1992), *Conte d’été* (1996) y *Conte d’automne* (1998)



5.3. Israel Adrián Caetano

5.3.1. Sinopsis y fichas técnicas

Pizza, birra, faso:

Cuatro amigos vagabundean por Buenos Aires viviendo del robo. Para ellos la vida es soportable siempre que tengan pizza, cerveza y cigarrillos.

Año: 1997

Dirección: Bruno Stagnaro, Israel Adrián Caetano

Productora: Palo y a la Bolsa Cine

Guión: Bruno Stagnaro, Israel Adrián Caetano

Dirección de fotografía: Marcelo Lavintman

Música: Leo Sujatovich

Reparto: Héctor Anglada, Jorge Sesán, Pamela Jordán, Alejandro Pous, Walter Díaz, Adrián Yospe, Daniel Dibiase, Elena Cánepa, Tony Lestingi, Rubén Rodríguez, Martín Adjemián

Bolivia:

Freddy deja a su familia para trabajar de parrillero en un bar de Buenos Aires. La vida no resulta ser tan fácil y debe lidiar con la xenofobia y las constantes peleas de Oso, un cliente habitual arruinado por sus negocios con un uruguayo.

Año: 2001

Dirección: Israel Adrián Caetano

Productora: Iacam, Fundación PROA, Hubert Bals Fund

Guión: Israel Adrián Caetano (Historia de Romina Lanfranchini)

Dirección de fotografía: Julián Apezteguia (B&W)

Música: Los Kjarkas

Reparto: Freddy Flores, Rosa Sánchez, Óscar Berteá, Enrique Liporace, Marcelo Videla, Alberto Mercado, Héctor Anglada

Un oso rojo:

Tras cumplir siete años en prisión por participar en un tiroteo, Oso sale en libertad con la idea de buscar un empleo y recuperar a su hija. Ante las precarias condiciones en las que vive ella, su exmujer y su nueva pareja, Oso decide recuperar el dinero que sus socios del atraco le deben.



Año: 2002

Dirección: Israel Adrián Caetano

Productora: Lita Stantic Producciones

Guión: Israel Adrián Caetano, Graciela Esperanza (Historia de Romina Lanfranchini)

Dirección de fotografía: Willi Behnisch

Música: Diego Grimblat

Reparto: Julio Chávez, Soledad Villamil. Luís Machín, Agustina Lage, Enrique Liporace, Rene Lavand, Daniel Valenzuela, Freddy Flores, Ernesto Villegas

5.3.2. Análisis

El presente estudio inicia con unas palabras del director pertenecientes al manifiesto “Agustín Tosco Propaganda”, publicado en la revista *El amante Cine*, en Julio de 1995. Por aquel entonces aún no había dirigido su primer largometraje, aunque sí se había reunido con otros cineastas de la camada en el concurso *Historias breves* (1995) donde se detecta el comienzo de este movimiento. La afinidad ideológica que resultó se deja ver en las palabras de este provocativo escrito, en el que el joven cineasta pone en manifiesto los valores que inscribirán la nueva ola. Criticando con audacia las formas previas de producción, propone un cine que cause el interés del pueblo argentino y que sea capaz de luchar contra la hegemonía de la industria cultural en las salas. Hablando como portavoz del grupo afirma²⁴:

“Buscamos subvertir los valores que dominan al espectador argentino. Preferimos la honestidad, la austeridad, la simplicidad. Pedimos la cabeza de los pomposos hipócritas y cipayos, como si el cine fuera patrimonio de alguien o algún país. [...] Defender el lenguaje clásico ante la modernidad pasatista, de doble mensaje pernicioso al saber popular. Amar el terror, el western, el policial, la ciencia ficción, la pornografía como contracultura de una falsa intelectualidad impuesta en las pantallas” (Fuente: Revista el Amante Cine N°41; Anexo 2).

Resulta impensable concebir el *nuevo cine argentino* sin los aportes de Caetano, ni mucho menos sin sus películas. Estas son una forma de reivindicación en sí mismas, apostando por el cine de vanguardia en el que la puesta en escena, la narrativa y la temática no sucumban a las demandas de la corriente más *mainstream*. Los tres aportes más

²⁴ CAETANO, Israel Adrián (1995). Agustín Tosco Propaganda. Revista El Amante Cine, num. 41.



destacables para esta corriente en su filmografía son: *Pizza, birra, faso* (1997) codirigida con Bruno Stagnaro, *Bolivia* (2001) y *Un oso rojo* (2002). Largometrajes que se rigen por poner el foco en lo que queda fuera de campo en los medios: la contaminación social y su decadencia moral. No se limitan a analizar el presente. Son películas con necesidad de denuncia directa, algo por lo que el cineasta se identifica. Emilio Bernini hablando de la dirección Caetano y Stagnaro en *Pizza, birra, faso*, afirma que²⁵: “opusieron una idea del cine como transparencia a la opacidad del cine previo, respecto de una realidad contemporánea que debía registrarse”.

