

Influencias globales y estética local en el cine argentino contemporáneo

Natalia Jacovkis
University of Florida

En un artículo del año 1993, Nestor García Canclini se preguntaba si iba a haber un cine latinoamericano en el año 2000 (246). Contrastando la manera clásica de adscribir movimientos artísticos a naciones determinadas (neorrealismo italiano, nuevo cine alemán, etc.), se preguntaba sobre la supervivencia de identidades nacionales en la era de la globalización, el interculturalismo y las coproducciones multinacionales (García Canclini 247). Finalmente, luego de analizar diversos factores tales como el rol de las compañías de distribución norteamericanas que controlan el mercado, los cambios en las estrategias de financiación de la producción y la popularidad de lo "latino" en los mercados del Primer Mundo, García Canclini llega a la conclusión de que las naciones y etnicidades continúan existiendo, y que hay fuertes movimientos de reterritorialización coexistiendo con la desterritorialización de las artes. Siguiendo estas coordenadas, tomaré el cine argentino contemporáneo como caso de análisis.

El cine argentino contemporáneo presenta diversos problemas: económicos, de difusión y estéticos. Sin embargo, un grupo de películas hechas en los últimos seis años por directores debutantes ha dado lugar a una tendencia heterogénea que se ha bautizado como "el nuevo cine argentino." Mi intención es investigar la forma en que la tensión entre las influencias locales y globales se manifiesta en la construcción estética de estas películas, tanto en términos de forma como de contenido. Mi tesis es que "el nuevo cine argentino" puede ser dividido, al menos en un análisis general, en dos grupos. Los rasgos principales de las películas del primer grupo es que son filmadas con un bajo presupuesto y sin el apoyo de productoras ligadas a la televisión. Son, en casi todos los casos, la primera película del director. Lo que es más importante aún, parecen estar en busca de su propio lenguaje para expresarse. Las películas en este grupo son muy distintas unas de otras. Pero lo que todas comparten es su contemporaneidad y, por extensión, la Argentina. Ejemplos de las

películas de este grupo, a las que me referiré más adelante, son *Pizza, Birra y Faso*, *Bolivia*, *Mundo Grúa* y *Sólo por hoy*. El contexto en el que se insertan y que a su vez reflejan es el de una Argentina devastada por las políticas neoliberales que se impusieron en el país (y, con distintas variantes, en toda América Latina) desde comienzo de la década de los 90. A su vez, desde un punto de vista formal, demuestran cómo una mirada puede ser construida comenzando por personajes claramente delineados, pero yendo más allá para reflejar en su particularidad concreta la situación económica, política y social de la Argentina actual. Así, por ejemplo, tenemos el caso de Rulo, el protagonista de *Mundo Grúa*. La película narra su historia, su búsqueda de trabajo, la relación con su hijo y con una quiosquera. No hay referencias explícitas a la realidad económica política de Argentina, pero ésta siempre se encuentra latente. Por la crisis económica, Rulo se queda sin trabajo y se traslada a la Patagonia en busca de otro, lo cual influye en gran medida en el desarrollo de su historia particular.

El segundo grupo, por el contrario, ligado a la tradición del cine industrial y muchas veces financiado por canales de televisión, no oculta su aspiración de llegar a un público masivo y, en lo posible, a un mercado internacional, lo que los lleva a trabajar con estructuras narrativas provenientes del cine americano y, muchas veces, a recurrir a estereotipos para mostrar la supuesta "argentinidad" de los personajes. Ejemplos de estas películas y del uso del género para estructurar la narración son *Nueve Reinas* y *El hijo de la novia*.

La película que dio comienzo al primer grupo es, sin duda, *Pizza, Birra y Faso*, en el año 1997. Dirigida por dos jóvenes directores debutantes, Juan Bautista Stagnaro y Adrián Caetano, la película es un retrato de un grupo de delincuentes menores que frecuentan el centro de la ciudad de Buenos Aires. Su descripción de las situaciones cotidianas de los personajes, de su falta de oportunidades en un Buenos Aires decadente, así como su uso de diálogos creíbles, su cámara en mano y sus actores no profesionales, significaron una ruptura total con el estilo rígido y declamatorio de la mayor parte del cine argentino de las dos décadas anteriores. *Pizza, Birra y Faso* es un retrato social de una parte de la juventud que ha sido excluida del sueño neoliberal que no hace ningún tipo de concesiones a ningún cliché cinematográfico. Pero es también un acercamiento sin prejuicios a un grupo de marginales que no tiene nada que perder en su vida. En esta

