



Universidad FASTA / Escuela de Ciencias de la Comunicación
Licenciatura en Comunicación Social / Seminario de Práctica Profesional

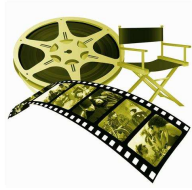
Aportes del Neorealismo Italiano al Nuevo Cine Argentino

Análisis de "Pizza, birra, faso", "Mundo grúa" y "La Ciénaga"

Por Marina Guzmán

Docente tutor: Ricardo Aiello

Diciembre de 2009



Índice

| | |
|---|----|
| PROTOCOLO | 3 |
| APORTES DEL NEORREALISMO ITALIANO AL NUEVO CINE ARGENTINO | |
| - Introducción | 14 |
| - Neorrealismo Italiano | 16 |
| - Nuevo Cine Argentino | 21 |
| - Los actores | 30 |
| - Los temas | 32 |
| - Los personajes | 36 |
| - La palabra | 47 |
| - Conclusión | 54 |
| - Palabras finales Marina Guzmán | 59 |
| ANEXOS | |
| - Ficha “Roma, ciudad abierta” | 61 |
| - Ficha “Ladrón de bicicletas” | 62 |
| - Ficha “Pizza, birra, faso” | 63 |
| - Ficha “Mundo grúa” | 64 |
| - Ficha “La Ciénaga” | 65 |
| - Entrevista a Oscar Álvarez | 66 |
| - Entrevista a Pedro Berardi | 71 |
| - Entrevista a David Bressan | 77 |
| - Entrevista a Eduardo Calcagno | 81 |
| - Entrevista a Diego Menegazzi | 82 |
| - Entrevista a Miguel Monforte | 87 |
| - Entrevista a Héctor Puyo | 93 |

PROTOCOLLO





Protocolo del proyecto de investigación

Título del proyecto:

Aportes del Neorrealismo Italiano al Nuevo Cine Argentino.
Análisis de “Pizza, birra, faso”, “Mundo grúa” y “La Ciénaga”.

- Responsable del Proyecto:

Marina Guzmán

- Tutor del Proyecto:

Ricardo Aiello

- Institución que presenta el Proyecto:

Escuela de Ciencias de la Comunicación – Universidad FASTA

- Descripción del problema:

El trabajo propone analizar dos períodos cinematográficos, que a pesar de haberse desarrollado en diferentes tiempos y espacios, están vinculados por la influencia que uno ha tenido sobre el otro.

El primero de los períodos a analizar es el Neorrealismo Italiano que planteo otra forma de hacer cine, por lo que significó una ruptura con el cine tradicional.

Para Ricardo Parodi del Goethe Institut Buenos Aires, el Neorrealismo demuestra que es posible realizar cine sin la intervención de los grandes estudios – “Rossellini demuestra que se puede hacer cine sin el respaldo de un poderoso aparato industrial detrás. Rossellini hace intervenir, crea, un impensable”⁻¹, es factible hacer cine sacando la cámara a las calles, recorriendo una Italia aún en ruinas, y que se puede hacer cine sin grandes estrellas ni actores profesionales.

Además de los aspectos destacados por Parodi, también es menester reconocer que el Neorrealismo influyó en la cinematografía de diferentes países, como la Nouvelle vague, en Francia, o el nacimiento del Nuevo Cine Alemán.

¹ PARODI, Ricardo, Clase 1, Intensidades y Tensiones: el cine moderno a partir de la Nouvelle Vague Francesa y el Nuevo Cine Alemán, Goethe Institut Buenos Aires.

El cine de América Latina, no fue ajeno a esta nueva corriente. Así lo sostiene Jorge Sanjinés: “Ese extraordinario movimiento cinematográfico que generó Italia, en su primera y segunda fases, aportó al cine mundial, tal vez más que ningún otro. Es indudable que el Nuevo Cine Latinoamericano recibió una fuerte herencia del Neorrealismo. Esa herencia, prendió con fuerza en los cineastas latinoamericanos no solamente por su magnitud intrínseca, por su propia fuerza y magia, sino también porque algunas coincidencias históricas y sociales habían creado el caldo de cultivo adecuado”²

El Nuevo Cine Argentino, al enmarcarse dentro de los llamados “nuevos cines”, no es ajeno a estas influencias. Desde 1996 hasta la actualidad³, surgió una generación de directores que plantean una nueva relación con la política y realidad argentina que se expresa por afuera de los moldes anteriores. Hay una explosión social y geográfica que pone en evidencia nuevas realidades, que explora desde la curiosidad y la incertidumbre.