Junto con Pablo Trapero, Caetano es el mayor representante de la corriente naturalista dentro de la ola. Se puede decir que comparten ciertas similitudes con el cine de la posguerra en Italia. El realismo en dicha corriente, provenía principalmente de la puesta en escena. Algunos cineastas como Roberto Rossellini o Vittorio De Sica descubrieron el potencial que tenía acercar la naturaleza del documental a la ficción. En el caso de Caetano encontramos un elenco de actores no profesionales inmersos en historias cotidianas, lugares reconocibles, sin decorados ni atrezzo, y un registro directo de los acontecimientos que le otorga a sus películas el carácter de realismo que tienen. En estos aspectos es en lo que más se diferencia del cine costumbrista de los ochenta, donde si bien coinciden en la urgencia de denuncia (no en el objeto de denuncia), el resultado quedaba del todo artificioso por la elección de puesta en escena, dramatización, planificación de las secuencias, etc... más propias del estilo teatral. Joana Page, en sus estudios sobre el capitalismo y la crisis en esta clase de películas afirma²⁶:

“En muchos sentidos, [...] reconstruyen el neorrealismo bajo una lente reflexiva postmoderna: el uso de la cita remite nostálgicamente a un período en el que la película experimentó una revitalización crucial en su forma y jugó un papel importante en la articulación del cambio social. Esta nostalgia está acompañada, paradójicamente, por un escepticismo igualmente posmoderno sobre el papel social del arte y la posibilidad de acción política en el presente”.

El ritmo frenético de los planos (más propios de un noticiario) con los que comienzan estas obras en los créditos, son un buen ejemplo de esta cercanía al documental que pretende trabajar. Con movimientos de

²⁵ BERNINI, Emilio (2003). Un proyecto inconcluso: Aspectos del cine contemporáneo argentino. Kilómetro III, num. 4

²⁶ PAGE, Joanna (2009). Crisis and capitalism in contemporary Argentine cinema. USA, Duke University Press.



cámara sucios y una marea de voces, sonidos y música villera, la agresividad del espacio en el que se desarrollan las historias queda palpable. Caetano tiene un lenguaje muy propio, alejando sus filmes de la pulcritud y la sobriedad estilística. Destaca sobre todo en las escenas de violencia, en las que la cámara parece mimetizarse con una especie de espectador diegético en el mismo espacio físico de los sucesos. Para las escenas de diálogo, las planifica principalmente con planos generales y medios, colocando la cámara fija a la altura del personaje para poder entablar contacto directo con los ojos.

Lo más destacable de su trabajo reside en encontrar ciertos indicios que demuestren la degradación política (y consecuentemente social) sin hacer ningún tipo de alusión directamente a esta. De este modo, sus películas están protagonizadas por marginados sociales, lumpenes e inmigrantes a los que la sociedad no les otorga ningún tipo de oportunidad: Oso (Julio Chávez), el expresidiario de *Un Oso rojo* que busca recuperar a su hija tras salir de la cárcel, los chicos de *Pizza, birra, faso* (Héctor Anglada, Jorge Sesan, Pamela Jordan, Walter Díaz, Alejandro Pous, Adrián Yospe), son atracadores sin conciencia de clase, vagabundos y hedonistas (como deja vislumbrar el mismo título), o Freddy (Freddy Flores), de *Bolivia*, un inmigrante que llega a Buenos Aires para poder trabajar malviviendo. Con un estilo de vida en decadencia, son claros ejemplos del nomadismo propio de la ola.