película ya se hace presente uno de los temas que van a reaparecer en sucesivas películas del “nuevo cine argentino”: la oposición entre la ciudad y la periferia. Abrumados por la ciudad, pero intentando ser parte de ella a toda costa, los personajes principales de *Pizza, Birra y Faso* vagabundean constantemente por el centro de Buenos Aires. Un centro que, paradójicamente, se convirtió en parte de su periferia en la última década, al cerrar los cines y las tiendas que lo convertían en un paseo típico de la clase media argentina para dar albergue a iglesias evangelistas y locales de videojuegos, lo que transformó la fachada, así como la clase social de la gente que lo frecuenta. Como Claudio España señala, el centro “is nothing more than a no-man’s land where they steal and interact only minimally with people from other social strata” (12-13).

Para estos nuevos directores, la cuestión del centro y la periferia es lo que confiere un sentido de pertenencia a sus personajes, alienados en la sociedad argentina contemporánea. Para Ariel Rotter en *Solo por hoy*, la ciudad parece un ente totalizante y pluriabarcador, donde sus personajes se desplazan de un lugar a otro, y lo que guía este desplazamiento es su disconformidad con la situación dada, con la chatura de perspectivas. Se mueven en busca de una mejor perspectiva de vida, aunque no siempre logren este objetivo. En *Mundo Grúa*, de Pablo Trapero, la mirada está puesta en otra geografía: el cordón industrial del Gran Buenos Aires. El Gran Buenos Aires es un denso y complejo escenario social donde se concentra gran parte de la migración interna argentina y la de los países limítrofes. Estos suburbios porteños, con sus peculiaridades, se transforman casi en un personaje adicional de *Mundo Grúa*. La diferencia y las posibilidades de supervivencia de los personajes están relacionadas al paisaje en el que se mueve el protagonista: en busca de trabajo, se traslada a la Patagonia, lugar despoblado del interior del país. Sin embargo, luego de haber sido despedido, su protagonista retorna a la ciudad porque es allí donde están las únicas (y escasas) posibilidades de encontrar un trabajo. Así, se puede establecer la existencia de distintas periferias: los suburbios del Gran Buenos Aires con respecto a la capital, y la del interior con respecto a Buenos Aires. Si bien el centro se encuentra en crisis, es ahí donde residen las únicas posibilidades de sustento económico.

Este grupo de jóvenes realizadores está preocupado por reflejar apropiadamente la realidad socioeconómica de su país. Sin embargo,

contrariamente a la altamente politizada generación de directores de la década de los 60, no tratan de prescribir soluciones ni de insertar juicios morales en sus películas. En este sentido, sus películas no podrían ser más distintas a, por ejemplo, *La hora de los hornos*, de Fernando Solanas.

Ruby Rich señala el movimiento desde lo externo hacia lo interno en las estrategias narrativas del cine latinoamericano de la década de los ochenta con respecto al de las décadas de los sesenta y setenta (281). Rich explica cómo esto corresponde con el clima político prevaleciente en los respectivos períodos. Si las décadas de los sesenta y setenta estuvieron marcadas por intensas luchas políticas e ideológicas, la década de los ochenta significó, para muchos países del continente, el retorno de la democracia. Según la crítica, en el cine esto se reflejó en una transformación de las épicas revolucionarias en crónicas donde ningún evento espectacular ocurre (Rich 281). Según ella, esto permitió el resurgimiento de lo cotidiano y de la subjetividad de los personajes en cuanto individuos, no como colectividad ni clase social (Rich 282). El fin de la década de los noventa marca en Argentina un retorno de la crisis. Pero, en mi opinión, las consecuencias de siete años de dictadura más la implementación durante una década de políticas neoliberales, impiden la articulación de respuestas colectivas en los términos ideológicos que signaron las luchas políticas y sociales del país en las décadas de los sesenta y setenta. En el plano cinematográfico, esto se refleja en una combinación de los dos momentos anteriores. Hay un retorno hacia la exterioridad, hacia la situación socio-económica del país, pero el punto de partida desde el cual se construye la narración cinematográfica es la subjetividad interna de cada personaje en su experiencia de la cotidianeidad.