En esta filmografía argentina, las temáticas más frecuentes se diversifican, surgiendo dos importantes corrientes. Por un lado adquiere relevancia el costumbrismo social, austero y realista, generalmente en blanco y negro; y por otro un cine más ligado a indagar en cuestiones de identidad y género, personal e intimista.

El proyecto de investigación a realizar propone la búsqueda y el análisis de los puntos en común que tienen ambos movimientos cinematográficos y, en consecuencia, resaltar la importancia que ha tenido el Neorrealismo en la filmografía mundial, especialmente la argentina.

- Antecedentes y referencias:

El Neorrealismo se desarrolló en Italia inmediatamente después de la guerra, a la vez como reacción contra el cine académico y anquilosado y con el fin de describir a la sociedad italiana traumatizada por veinte años de fascismo. “La ruptura decisiva de un modo y un modelo de hacer cine advendrá con el Neorrealismo italiano”.⁴

El teórico del movimiento fue Cesare Zavattini, desarrollándose un círculo de críticos cinematográficos que se agrupaban en torno a la revista Cinema, entre los que se encontraban Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti, Gianni Puccini, Giuseppe de Santis y Pietro Ingrao. Lejos de abordar temas políticos (el director de la revista era

² SANJINÉZ, Jorge, Neorrealismo y Nuevo Cine Latinoamericano: las herencias, las coincidencias y las diferencias.

³ Se toma como referencias las fechas establecidas en la tesina de graduación de Mariano Oliveros “Nacimiento y desarrollo del Nuevo Cine Argentino”.

⁴ PARODI, Ricardo, ob. cit.

Vittorio Mussolini, hijo de Benito Mussolini), los críticos atacaban las películas que dominaban la industria de los tiempos.

“El concepto del Neorrealismo encuentra su razón de ser en la denominada teoría zavattininana del seguimiento, que consiste en filmar lo cotidiano yendo detrás de personajes escogidos entre la gente común. La cámara se pone al servicio de lo real y lo capta, convirtiendo los hechos normales del día a día en una historia.”⁵

El mayor aporte del cine neorrealista – tal como lo explica Deleuze- es el quiebre de lo que se entendía como cine clásico o tradicional; esto es, el esquema sensoriomotor tan típico del cine americano. El vínculo narrativo fuertemente ligado por la operatoria causa-efecto deviene entonces en situaciones sonoras y ópticas puras.

Esta nueva forma de producir cine, que resultó capital para la emergencia de de los “Nuevos Cines” tanto en Europa como en el resto del mundo, fue capaz de generar una nueva estética y un nuevo régimen mental.

De acuerdo con el Goethe Institut Buenos Aires desde el punto de vista narrativo-estético, los aportes neorrealistas más importantes son:

– La constitución de situaciones lacunares o dispersivas. La situación deja de ser única y englobante. En los filmes de Imagen – acción clásicos, por ejemplo las situaciones y fuerzas que enfrentan los personajes son claras y definidas y entrañan una puesta en crisis, un peligro para la Organicidad. Existe un espacio hodológico, concreto, cuyos límites y fronteras precisas se ven amenazadas tanto por fuerzas externas como internas. Todos los personajes y los elementos de la narración guardan entre sí un vínculo causa-efecto claro e indisoluble, llamado “vínculo sensorio motor conservado”. Este vínculo se pone en crisis en el Neorrealismo. Si efectivamente es este vínculo el que une, en el régimen de la imagen-movimiento clásica, una percepción, una sensación, con su respuesta motora correspondiente, generando el esquema típico de la forma de la imagen-acción: Situación, Acción, Situación transformada, “en el Neorrealismo, a pesar de todos sus esfuerzos, los personajes nunca llegan a resolver la situación. En la mayoría de los casos, la fuerza de sus acciones no llega a estar a la altura necesaria.”⁶

- Desde lo estético, el Neorrealismo comienza a conferirle mucha importancia al denominado “Plano Secuencia”. Se trata de toda una secuencia o una escena rodada con un solo plano, sin la intervención de los planos habituales y contraplanos típicos

⁵ Neorrealismo en <http://www.italica.rai.it/esp/cinema/fichas/neorrealismo1.htm>

⁶ PARODI, Ricardo, ob. cit.