Todos estos personajes quedan enmarcados en el más absoluto estereotipo intencionadamente. El proceso consiste en humanizar la figura del antihéroe para superar sus estereotipos y poder dar respuesta al por qué de estos colectivos marginales. He aquí la función humanizadora del cine y el arte. Oso parece un criminal pero actúa por amor a su hija, llevándole a traicionar a su propia banda. Ferddy, a simple vista procedente de Boliva por sus rasgos, actúa opuestamente a los prejuicios que se tienen en Argentina con los bolivianos. Aunque tiene defectos y debilidades, es limpio, cortés y trabajador. Por otra parte, los chicos de *Pizza, birra, faso* representan la juventud a la deriva. A pesar de ser un grupo de atracadores y maleantes, el Cordobés consigue sacar a Sandra y su futuro hijo del país para darles un futuro mejor. En un mundo donde el enemigo queda difuso a la vista (a propósito de la despolitización), Caetano propone visualizar cuáles son estos poderes que conforman nuestros prejuicios, jerarquizando e instaurando relaciones de dominio.

Tampoco carece de una clara redefinición del género, algo que lo identifica con sus compañeros. Caetano trabaja dentro de la laxitud que posee el *western* y la cantidad de subgéneros que se diversifican, siempre



con una férrea voluntad de inscribirse en lo contemporáneo. Se podría entender el cine del director como una especie de *western* suburbano o *western* negro con tintes del género policial. Existen similitudes entre las historias de la selva que recoge el libro que Oso le regala a su hija con las historias de la vida suburbana que se despliegan en la filmografía de Caetano: un espacio sin ley ni orden en el que desgraciados se aprovechan de otros desgraciados por la ley del más fuerte. Sin embargo, y a diferencia de los directores anteriores, aquí sí que se genera un efecto de redención con el final, algo que es imperativo para el carácter de denuncia social. No obstante, ante el clímax y su trágico desenlace, se puede vislumbrar un ápice de esperanza para los personajes que incite a un cambio moral y social.



6. Financiación

Si una cosa destaca de la nueva ola, es que estos jóvenes directores supieron reivindicar y defender el cine con autoría, independientemente de su *status* social. Su objetivo en el ámbito de la financiación fue probar que se podía hacer un cine independiente sin tener que pasar por el aro de las restricciones que imponía el INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales).

6.1. Las bases del cine independiente

Cabe decir primeramente, que el término *independiente* es bastante laxo y no sencillo de definir. Este se refiere más al ámbito de la financiación que al de la estética a la hora de producir un film. No obstante, sería complicado marcar una línea divisoria entre financiación y estética, ya que una repercute directamente en la otra. Así pues denota una cierta autonomía a la hora de crear una película, sin tener las necesidades que podría tener una película de alto presupuesto o las facilidades de un cineasta consagrado. Lo que se busca es que cualquiera que quiera contar una historia, pueda tener la facilidad de hacerlo. Pero esto se complica si se habla de cine *independiente* en términos internacionales, dado que cada país tiene sus formas de financiación²⁷. Por ejemplo en Estados Unidos, se consideran *independent Films* aquellas que no se producen en el marco de ningún gran estudio hollywoodiense, ni asumiendo las posibles restricciones creativas que puedan imponer estos gigantes del sector. No obstante, esto solo hace referencia a la producción del film en sí. Este tipo de cine busca su propio público y desean como todas sobrevivir en el tiempo. Es por esto que si bien difieren del cine comercial en todo lo demás, aspiran a ser insertadas dentro del mismo circuito de distribución.

²⁷ El festival Sundance recoge películas como “independientes”, aunque estas no tienen porqué serlo en su país de origen. Mientras el festival BAFICI reúne cine independiente si se compara con las grandes superproducciones de Hollywood.



6.2. Los gigantes de la producción en Argentina

El principal pilar en la industria cinematográfica del país es el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, o más conocido por sus siglas como INCAA. Creado en 1968 como Instituto Nacional de Cinematografía (INC), actualmente es un ente público no estatal que forma parte del Ministerio de Cultura. El INCAA se encarga de fomentar y regular la actividad cinematográfica según la Ley de Cine nacional.

Por otro lado se encuentran las principales compañías productoras de *blockbusters* tanto para cine como para televisión, Pol-Ka y Patagonik fundadas durante los noventa y contando con el apoyo del INCAA. Estas se encuentran controladas principalmente por capitales europeos y estadounidenses: Walt Disney Productions posee un 30% de las acciones de Patagonik, mientras que otro 30% es de Telefónica España y el Grupo Clarín. Este último, siendo el mayor conglomerado de medios en Argentina, se encuentra controlado en parte por el grupo El País, el cuál controla además un 30% de las acciones de Pol-Ka. El resultado de esta enrevesada alianza, es un cine que ronda entre la vanguardia y el cine comercial, siendo España uno de sus principales consumidores. Se busca la máxima rentabilidad económica, usando el sistema del estrellato nacional y asegurando su presencia en otros países.

