

Nuevo Cine Argentino: encrucijadas socioculturales de una renovación

Pablo Piedras¹

Sobre *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas de Amatriain Ignacio (coord.)* Buenos Aires: CICCUS. 2010

El Nuevo Cine Argentino de los noventa es un fenómeno cinematográfico y cultural en el que se han concentrado una serie de ensayos, estudios, críticas y diversos textos desde comienzos del nuevo siglo hasta la fecha. La razón de esta profusión crítica y analítica podría hallarse en la inmensa renovación e impacto que produjo en el marco de la cinematografía nacional el arribo de una nueva generación de realizadores, productores, guionistas y técnicos –desde mediados de la década del noventa– y la consecuente presentación de películas que encontraban pocos elementos en común con el cine que las precedía en varios aspectos: modos de producción, concepciones estéticas, estructuras dramáticas y narrativas y, por sobre todo, una visión de mundo. Como suele ocurrir cuando se desarrollan procesos de renovación tan categóricos, éstos están acompañados por la transformación y evolución en las diferentes capas que confluyen en un producto cultural como el cine: el campo de la producción, fomento y financiamiento y su relación con el Estado, la formación en la esfera de las universidades, institutos y escuelas especializados, la crítica cinematográfica, y el estado de situación de las series política, social y cultural. El volumen coordinado por Ignacio Amatriain focaliza su abordaje teórico y metodológico precisamente en la constelación de factores que determinaron y contribuyeron para el surgimiento del nuevo cine. Se trata de una mirada macro sobre el fenómeno cultural que

¹ Licenciado en Artes Combinadas en la Universidad de Buenos Aires, becario doctoral del CONICET, codirige el grupo de investigación CIyNE especializado en cine latinoamericano. Se desempeña como docente de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino en la UBA. Entre otras publicaciones, es coautor y editor, junto a Ana Laura Lusnich, del libro *Una historia del cine político y social en Argentina (1896 – 1969)* y es codirector de la revista virtual Cine Documental (www.revista.cinedocumental.com.ar).

intenta desgranar sus grandes líneas de identidad dejando en un segundo término –aunque no de forma absoluta– las interpretaciones, lecturas y análisis sobre los objetos específicos que conforman el fenómeno de referencia, estos es, los films. Nos encontramos entonces frente a un volumen que dialoga y complementa los acercamientos ya “clásicos”² y los recientes³ sobre el Nuevo Cine Argentino desde una disciplina diversa como la sociología de la cultura.

Los autores coinciden, en líneas generales, en analizar el Nuevo Cine Argentino como un fenómeno emergente de la cultura nacional de fin del siglo XX caracterizado por originar una ruptura con los modos de producción, narrativas y estéticas del cine argentino industrial, configurando un circuito de producción restringido en contraposición con el circuito de producción ampliado, propio del cine masivo y comercial. Este campo de producción restringida, si bien dotado de las particularidades referidas a su contexto histórico, social y político; es leído como un eslabón de continuidad en el interrumpido desarrollo del campo tras la irrupción de aquel primer nuevo cine, el de la Generación del 60, con directores como Simón Feldman, Manuel Antín y Rodolfo Kuhn, entre otros. Sin embargo, siempre desde el punto de vista de los autores, la restitución del campo de producción restringida en las postrimerías del nuevo siglo se inscribe en el nuevo régimen de significación hegemónico propio de la posmodernidad, entendida como una nueva etapa en la cual la esfera cultural se integra al régimen económico capitalista global, perdiendo parcialmente su rasgo de diferenciación respecto a las esferas de lo económico y de lo social. Los films del Nuevo Cine Argentino y sus lógicas de producción, forman parte entonces de una nueva cultura de la imagen y de mercantilización y consumo de bienes simbólicos. De lo dicho se desprenden los dos núcleos del marco conceptual utilizado en la mayoría de los artículos: la teoría de los campos de Pierre Bourdieu y los estudios sobre cultura, sociedad y economía en la posmodernidad de Fredric Jameson.