del realismo clásico. El teórico Andre Bazin sostiene que esta representación cinematográfica le confería un grado de realidad nunca antes alcanzado. “Hay un momento de realismo “absoluto”, cuando ya no es posible el montaje, donde el montaje queda vedado y ya no es posible la alternancia de tomas. Un momento donde el artificio queda negado y la Verdad, como tal, puede aparecer en la representación”⁷

- Otro de los aportes del Neorrealismo se basa en el surgimiento de los “opsignos” y los “sonsignos”. Las situaciones “ópticas puras” son aquellas que no remiten a ningún encadenamiento lógico causal directo, desbordan al personaje, lo dejan sin respuesta motora, y en consecuencia, discursiva. Es una suerte de real intensivo-corporal que emerge imprevistamente, una imagen que anonada al sujeto. Son estas situaciones ópticas y sonoras puras las que constituyen al personaje neorrealista en un sujeto; se produce el pasaje del estatuto de individuo – propio del cine clásico-, al de sujeto del cine de crisis de la imagen-acción.

En el caso de los “sonsignos”, se trata de signos sonoros puros que luego, después de haber irrumpido, podrá o no engancharse, encadenarse, con otras regiones de la mente (en el recuerdo, en el imaginario, del delirio o la locura). En el instante preciso de la irrupción del “sonsigno”, al igual que con el “opsigno”, marca la imposibilidad de ejecutar cualquier respuesta motora.

“Estos opsignos y songinos, no son pensados ni pensables dentro de la Razón y la lógica convencional. La desbordan por todas partes. Y también al propio espectador que se encuentra ahora sin sus referentes habituales, sin sus armas racionalistas usuales para comprender, para interpretar una situación o una imagen”⁸

- En cuanto a las personajes del Neorrealismo, Ricardo Parodi, sostiene que no es casualidad que son los niños los sujetos elegidos para presentar las situaciones de fuerte debilitamiento del vinculo sensoriomotor, ya que éste está en inferioridad motriz: “Sólo le queda vagabundear por una “ciudad abierta”. Acompañar a su padre en una búsqueda tan desesperada como inútil para recuperar una bicicleta robada...”⁹. En este movimiento, los ancianos también presentan una insuficiencia motora. Solo son capaces de responden a las fuerzas que se les oponen tratando de enfermarse para poder comer en el hospital o vendiendo sus pocas pertenencias.

En el Neorrealismo, a pesar que al personaje no le pueda suceder nada, en relación le esta sucediendo mucho. Se trata de comenzar a hacer pasar a la imagen

⁷ Idem anterior.

⁸ Idem anterior.

⁹ Idem anterior.

por un nuevo régimen que ya no es el de la imagen-acción. Sino que las películas comienzan a vaciarse de acciones para llenarse de pensamiento “por fin liberado, que ahora florará libremente, como en estado gaseoso, para encontrarse con los círculos del recuerdo, de la soledad y la desolación existencial, o de la búsqueda ciega de un mito fundacional que vuelva a otorgar sentido al mundo contemporáneo”¹⁰

Perfil del personaje

El estudio del personaje puede ser analizado desde tres aspectos: interno, externo y dinámico social.

El primero de estos aspectos hace referencia a las características interiores del personaje, vinculado a su psicología. El segundo, externo, implica una descripción de su aspecto físico, no solo en lo corporal, sino también en su forma de vestir, de moverse, o cualquier otro punto exterior visible para el espectador.

El aspecto dinámico social, puede ser desglosado en dos partes. La primera de ellas, hace hincapié en las actividades que realiza el personaje: rutinas, acciones, trabajos, entre otros. Mientras que la segunda, analiza la interacción social que tiene el personaje con su entorno, tanto con sus semejantes como con los objetos que lo rodean.

Tipo de personaje

Desde diversas teorías cinematográficas, se postula la existencia de tres tipos de cine. A cada uno de ellos le corresponde una tipología de personaje.

El cine clásico, propio de Estados Unidos, se caracteriza por tener personajes tipo *héroe* o *individuo*. El rasgo principal de este es el tener conciencia, con lo cual es capaz de resolver los problemas. Al utilizar el termino individuo, se hace referencia a la unidad del personaje, no se puede dividir o quebrar su actitud.