6.3. El caso de la nueva camada

Durante la década de los noventa en la que estos jóvenes directores se crecen en su rol de cineastas, hacer una película era casi mayor aventura que la película en sí. Muchos de ellos salían a encontrar su propia voz saliendo a rodar a la calle con su cámara sin ningún objetivo prescrito ni conocer cómo va a ser el resultado. Para el cine argentino anterior, el de los ochenta, el flujo de capital que pudiera recibir un film condicionaba enormemente la realización de este. Sus cineastas concebían sus películas pensando de antemano con el presupuesto que requerirían para obtener el resultado que querían. Es por esto que muy a menudo se veían hipotecando sus hogares para poder sacar adelante sus proyectos.

Muy a diferencia de sus predecesores, los cineastas de la nueva camada tuvieron un trato completamente distinto para la financiación y producción de sus películas. Empezaban rodando con lo mínimo indispensable, con sus grupos de compañeros más cercanos durante los fines de semana. Para ellos, la creatividad no estaba subordinada al capital. Ejemplos tales se encuentran entre algunos de los cineastas del



presente estudio. Adrián Caetano rodó su película *Bolivia* con los rollos de película restantes de otra producción, mientras que Martín Rejtman hizo *Silvia Prieto* en sus tiempos libres durante cinco años, hasta estrenarla por fin en 1999. Ninguno tuvo garantizado nada de antemano: ni financiación para rodar, ni el revelado en el laboratorio, ni mucho menos su posterior distribución. En palabras de Martín Rejtman²⁸: “*es difícil hablar de riesgos cuando hay tan poca plata para hacer cine y las películas se hacen con tan poco dinero*”.

Las producciones no siguen en estos casos ningún tipo de fórmula trazada con anterioridad ni se someten a las exigencias de las instituciones de financiación. No obstante, en un rodaje tan flexible podían aparecer cualquier tipo de complicaciones, de manera que algunos de sus directores además de ejercer el rol de director, abordaban otros papeles. Como en el caso de Pablo Trapero, quien además de dirigir, escribe el guion y realiza la función de productor ejecutivo. A pesar de lo que esto pueda suscitar entre las opiniones, dado que la falta de división de los roles no suele estar bien vista, la nueva ola nunca hubiese sobrevivido sin esta estrategia. Es por esto que es normal encontrar a algunos de sus directores realizando más de una función, especialmente la de productor ejecutivo en sus propias obras.

6.4. El filtro del INCAA

Una vez terminada la producción, los protagonistas de este movimiento sabían que tarde o temprano tenían que pasar por el aro del INCAA para su distribución en las salas o, en el caso de las películas que habían sido grabadas con cámaras de video, poder convertirlas a material fílmico. Desde la creación del instituto a finales de los sesenta se daban varios problemas entre la institución y los directores jóvenes. La finalidad del INCAA (INC por aquel entonces) era asegurar que hubiera en todas las carteleras al menos un estreno argentino y que alimentase la taquilla. Por otro lado se encontraban la proliferación de cines multisala que principalmente proyectaban los *blockbusters* de la industria Hollywoodiense. Es por esto que el INCAA servía de filtro de manera que se asegurase el éxito en taquilla, posibilitando la competencia con un mercado mucho más fuerte.

²⁸ FONTANA, Patricio (2002). Entrevista “Martín Rejtman. Una mirada sin nostalgias”. Mil palabras, núm. 4.



A diferencia de los cineastas de la nueva ola, los de la generación del sesenta fracasó en sus intentos para conseguir el apoyo de la institución y conseguir permanecer a lo largo del tiempo, manteniendo la continuidad de sus películas. La mayoría de estos eran clasificados como cine B, condenando sus películas a una muerte casi prematura, dado que esta categoría las consideraba de “exhibición no obligatoria”²⁹. Nombres tales como Enrique Dawi, Manuel Antín, David Kohon o Jose Martinez Suárez nunca pudieron lidiar ante tales exigencias. Aquellos realizadores más ligados a la industria ya contaban con el apoyo y la atención de la institución, de manera que poco lugar quedaba para aquellos que estaban empezando con sus primeros filmes. Este tipo de preferencia por el *blockbuster* nacional, sin embargo, se mantuvo hasta principios del siglo XXI.