Así, esta representación de la situación argentina se convierte en el trasfondo en el cual se inscriben las narrativas personales de los personajes de cada una de las películas. En *Mundo Grúa*, las políticas neoliberales que dominaron a Argentina en los 90 es la razón por la cual Rulo, el personaje principal, no puede conseguir trabajo. Sin embargo, en la película el énfasis está puesto en la cuidadosa construcción del personaje, el cual queda en la memoria del espectador como uno de los más entrañables que haya dado el cine argentino en mucho tiempo. Rulo es un hombre amable y cariñoso, que parece dispuesto a conformarse con poco, pese a sus

desventuras; y si bien el análisis sociopolítico es importante, está cimentado en la rica vida interior del protagonista.

El trasfondo de *Bolivia*, la segunda película de Adrián Caetano, que comenzó a filmarse en 1998 y se terminó dos años más tarde, es una Argentina al borde de la explosión social (lo que en la realidad se materializó solo un año más tarde). La película sigue la historia de Freddy, un inmigrante ilegal boliviano, luego de su llegada a Buenos Aires. Nuevamente, lo social y lo personal se funden en esta película. La solidaridad entre los personajes es inexistente. Freddy consigue trabajo en una parrilla porque al ser indocumentado el dueño de ésta podrá explotarlo a su voluntad. El filme comienza y termina con la misma toma: una nota pegada a una de las ventanas de la parrilla solicitando un parrillero. Necesidad, falta de oportunidades, violencia y xenofobia son una constante en cada secuencia. La contraposición entre la falta de solidaridad en la sociedad y los sentimientos de los protagonistas se refleja potentemente en la escena en que éste es estafado cuando quiere hablar por teléfono con su familia en Bolivia. Para el espectador argentino está claro que lo que le cobran al personaje por hablar por teléfono es exorbitante. El choque entre esto y el afecto con que Freddy habla con sus hijas y su esposa es patente.

Las diferentes películas que he mencionado tienen una mirada hacia sus personajes que está construida desde la concreta particularidad de estos individuos. Estas películas muestran cómo se construye una mirada que parte de estos individuos que sólo existen en la ficción pero que los trasciende para dar un retrato más amplio de la realidad argentina sin necesidad de clichés ni subrayados innecesarios. Estas películas han sido exitosamente presentadas en festivales internacionales de cine, pero su distribución internacional es muy difícil debido a su localismo y a su negativa a ceñirse a modos de narración estandarizados.

El segundo grupo que mencioné al comienzo de este artículo, por el contrario, está conformado por películas que no esconden su pretensión de ser comerciales y tienen, en algunos casos, una audiencia internacional en mente. En este grupo hay películas mejores que otras, pero también se puede observar una mirada personal en ellas. Ejemplos de estas películas son *El hijo de la novia* y *Nueve Reinas*. Lo primero que distingue a este "cine industrial," en comparación con el de períodos anteriores, es su solidez

técnica. Detalles como el sonido, la iluminación, la fotografía o el montaje no tienen fallas. También su solidez narrativa es admirable. Lo que estas películas comparten es su preferencia por estructuras narrativas más clásicas, provenientes del cine americano. *El hijo de la novia*, por ejemplo, muestra a un director que se mueve dentro de los marcos que impone la comedia como género con gran soltura, y lo mismo podría decirse de *Nueve Reinas* y del género policial.

Concebidas como productos industriales, estas películas recurren a los arquetipos, y hasta al estereotipo, para granjearse las simpatías del espectador. *Nueve Reinas* narra la historia de dos delincuentes de segunda categoría, y se desarrolla en un muy reconocible Buenos Aires. Los delincuentes son, hasta que deciden embarcarse en una estafa mayor, dos arquetipos básicos de la así llamada "viveza criolla." Luego de encontrarse accidentalmente al comienzo, los dos delincuentes deciden trabajar como socios en estafas menores para sobrevivir en la ciudad. Sin embargo, *Nueve Reinas* también muestra cómo estos dos delincuentes subsisten mediante el engaño y la mentira. Sin juzgarlos, el director logra que Marco y Juan, los dos protagonistas, se ganen la simpatía del espectador. Como las películas del primer grupo, también *Nueve Reinas* opera sobre el trasfondo de la realidad argentina. Los personajes y la ciudad están presentes, y también la tan mentada "realidad" en la que transcurre la historia. Pero no recurre al apunte periodístico banal apropiado del discurso televisivo. Marcos y Juan delinquen en la ciudad, y es en este sentido que la película se apropia de lo cotidiano, sin apelar a discursos ejemplificadores ni moralizantes.