El personaje, al tener conciencia del conflicto en el cual se encuentra inmerso, es capaz de resolverlo, y al lograrlo, adquiere el título de héroe. Posee una imagen acción, es decir, se puede observar que el personaje se mueve en pos de lograr su cometido. Esta marcado el vinculo sensorio motor, ya que siente la necesidad de actuar y en base a eso actúa.

En cambio, en el cine transicional, no existe el individuo/héroe como protagonista, sino que se está en presencia de un *sujeto*. Este se caracteriza por tener conciencia del conflicto, pero carece de capacidad resolutive. El personaje se

¹⁰ PARODI, Ricardo, ob. cit.

encuentra sujeto a algo o alguien. El vínculo sensorio motor se debilita, por lo tanto se habla de imagen afección: el protagonista se siente afectado.

En el cine moderno – no en sentido temporal -, el personaje central es denominado *autómata*, ya que no tiene conciencia del conflicto, y por lo tanto desconoce lo que esta sucediendo. El protagonista carece de vínculo sensorio motor.

Cabe destacar, que el tipo de personaje no siempre es homogéneo a lo largo del relato, sino que puede cambiar sus características a medida que se desarrolle la acción.

- Tipo de investigación

El trabajo a realizar se caracteriza por ser de tipo exploratorio, ya que lo que se busca es conocer si hay una influencia del cine italiano sobre el argentino o si los directores nacionales han incluido en sus películas algunas características de este cine europeo.

A lo largo de este proceso no se ha encontrado bibliografía específica sobre el área. Por eso se ha decidido realizar entrevistas con personas conocedoras de ambas cinematografías para conocer su opinión.

A partir de los datos obtenidos en las entrevistas, en la bibliografía consultada y en el visionado de las películas elegidas se buscará establecer cual es el grado de relación que existe entre ambas cinematografías.

- Objetivo General:

* Determinar cuales son los aportes del Neorrealismo Italiano al cine que han influido en el Nuevo Cine Argentino.

- Objetivos específicos:

* Analizar las similitudes y las diferencias en las principales realizaciones seleccionadas del Neorrealismo Italiano.

* Analizar las similitudes y las diferencias en las principales realizaciones seleccionadas del Nuevo Cine Argentino.

- Contribución y pertinencia:

El cine, además de un arte, es una forma de conocer la historia, los hechos que marcaron un tiempo y un lugar. “El cine ha sido sin duda una de las grandes invenciones del siglo XX. Ha sido un arte, pero también ha acompañado a

generaciones enteras en la vida cotidiana. Arte *moderno*, al menos porque ha conseguido ser, como ningún otro arte en el siglo, una parte de nuestra vida.”¹¹

El cine neorrealista italiano, con las herramientas que tenía a su alcance, mostró la realidad de los hombres y mujeres en la posguerra, dejando un testimonio de la dureza de aquellos años. El cine de este tiempo tiene un alto contenido social.

Sin embargo, este movimiento cinematográfico no sólo trascendió por sus historias y protagonistas, sino que también marco un giro dentro de la narrativa fílmica y en la forma en la que tradicionalmente se hacían películas.

Estos cambios pueden observarse en el Nuevo Cine Alemán y en la Nouvelle Vague en Francia, por ejemplo. Pero la impronta de esta filmografía no se agotó en las fronteras europeas, sino que llegó a América Latina, incluyendo nuestro país, en lo que se denominó Nuevo Cine Argentino.

Un comunicador social no puede estar ajenos a las manifestaciones culturales que acontecen a su alrededor, como tampoco desconocer el origen de las mismas. En los últimos tiempos, la cinematografía argentina ha tenido un importante crecimiento, no sólo en la cantidad de películas realizadas, sino también por la nueva generación de realizadores, cuyas producciones son innovadoras, con mayor contenido social. Las películas de este movimiento proponen una variedad de miradas que no era frecuente años anteriores.

El proyecto pretende comprender cuales han sido las influencias del cine neorrealista en el Nuevo Cine Argentino. Se busca no sólo observar la importancia que ha tenido el movimiento italiano en la cinematografía mundial, sino también, para analizar el origen de algunos de los recursos utilizados por las películas argentinas de las dos últimas décadas.

- Filmografía

Para la elección de las mismas se ha tenido en cuenta la información obtenida en las entrevistas y en la bibliografía.