6.5. Métodos alternativos de financiación

Alejandro Agresti, reconocido cineasta argentino en el extranjero, volvía a Argentina a comienzo de la década de los noventa recorriendo las escuelas y dando conferencias, con la finalidad de derruir las convenciones del país en materia de financiación. Estas, completamente asumidas por la mayoría de los jóvenes talentos no auspiciaban ningún futuro prometedor. La creencia aún era la del modelo de los ochenta, el cual se caracterizaba por la financiación del INCAA o las coproducciones con otros países. Agresti había realizado solo una película en el país antes de su partida: *El amor es una mujer gorda* (1987). Tras unos años por Europa regresaba con una serie de filmes que si nunca los estrenó comercialmente, contaban con un estilo del todo vanguardista e innovador. Entre ellos *Boda secreta* (1989), *City Life* (1990) o *Crímenes modernos* (1992). Su finalidad era proyectarlos en sus conferencias para demostrar su teoría: no era necesario pasar por el aro de las instituciones de financiación del país. Estas películas habían sido producidas con capitales de diversas fundaciones europeas. A pesar de que difícilmente pudieran ser estrenadas en las salas argentinas, sí que habían tenido reconocimiento de la crítica por Europa.

Si algo sabían estos jóvenes cineastas es que de no ofrecerles el espacio necesario ni los medios para realizarse en Argentina, encontrarían su

²⁹ Mientras que las películas de clasificación A auspiciaban un buen éxito en taquilla, las de clasificación B o de proyección no obligatoria estaban prácticamente condenadas al fracaso.



solución fuera. En su viaje en busca de alternativas encontraron algunas de las principales fundaciones que propiciaron un mejor futuro al *nuevo cine argentino*. Cabe destacar entre ellas la Hubert Bals Fund (creada en 1988 con vinculación a organizaciones gubernamentales holandesas, así como al Festival de Rotterdam, uno de los más destacados en materia de filmes independientes), Fond Sud Cinéma (fundación que desde 1984 está orientada a la producción cinematográfica en los países de desarrollo por iniciativa del Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia), Ibermedia (creado en 1997, recoge capital de diversos Institutos Nacionales en España y países en Latinoamérica, y ofrece préstamos a proyectos con cierto desarrollo), así como la fundación del festival Sundance. Las mencionadas fundaciones son decisivas para la nueva ola, dado que aunque solo aporten una parte del capital, les dan pie a que puedan acceder a otras fuentes de financiación. Ante una buena coyuntura internacional, festivales dentro de Argentina apostaron por la experimentación y la vanguardia. Son estos el festival de Mar de Plata y el Bafici en Buenos Aires los que mediante subsidios, ayudaron a terminar algunos de los filmes de estos aventureros.

Hablando de la nueva generación de cineastas se puede afirmar que tienen un perfil completamente diferente al de las generaciones anteriores. Muchos de estos habían estudiado en escuelas de cine (como la ENERC³⁰ o la FUC³¹) de manera que tenían otras perspectivas respecto a su rol y a las posibilidades que se les planteaban. Bien se plasma en la forma que tienen de abordar sus proyectos más personales. Si bien Agresti se encargó de predicar con el ejemplo, otros de su compañeros ya se habían o se estaban embarcando en el mismo tipo de aventura, en busca de canales alternativos de financiación con los que defender sus óperas primas. Sabían defender sus proyectos en el extranjero y desenvolverse en otros idiomas. Lo único que se les pedía era la presentación de un guion interesante que tuviera algo que contar, de manera que sus historias eran por así decirlo, su carta de presentación. Caso mismo es el de Martín Rejtman a finales de los ochenta, quien con la ayuda de Agresti recibió el capital de la Hubert Bals Fund para realizar su primer largometraje, *Rapado*. No obstante no fue hasta 1992 cuando pudo finalmente estrenarla y se ganó la admiración de un público mayoritariamente joven que empezó a rendirle culto.

³⁰ Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica.

³¹ Fundación Universidad del Cine.



Con el apoyo recíproco y esta clase de entrenamiento se fue conformando una nueva generación de productores, quienes tras haber realizado una o varias películas, finalmente pudieron reunir dinero entre varios para formar sus propias productoras y tener un papel más activo en el panorama cinematográfico argentino. Su propósito fue no solo dejar de depender tanto de las organizaciones de financiación, sino conseguir sobrevivir en el tiempo. Entre algunas de ellas destacan Hugo Castro Fau y Pablo Trapero con su productora *Matanza*, o Daniel Burman y Diego Dubcovsky con *BD Cine*. La producción segmentada de antaño con la que empezaron sus primeros trabajos se modificó completamente a medida que se asentaron en la industria.