² Entre otros, AA.VV., 2002, *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, Buenos Aires: FIPRESI y Aguilar, Gonzalo, 2006, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, leídos y procesados ambos por los autores del presente volumen.

³ Nos referimos a los volúmenes de reciente edición, Pena, Jaime (Ed.), 2009, *Historias extraordinarias. El Nuevo cine argentino (1999-2008)*, Madrid: T&B Editores y Campero, Agustín, 2009, *Nuevo cine argentino. De Rápado a Historias extraordinarias*, Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

Los artículos que componen la publicación comparten entonces una serie de herramientas conceptuales, un corpus fílmico temporalmente definido (1995-2005) y ciertos materiales generados especialmente para la presente investigación⁴ (entrevistas a críticos, productores, directores; estadísticas y gráficos; etc.). Tales elementos le brindan una cohesión a la publicación por demás valorable en una época en que las políticas del campo académico-científico promueven cada vez más compilaciones, sin más unidad que una temática en común y, en ocasiones, ni siquiera eso.

Tras un elogioso y sugestivo prólogo de Gonzalo Aguilar⁵ –una voz ciertamente autorizada en el tema– el coordinador de la publicación, Ignacio Amatriain, a modo de introducción, reflexiona sobre las líneas de fuerza de la investigación, el marco conceptual abordado, los presupuestos y objetivos del libro, y esboza algunas disquisiciones personales respecto al Nuevo Cine Argentino (a partir de ahora, NCA). El texto si bien puede ser útil para que el lector comprenda la organización general del libro, resulta demasiado extenso –cincuenta y cinco páginas en un libro de doscientas, nueve autores y siete capítulos–, en ocasiones digresivo y disperso, en otras abstracto –pierde el foco respecto al objeto específico– y en otras redundante, ya que se expulsa sobre cada una de las problemáticas repitiendo, la mayoría de las veces, argumentos ya desarrollados con más precisión en cada uno de los capítulos subsiguientes. Por otra parte, el autor construye estructuralmente sus argumentaciones a partir de dos supuestos que consideramos cuestionables. En primer lugar, cierta tendencia a pensar el NCA como un bloque que detenta una intencionalidad unidireccional respecto a sus objetivos y perfiles de acción en el campo cinematográfico. Si bien el NCA puede caracterizarse como un movimiento –así lo afirma Malena Verardi en su artículo, reflexionando sobre dicha denominación– es particularmente complejo justificar una intencionalidad corporativa, en todo caso, existen ciertos acuerdos tácitos y

⁴ Según los “Agradecimientos”, se indica que el libro tiene como antecedente la investigación grupal en la que participaron la mayoría de los autores en el Centro Cultural de la Cooperación. Asimismo, con excepción de Malena Verardi (egresada de la carrera de Artes Combinadas, Facultad de Filosofía y Letras, UBA), los autores son egresados de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Algunos de ellos, además, forman parte del instituto de investigación Gino Germani dependiente de la misma institución y del IDAES (Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín).

⁵ Sugestivo en tanto Aguilar define tres riesgos recurrentes en los que podría incurrir el tipo de abordaje propuesto por el libro –mediación crítica, cercanía con el objeto de estudio, supresión de la densidad estética de las obras– y elogioso en cuanto considera que los diferentes artículos han logrado sortear dichos riesgos.

expectativas de incorporación al campo, compartidos por la mayor parte de los nuevos agentes. En segundo lugar, cuando se trata de evaluar o juzgar el desarrollo estético, cultural, político o social del NCA, Amatriain acude con cierta sistematicidad a los directores o críticos que desde sus posiciones sustentaron o formaron parte del fenómeno a analizar. Esto no sería necesariamente un inconveniente si se contextualizara estos testimonios y apreciaciones en el marco en que fueron realizados y, a la vez, se los problematizara. Esta falta de distancia crítica deriva, por ejemplo, en el mantenimiento de un presupuesto que merecería mayor atención: el rol positivo y democratizante que habría tenido la FUC (Fundación Universidad del Cine) para la actualidad del cine nacional. Si bien es indudable el papel clave que tuvo dicha institución para la renovación del cine argentino, por alguna extraña razón pocas veces en el libro se hace referencia a que progresivamente las condiciones de accesibilidad a la FUC (matricula y cuota mensual de alto costo) la fueron convirtiendo en un espacio formativo sólo apto para una elite.