Películas italianas:

- “Roma, ciudad abierta”, Roberto Rosellini
- “Ladrones de bicicletas”, Vittorio de Sica

¹¹ MARRATI, Paola. Gilles Deleuze Cine y Filosofía, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2004. Pág. 13

Películas argentinas:

- “Mundo grúa”, Pablo Trapero
- “Pizza, birra, faso”, Adrián Caetano/Bruno Stagnaro
- “La ciénaga”, Lucrecia Martel

- Entrevistas

Preguntas base:

- 1 - ¿Cuáles son a su criterio las principales características del Nuevo Cine Argentino? ¿Qué lo hace diferente al cine anterior?
- 2 - ¿El Nuevo Cine Argentino ha tomado alguna característica del Neorrealismo Italiano? ¿Cuáles?
- 3- En caso de reconocer una influencia del movimiento italiano, ¿por qué cree que existe esta vinculación?

Entrevistados:

- *Oscar Álvarez*: realizador y docente de cine. Profesor titular de la cátedra Teoría y Técnica Audiovisual II (Cine y TV).
- *Pedro Berardi*: Profesor de Historia de la Universidad Nacional de Mar del Plata, integrante del grupo de investigación histórica Siglo XXI.
- *David Bressan*: Profesor de Historia del Cine del Instituto Bristol.
- *Eduardo Calcagno*: Adjunto a presidencia del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y periodista.
- *Diego Menegazzi*: Crítico de cine, profesor y organizador del ciclo de cine debate en el Museo del Mar.
- *Miguel Monforte*: realizador y docente de cine. Actualmente dirige los talleres de Videofactoría dependientes de la Secretaría de Cultura municipal.
- *Héctor Puyo*: periodista de espectáculos de la agencia de noticias Télam.

- Bibliografía:

- MARRATI, Paola, Gilles Deleuze. Cine y Filosofía, Colección Claves. Buenos Aires, 2006.
- DELEUZE, Gilles, La imagen – tiempo. Estudios sobre cine 2, Ediciones Paidós, España, 1987.

- PARODI, Ricardo, Clase 1, Intensidades y Tensiones: el cine moderno a partir de la Nouvelle Vague Francesa y el Nuevo Cine Alemán, Goethe Institut Buenos Aires, 2004.
- SANJINÉZ, Jorge, Neorrealismo y Nuevo Cine Latinoamericano: las herencias, las coincidencias y las diferencias. Ponencia escrita para el seminario La influencia del Neorrealismo Italiano en el cine latinoamericano, organizado por la revista CINEMAIS como parte del programa del Festival Cinesur de Cine latinoamericano realizado en Rio de Janeiro en junio del 2002 en <http://arditodocumental.kinoki.es/neorrealismo-y-nuevo-cine-latinoamericano-la-herencia-las-coincidencias-y-las-diferencias>.
- CASTELLO, Guilio Cesare, El Cine Neorrealista Italiano, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962.
- BELINCHE, Sergio y ZUMBO, Beatriz. Cinema. Historia del cine italiano, Ediciones La Crujia, Buenos Aires, 2007.
- AGUILAR, Gonzalo, Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino Santiago Arcos editor, Buenos Aires, 2006.
- OLIVEROS, Mariano. Nacimiento y desarrollo del Nuevo Cine Argentino, Tesina de graduación. Universidad FASTA. 2007.
- Enciclopedia Hispánica. Volumen 8. Estados Unidos, 1996.
- FLORIA, Carlos Alberto y GARCÍA BELSUNCE, César A. Historia de los argentinos. Ediciones Larousse Argentina, 1992.
- Neorrealismo en <http://www.italica.rai.it/esp/cinema/fichas/neorrealismo1.htm>
- Sitio de Cine Argentino: www.cinenacional.com.ar
- ALOMAR, Martín, Dossier: Nuevo Cine Argentino en www.cinenacional.com/notas/index.php?nota=300
- Crítica de “La Ciénaga” en cine.mysofa.es/pelicula/la_cienaga/critica/35185/los_monstruos_no_pueden_elegir/
- BERCHARA, Marcelo Crítica de “Mundo Grua” en www.me.gov.ar/curriform/cinegrua.html
- RAVASCHINO, Guillermo. Crítica de “Pizza, birra, faso” en www.cineismo.com/criticas/pizza,%20birra,%20faso.htm

APORTES DEL NEORREALISMO
ITALIANO AL NUEVO CINE ARGENTINO

ANÁLISIS DE 'PIZZA, BIRRA, FASO', 'MUNDO GRÚA' Y 'LA CIÉNAGA'