6.6. Lucha por inscribirse en el mismo circuito

La nueva camada fue llamando la atención del INCAA, dada la repercusión que habían tenido en el circuito de los festivales en el extranjero, así como la buena crítica y recepción. El Instituto Nacional fue abriéndose progresivamente a estas nuevas voces que iban adquiriendo mayor fuerza, junto con el cine más *mainstream* que también competía dentro del Instituto. Así, con sus óperas primas ya realizadas, su experiencia y la idea de conseguir una retribución sólida, los algo curtidos cineastas se presentaban con un consolidado guion bajo el brazo. Este era su carta de presentación y el objetivo, conseguir la financiación necesaria. Algunos de ellos como Martel, Rejtman o Caetano fueron abriéndose un espacio poco a poco dentro de la organización del INCAA, incluso sin restricciones en la toma de decisiones. La idea de que un nuevo cine se estaba consolidando con sus nombres ya era palpable, por lo que se buscaba que tuvieran la voz y el voto que ellos requerían en su rol de creadores.

Dejando la material de producción atrás, este tipo de cine chocó ante un nuevo obstáculo. Aspiraba a la inserción dentro de un mismo circuito comercial, de manera que su acceso estuviese abierto a cualquier lugar y público. No obstante las condiciones del mercado no eran las más favorables. Por una parte existía cierta desconfianza por parte de la distribuidoras de cine, independientemente del formato físico que fuere. Por otro lado, las grandes cadenas de cine multisala abarcaban casi la totalidad de las salas en el país, y su principal objetivo era asegurar el éxito en taquilla con aquellas producciones con un cierto nivel de producción y de atractivo. Así pues muchos de los cineastas se vieron privados de una posible salida comercial, a pesar de que sus películas hubiesen sido proyectadas y aclamadas en diversos festivales fuera del país.

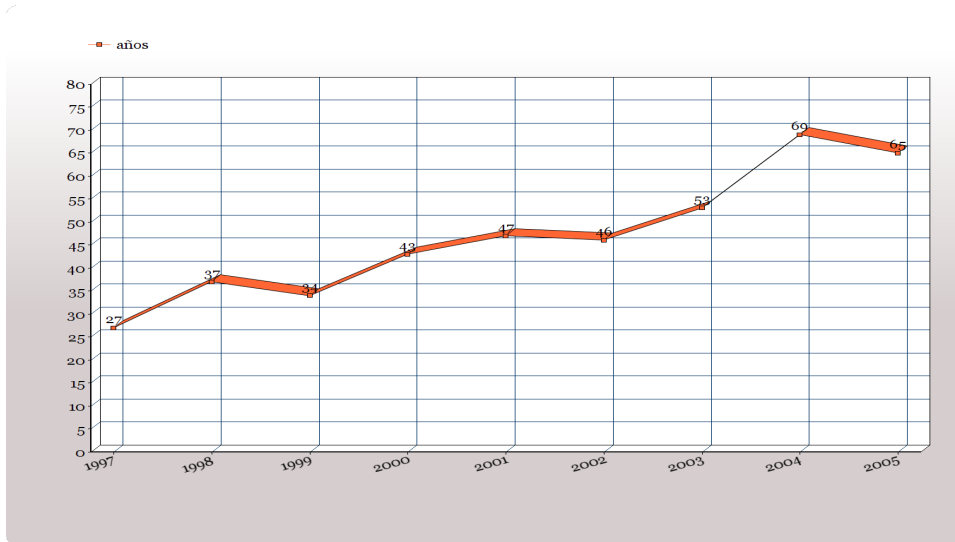


Algo que destaca de la nueva camada es su capacidad de apoyo y unión. El problema de la visibilidad nacional llegó a su cénit ante el rotundo éxito de taquilla de las películas *El hijo de la novia* (2001) y *Luna de Avellaneda* (2004) ambas contando con el apoyo del INCAA y producidas por Pol-Ka. Se las considera por múltiples aspectos como *blockbuster* argentino, y claramente el éxito enfadó a las voces de la nueva ola. Enfado ante el desequilibrio, ya que habían visto como recientemente, los estrenos de Martín Rejtman y Lucrecia Martel con *Los guantes mágicos* (2003) y *La niña santa* (2004) respectivamente, habían tenido una visibilidad y recepción del todo discreta y escasa. Muchos cineastas y profesionales del sector salieron a proclamar su situación al pueblo argentino y a exigir un cambio en las normativas que atañen a la distribución y exhibición fílmica. La presión fue masiva y duró días hasta que finalmente se consiguió una nueva reglamentación en la cuota de pantalla, obligando por ley la exhibición de mínimo un film argentino por mes. Si bien no se trata de la solución definitiva, se puede afirmar que la nueva ola es un grupo de cineastas activos que supo imponerse a las adversidades y que a día de hoy sigue trabajando desde las asociaciones de productores por competir con los grandes gigantes del mercado.