El hijo de la novia también recurre al arquetipo para lograr la empatía del espectador. También parece tener al mercado internacional en mente, especialmente al europeo. Rafael Belverde, el protagonista, es el porteño arquetípico: de clase media, neurótico, divorciado y descendiente de inmigrantes italianos. Sería un perfecto representante de una cierta "esencia argentina." Pero esta esencia es falsa, y responde a una voluntad totalizadora inexistente en una sociedad fragmentada como la argentina. Esta esencialización está acompañada, a su vez, de un sentimentalismo gratuito que la complementa, y transforma la película en un producto híbrido que, siguiendo las reglas del género de la comedia dramática, sólo se distingue de sus equivalentes hollywoodenses por el subrayado de rasgos arquetípicos locales. Los rasgos "argentinos" de la película están

muy bien definidos: el protagonista, que como señalé más arriba es un "típico" porteño; y la caótica situación del país que influye en la vida personal de éste. La película elige el discurso moralizante y la salida fácil con la idea obvia que la recorre: frente a los momentos de crisis, refugiarse en la familia lo salva a uno frente al mundo. De esta manera, la representación de la realidad del país termina transformándose en la negación de su contexto político y social: para sobrevivir, lo único necesario es el amor incondicional de los afectos. Por ello, a diferencia de las películas antes mencionadas, *El hijo de la novia* es esencialmente ahistórica. Solo sirve de medio a la conservadora retórica de los valores familiares, y la situación argentina es solamente una incidencia decorativa. Los protagonistas, entonces, están a salvo no sólo de la realidad sino de sí mismos, ya que tienen una falta de reflexión que los preserva de todo.

La esencialización de los rasgos de una nacionalidad es un problema frecuente del cine industrial latinoamericano que tiene puestos sus ojos en el mercado internacional. Se intenta cautivar al espectador del Primer Mundo con la "cultura latinoamericana." Pero este término es muy vago, por lo que se termina estereotipando una supuesta esencia latinoamericana (o argentina, o mexicana, o brasileña, etc.). Esta visión diluye las contradicciones y complejidades de la cultura de cada lugar, para dejar sólo la imagen que los países centrales tienen del continente. Por ejemplo, bailar tango no es una tradición centenaria en Argentina. En este momento, es una moda que hace furor luego de que esta tradición hubiese estado, excepto en pequeños círculos, olvidada por décadas. El origen de esta moda debe buscarse no en el redescubrimiento de una danza nativa en su lugar de nacimiento, sino en los turistas extranjeros que llegaron a Buenos Aires en las últimas dos décadas, intentando aprender esa danza "exótica." Masiello afirma que "[a]s defined in the North, Latin American men and women are expected to perform according to regulated desires, to supply a particular narrative of identity that enters easily in the transnational flow" (109). En este caso en particular, parecería que en un mundo globalizado y en la división internacional del trabajo en el mercado cinematográfico a los latinoamericanos les toca fingir una cierta "esencia latinoamericana" inexistente. No es casualidad que *El hijo de la novia* haya sido un gran éxito de público en España y Francia.

Para terminar, y tal vez para volver a reunir los dos grupos que separé en un comienzo, puede decirse que, con aciertos y errores, el "nuevo cine argentino" en su mayor parte está en busca de una identidad, lo que no implica una homogeneidad que diluya. Por el contrario, en el contexto de un cine mundial que tiende a la hibridez en su mezcla de exotismo local y fórmulas globalizadas, el cine argentino ha producido en los últimos años un conjunto de obras legítimamente locales, en las que se puede palpar una mirada personal detrás de las cámaras. Este nuevo cine, en el contexto de una Argentina en estado terminal, se plantea interrogantes constantemente. No plantea soluciones pero, por primera vez en años, mira hacia fuera y va más allá del imaginario de la clase media. Y es esto, y no su conformación como estereotipo, lo que las convierte en "argentinas" y les confiere su identidad.

Obras citadas

- España, Claudio. "Buenos Aires Journal." *Film Comment* 36 (2000): 12-13.
- García Canclini, Nestor. "Will There Be Latin American Cinema in the Year 2000? Visual Culture in a Postnacional Era." *Framing Latin American Cinema: Contemporary Critical Perspective*. Ed. Anne Marie Stock. *Hispanic Issues* 15 (1997): 246-58.
- Masiello, Francine. *The Art of Transition: Latin American Culture and Neoliberal Crisis*. Durham: Duke UP, 2001.
- Rich, B. Ruby. "An/Other View of Latin American Cinema." *New Latin American Cinema I: Theory, Practices and Transcontinental Articulations*. Ed. Michael T. Martin. Detroit: Wayne State UP, 1997. 273-97.