El capítulo de Joaquín Algranti, “Productores producidos...”, establece los lineamientos para pensar los cambios en los modos de producción en el cine argentino, retomando, como hemos anticipado, las nociones de campo de producción restringido y campo de producción ampliado, de Pierre Bourdieu. El autor aclara desde las primeras páginas la “clave de lectura” que permitiría comprender la historia del cine argentino: “su proceso siempre inconcluso de autonomización obedece al carácter sobredeterminado de sus relaciones” (págs. 75-76). Refiere así en términos sociológicos algo que varios historiadores y estudiosos del cine latinoamericano (Paulo Emilio Salles Gomes, Paulo A. Paranaguá, Octavio Getino, etc.) han descripto en términos políticos: la estructural dependencia y subdesarrollo de las cinematografías latinoamericanas en el orden geopolítico internacional. Señala sin embargo que “sin ningún tipo de competencia a nivel internacional, ni en América Latina ni en Estados Unidos [...] la figura del productor cinematográfico es, durante la década del treinta, una apuesta segura e innovadora” (Pág. 76), lo cual es parcialmente cierto, toda vez que el monopolio europeo hasta la década del veinte y el norteamericano hasta la actualidad, se han mantenido sobre el campo de la exhibición y distribución de films a nivel local, lo que determinó, incluso durante el período industrial,

que la actividad del productor cinematográfico fuera, por lo menos, inestable. Hacia el final del capítulo Algranti realiza un interesante análisis comparativo de las relaciones permeables que existen en el campo de la producción (y por consecuencia en el de la estética y las modalidades narrativas) entre dos nuevos referentes del circuito ampliado (Pol-ka) y restringido (Matanza Cine).

María Torre y Matías Zarlenga, en su artículo “Fabricando directores...”, analizan el rol de las nuevas instituciones de formación en el surgimiento, consolidación y desarrollo del NCA. Prestando especial atención a los casos de la FUC y de la ENERC (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica, dependiente del INCAA), trazan una serie de correspondencias entre los nuevos espacios formativos y los surgidos en la década del sesenta como la Escuela Documental de Santa Fe y la Escuela de Cine de la Universidad de la Plata. El texto además traza un detallado mapa sobre la educación cinematográfica en el país⁶, cuestión que no ha sido suficientemente abordada en estudios previos. Los autores señalan que estos nuevos espacios se inscriben en la intersección entre prácticas heterónomas (reproducen la estructura económica del medio) y autónomas (las escuelas ayudan a consolidar el campo restringido) (Pág. 115).

En “Pactos, promesas, desencantos...”, Marina Moguillansky y Valeria Re, examinan el relevante papel que la crítica especializada, como institución legitimante del nuevo cine, adoptó durante el período de consolidación del NCA (1995-2003). Para ello, tras realizar un breve recorrido histórico para comprender el derrotero de esta institución en nuestro país, se basan en un corpus conformado por material de tres tipos de publicaciones diversas en sus perspectivas, estilos e intereses: *El Amante Cine*, el suplemente Espectáculos del diario *La Nación*, y el sitio web (actualmente fuera de línea) *Otrocampo.com*. Las autoras identifican la irrupción hacia comienzos de la década del noventa de una nueva generación de críticos que habría promovido una suerte de alianza o pacto tácito con el NCA, promoviendo, apoyando y visibilizando las nuevas producciones. Esta promoción, si bien está sustentada en la convicción del agotamiento y anquilosamiento del cine argentino de la

⁶ En la mención de las instituciones llama la atención la ausencia de la EDAC, Escuela de Arte Cinematográfico de Avellaneda.