No cabe dejar de lado considerar que este grupo de cineastas se inscribe dentro de la década de los noventa y perdura en el siglo XX, atravesando la crisis del corralito en el 2001, la mayor de la historia del país. Parece ser que la fórmula que los protagonistas del reciente estudio crearon funcionó, puesto que su producción no decayó, y la producción cinematográfica fue en aumento, contando a día de hoy con una amplia filmografía. El siguiente gráfico muestra la producción cinematográfica argentina durante nueve años esenciales en los que se estrenaron las películas más representativas del movimiento. Desde 1997, atravesando la crisis del 2001 hasta el 2005, se observa como la producción experimenta una evolución a la alza, independientemente de la economía nacional.



Gráfico de las producciones cinematográficas en Argentina (1997-2005)



(Fuente: elaboración propia; Anexo 1)



7. Conclusiones

De las diferentes formas de expresión artística existentes durante la década de los noventa, fue el cine el que desarrolló una actitud más abierta a tratar el flujo del presente. Intervienen en este proceso no solo un cambio de mentalidad, sino también cambios en cuanto a la tecnología, la distribución, la política, la cultura y la estética. Igual que la sociedad cambiaba, el cine necesitaba un cambio en el presente de la Argentina en los noventa. Así se puede considerar que sucedieron cambios respecto a la relación entre producción y estética, se inventaron formas de rodaje inusuales, la producción se fragmentó para conseguir capital, y el proceso se hizo más laxo en comparación con lo que se venía aprendiendo.

El caso de esta camada de jóvenes cineastas demuestra que, ante la falta de apoyo nacional, sus historias supieron captar el interés del extranjero y fomentar el intercambio cultural. En un país tan diverso como Argentina, encontramos una mezcla artística que converge el cine francés e italiano con la identidad autóctona. Este no es un caso aislado y auspicia una gran verdad: el cine es el primer arte realmente global, y en este caso se corrobora. No nace, se materializa y distribuye incomunicado dentro de una nación, sino todo lo contrario. En un mundo globalizado, la red de intercambios culturales y económicos es infinita, atendiendo a la necesidad de crecer con el otro. El desarrollo es enorme: desde la aparición de los primeros cineclubes en los sesenta, pasando por la proliferación de los festivales y formatos físicos, hasta la instauración de Internet y las plataformas *streaming*. El séptimo arte se ha hecho accesible para todo el mundo y se genera su demanda en cualquier lugar.

Por otra parte, es innegable que las diferencias de género y estilísticas son considerables entre los jóvenes cineastas argentinos de los noventa. En cierto sentido se puede entender el escepticismo que generó en su día el término *nuevo cine argentino* entre los críticos. A pesar de las diferencias de opinión que provocaban en los festivales, se puede afirmar que el *nuevo cine argentino* tiene, sino similitudes de género, elementos comunes más que suficientes como para poder afirmar la pertinencia del término. No solo se trata de un proyecto generacional. Este movimiento es tanto una radiografía a la sociedad del cambio de milenio como una reivindicación del derecho a hacer cine ante una desigual distribución de los recursos productivos, de capital y distribución.



Merece especial mención la valentía y perspicacia de estos cineastas que supieron ver los cambios que se acontecían y el camino por el que poder desarrollar su filmografía desde jóvenes. Demostraron poder hacer cine renunciando a toda demanda política e identitaria y sobrevivir en el tiempo. Desde entonces las formas de hacer cine han cambiado, hay más posibilidades y el desarrollo del digital presenta numerosas alternativas. No obstante, el método de la nueva camada les fue y es, un arquetipo para las futuras generaciones de cineastas. Entre estas, destacan algunos nombres como Alejo Mogyllansky, Celina Murga, Gonzalo Castro o Mariano Llinás.