tradición y el auténtico gusto por las nuevas formas estéticas, narrativas y de producción que caracterizan a los films del NCA, también se convierte en un elemento legitimante y en un estandarte identitario de la nueva crítica frente a sus antecesores. Moguillansky y Re indican así la existencia de un “contrato generacional” de mutua convivencia entre dos actores que ocupan posiciones análogas en el campo restringido. Aunque el pacto habría tendido a volverse “inestable y tormentoso” durante los últimos años, es interesante las aristas del mismo señaladas por el crítico David Oubiña entrevistado por las autoras: “es difícil criticar desde adentro. Es difícil criticar a aquellos que son mis amigos, me parece que lo que se ha producido entre el nuevo cine y la crítica es que hay una relación generacional bastante cercana, hay contactos más fluidos entre críticos y cineastas. Los cineastas son amigos de los críticos, los conocen, se cruzan en los festivales” (Págs. 136-137)⁷.

Máximo Eseverri en su capítulo “Lo sublime y lo bello en el cine argentino...”, efectúa un lúcido análisis de dos films bisagra en las representaciones de los años oscuros de la última dictadura militar –*Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1992) y *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999)– proponiendo una especie de enlace entre éstos y algunos de los rasgos comunes con el NCA. Según Eseverri, ambas películas se desplazan de una estética de lo bello hacia otra de lo sublime “en su búsqueda por establecer un relato oblicuo respecto a una experiencia traumática” (Pág. 164). Siguiendo los conceptos del autor, la estética de lo sublime opera en tres niveles: la problemática apuesta de narrar una experiencia de índole innarrable, un vínculo complejo entre la estetización del horror y el relato de lo siniestro, y el desafío de filmar lo sustraído como estrategia de reparación. En un artículo rigurosamente documentado, Eseverri también aboca sus primeras páginas a una minuciosa recapitulación y categorización de los films (documentales y ficcionales) que desde el retorno de la democracia intentaron dar cuenta, a partir de diversos puntos de vista, de lo ocurrido en el período 1976-1982. En este recorrido, dos notas al pie (las número dos y

⁷ En las palabras de Oubiña surge una cuestión de interés que el presente volumen aborda tangencialmente en algunos capítulos: el rol clave de los festivales nacionales e internacionales en la promoción del NCA. Tal como se entrevistó del texto de Oubiña, en los últimos años se registra el fenómeno de que los mismos agentes que ejercen la crítica desde medios especializados son los responsables de la programación de los festivales de cine.

siete), resultan significativas en vistas a problemáticas un tanto desatendidas pero de suma importancia en el campo del audiovisual argentino contemporáneo: la fuerte presencia televisiva que tuvo la desaparición de personas durante la dictadura en la última década y la profusa circulación de ciertos films sobre la dictadura en espacios educativos desde el nuevo siglo.

El capítulo de Malena Verardi “El Nuevo Cine Argentino: claves de lectura de una época”, confecciona un mapa sobre el NCA en el que se puntualizan sus principales características, retomando algunas de las problemáticas abordadas en capítulos previos pero desde una óptica personal. En primer lugar, posa su mirada en la década del sesenta como origen lejano de la renovación de los noventa. En dicha etapa, Verardi recupera una serie de circunstancias históricas, políticas, culturales y cinematográficas que se emparentan a lo sucedido treinta años más tarde. Según la autora, lejos de la simple irrupción de una nueva generación de directores, el nuevo cine de los sesenta se definió por la confluencia de nuevos agentes y sucesos como el surgimiento de una nueva crítica cinematográfica (cuyo exponente emblemático fue la revista *Tiempo de cine*), una nueva camada de productores (Marcelo Simonetti, Néstor Gaffet, etc.) y de escritores-guionistas (Beatriz Guido, David Viñas, Augusto Roa Bastos, entre otros) en el marco de una coyuntura político-intelectual signada por la Revolución Cubana y la circulación de nuevos discursos de intelectuales comprometidos y militantes como Jean-Paul Sartre y Antonio Gramsci. Asimismo, la Generación del 60 también se definió a partir de la adopción de una serie de cuestionamientos y rechazos respecto al cine de la institución. Más adelante, Verardi analiza dos films que podrían considerarse antecedentes o exponentes iniciales del NCA: *Rapado* (Martín Rejtman, 1992-1996) e *Historias breves* (DDVV., 1995)⁸. Después, la autora adhiere a la idea de movimiento para definir al NCA y consecuentemente se aboca a explorar algunos de los núcleos estético-narrativos que distinguen al nuevo cine, como las transformaciones en las estructuras dramáticas y narrativas, la aparición de nuevos espacios, cuerpos y discursos, y la formulación de un nuevo concepto de realismo. Verardi

⁸ Película grupal producida por el INCAA en la que participaron una buena parte de los que formarían parte de la primera camada del NCA: Adrián Caetano, Bruno Stagnaro, Lucrecia Martel, Ulises Rosell, Sandra Gugliotta, etc.

concluye en que las películas del NCA “pueden nuclearse en torno a una serie de puntos en común” como “nuevas formas de encarar la producción y exhibición de los filmes, la búsqueda de construir una nueva narratividad y el planteamiento de un vínculo entre texto fílmico y espectador basado en un bajo grado de involucramiento por parte de éste y en la prevalencia de la distancia entre ambos” (Pág. 189).

El capítulo “El Nuevo Cine Argentino en la encrucijada actual...” de Emiliano Torterola es un buen cierre del libro en la medida en que examina el desempeño financiero, comercial e industrial del NCA y la difícil relación de éste con el público nacional. Asimismo, con un subtítulo elocuente indica una de las problemáticas endémicas que existen desde la promulgación de la nueva ley de cine y que el Estado, así como los diversos actores del campo cinematográfico, no ha podido solucionar: “Niveles europeos de producción y latinoamericanos de concurrencia”. Torterola echa mano a una serie de estadísticas y gráficos para analizar la caída de la media de espectadores a nivel nacional, la precaria infraestructura de exhibición en el interior del país, el efecto adverso –respecto a la divulgación de cine nacional– de la extensión monopólica de los complejos multisala, y los relaciona con las políticas de promoción, fomento y divulgación vehiculizadas por el Estado a través del INCAA. Frente a la actual encrucijada –positiva en términos de cantidad y calidad de producción y negativa en términos de llegada y recepción espectral– el autor lanza una propuesta atendible: “sostenemos que es necesario, por una parte, generar una participación más amplia y activa del sector público –a nivel nacional, provincial y municipal– en la oferta exhibidora [...] crear programas (junto a los organismos educativos) que apunten a formar en los jóvenes un interés audiovisual que vaya más allá del cine-entretenimiento. Programas que tengan por objetivo la creación de un hábito cinematográfico en los jóvenes de menores recursos, la implementación de charlas-debates en las escuelas, la enseñanza y la reflexión histórico-social a través del cine nacional e iberoamericano. En suma, la apreciación del cine como patrimonio social, cultural e histórico”⁹ (Pág. 204).

⁹ Desde nuestra perspectiva sumaríamos la dimensión estética a las mencionadas.

El libro se complementa con un grupo de fotografías que ilustran cada uno de los capítulos. Respecto a la edición, la cuidada encuadernación y el prolijo diseño se ven resentidos por la falta de un índice onomástico y ciertos inconvenientes en los modos de citación y referencia. Entre los más relevantes la incorporación de los títulos de los films sin algún elemento distintivo (negritas, itálicas, subrayados) y la mención, en algunos artículos, de películas sin indicación de año ni director. Por otra parte, aunque sabemos que en el ámbito editorial siempre existen demoras, en este caso particular, el dinamismo y los persistentes cambios característicos de un fenómeno aún no concluido, juegan en contra de una publicación que llega a las librerías con cierta dilación.

En resumen, “Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005)” brinda desde una perspectiva poco frecuente en el ámbito de los estudios sobre cine en la Argentina –la sociología de la cultura– una mirada rica e innovadora sobre los últimos quince años de cine nacional, colocando al NCA en el contexto de problemas políticos, sociales y culturales más amplios.