Por su parte, los que encabezaron el movimiento siguen ampliando su filmografía completamente consolidados como cineastas. Lucrecia Martel con *Zama* (2017; Ganadora en los festivales Latin Beat de Tokio, el de Sevilla y el de La Habana), Martín Rejtman con *Dos disparos* (2014; Selección oficial de los festivales de Locarno y San Sebastián) o Israel Adrián Caetano con *El otro hermano* (2017; Ganadora en el festival de Málaga y los premios Cóndor de Plata). Se puede afirmar que siguen hablando sin artificios sobre la naturaleza humana y las relaciones sociales. Ellos y tantos otros siguen trazando rutas, creando historias, personajes y películas que llegan al público. El cine está hecho para las personas, y con eso no hay frontera.



8. Fuentes bibliográficas y documentales

8.1. Bibliografía general

- AGUILAR, Gonzalo. Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino. (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2010)
- ALTMAN, Rick. Film/Genre. (Londres: British Film Institute, 1999)
- AMATRIAIN, Ignacio y ALGRANTI, Joaquín. Una década de nuevo cine argentino, 1995-2005: industria, crítica, formación, estéticas. (Argentina: Ediciones Ciccus, 2009)
- ANDERMAN, Jens. Nuevo Cine Argentino. (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2015)
- BAUMAN, Zygmunt. Modernidad líquida. (México: FCE Ediciones, 2003)
- BRUNO, Giuliana (2000). "Motion and emotion: film and the urban fabric" en Andrew Weber y Emma Wilson (eds.), *The Moving Image and the Modern Metropolis*. Reino Unido, Wallflower Press, págs. 21-22.
- CONSUELO, Jorge Miguel. El Negro Ferreyra: un cine por instinto. (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Freelands Editores, 1969)
- DELEUZE, Gilles. La imagen-tiempo. (Barcelona: Paidós, 2015)
- FALICOV, Tamara L. The cinematic tango: contemporary argentine film. (USA: Wallflower Press, 2006)
- GETINO, Octavio. Cine argentino: entre lo posible y lo deseable. (Argentina: Ediciones Ciccus, 1998)
- KRACAUER, Siegfried. Teoría del cine: la redención de la realidad física. (Barcelona: Paidós, 1996)
- MARX, Karl y ENGELS, Friedrich. La ideología alemana. (España: AKAL Editores, 2014)
- PAGE, Joanna. Crisis and capitalism in contemporary argentine cinema. (USA: Duke University Press, 2009)
- SCHROEDER Rodríguez, Paula A. Latin American Cinema: a comparative history. (USA: University of California Press, 2016)
- SCHWARZBOCK, Silvia. Estudio crítico de un oso rojo. (Argentina: Picnic Editorial, 2009)
- TRICARICO, Alberto. El cine argentino clásico. (Argentina: Universidad de la Punta, 2013)



8.2. Referencias Web

RODRÍGUEZ Marcos, Javier. EL PAÍS (2018). Lucrecia Martel: “La gente no se da cuenta de que las series son un retroceso”. [Consulta: 17-01-2018]. Disponible en <https://elpais.com/cultura/2018/01/16/actualidad/1516125674_495994.html>

<https://es.wikipedia.org/wiki/Ley_de_Servicios_de_Comunicaci%C3%B3n_Audiovisual> [Consulta 17-06-2018]

<<http://https://rivendel.wordpress.com/2006/12/11/la-screwball-comedysignificado-y-caracteristicas/>> [Consulta 05-07-2018]

<<http://cine.ar>> [Consulta 18-08-2018]

<<http://www.cinenacional.com>> [Consulta: 20-08-2018]

<<http://filmaffinity.com>> [Consulta: 03-07-2018]

<<http://www.enerc.gov.ar>> [Consulta: 05-06-2018]

<<http://www.incaa.gov.ar>> [Consulta: 15-08-2018]

<<http://www.ucine.edu.ar>> [Consulta: 06-06-2018]

8.3. Revistas académicas

AUFDERHEIDE, Patricia (1986). Artículo “Awake Argentina!”. Film Comment Magazine num. 22, ISSN 0015-119X

BERNINI, Emilio (2003). Un proyecto inconcluso: Aspectos del cine contemporáneo argentino. Revista Kilómetro III, num. 4

CAETANO, Israel Adrián (1995). Artículo “Agustín Tosco Propaganda”. Revista El Amante Cine num, 41, ISSN 150636

FONTANA, Patricio (2002). Entrevista “Martín Rejtman. Una mirada sin nostalgias”. Mil palabras, núm. 4, ISSN 1851-9334

ROHTER, Larry (2005). Artículo “Floating Below Politics”. The New York Times, 1º de mayo, ISSN 0362-4331

SPREGELBURD, Rafael (2007). Revista Ñ, 12 de mayo, ISSN 5344702