Introducción

El Neorrealismo Italiano surge en los finales de la Segunda Guerra Mundial, con una Italia destruida por el conflicto, sumida en la pobreza. En la historia del cine, es el movimiento cinematográfico que más trascendencia ha tenido y ha aportado como ningún otro. Este cine “no es un fenómeno terminado, es un fenómeno vivo y poderoso que no ha disminuido la influencia que ejerce en el mundo entero”.¹²

La Nouvelle Vague, en Francia, y el Nuevo Cine Alemán, son las dos cinematografías europeas que más reflejan esta influencia. Sin embargo, la importancia de este cine italiano, traspasó las fronteras del continente: “Es indudable que el Nuevo Cine Latinoamericano recibió una fuerte herencia del Neorrealismo. Esa herencia prendió con fuerza en los cineastas latinoamericanos no solamente por su magnitud intrínseca, por su propia fuerza y magia, sino también porque algunas coincidencias históricas y sociales habían creado el caldo de cultivo adecuado.”¹³

Dentro del Nuevo Cine Latinoamericano, se incluye el Nuevo Cine Argentino: películas de los años 90, donde se evidencia un corte y una renovación en las formas de producción y realización.

El objetivo de este trabajo es analizar que rasgos del Neorrealismo están presentes en el Nuevo Cine Argentino, a partir de la influencia que ha tenido el movimiento europeo en la historia del cine.

Se pretende a partir de dos filmografías distantes en el espacio y el tiempo, hallar puntos de contacto en base a un análisis propio de cada película y las características de cada movimiento. Y también observar si dentro del período del Nuevo Cine Argentino estudiado hay similitudes o diferencias entre las películas seleccionadas.

Para la realización de este trabajo, se partió de las características del Neorrealismo obtenidas en la investigación teórica, para luego buscar en las primeras películas del Nuevo Cine Argentino estos aspectos.

En la investigación bibliográfica no se han encontrado textos que hagan referencia a las similitudes o diferencias de estos dos tipos de cine, por lo cual se ha

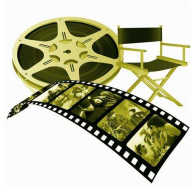
¹² CASTELLO, Guilio Cesare. El Cine Neorrealista italiano. Eudeba, Buenos Aires, 1962. Pág. 9

¹³ SANJINÉS, José. Neorrealismo y Nuevo Cine Latinoamericano: la herencia, las coincidencias y las diferencias, en <http://encontrarte.aporrea.org/media/20/Neorrealismo.pdf>

trabajado con cada uno de ellos en forma individual, desde el estudio del material teórico y del visionado de los films.

Cabe destacar que las dos películas italianas seleccionadas no reúnen todos los rasgos distintivos del Neorrealismo, pero si gran parte de ellos. Su visionado, ha sido para ejemplificar la mayoría de las características que tiene el movimiento a lo largo de su desarrollo y por la importancia que tienen estas producciones para el Neorrealismo en sí y para la historia de la cinematografía.

Esta investigación está centrada en los aspectos narrativos de ambos períodos (temas, personajes, diálogos, etc.), dejando de lado cuestiones vinculadas a los tipos de planos, montaje, y demás aspectos técnicos que hacen a la composición del film.



Neorealismo Italiano

- El mundo de la posguerra

La política exterior expansionista de Benito Mussolini en Italia lo llevo a emprender la conquista de Etiopía en 1935-1936. El 9 de mayo de este ultimo año, Víctor Manuel II fue proclamado emperador del país africano.

El rechazo de esta anexión por parte Francia y el Reino Unido llevó a Mussolini a buscar un mayor acercamiento con la Alemania nacionalsocialista, que se reforzó en el transcurso de la guerra civil española. La ocupación de Albania (1939) acabó de indisponer al gobierno fascista con las democracias occidentales. Al estallar la Segunda Guerra Mundial, Italia, tras un compás de espera, declaró la guerra a aquéllas y emprendió la conquista de Grecia (1940), pero sus tropas fueron vencidas, lo que entorpeció el plan de guerra alemán en lugar de facilitarlo. A la vez su ejército colonial chocaba con el británico en el norte de África.

En conjunto, las operaciones de guerra no fueron afortunadas para el ejército italiano, y el descontento interno del país se incremento. El 19 de julio de 1943, el Gran Consejo Fascista destituyó a Mussolini. Víctor Manuel III nombró jefe de gobierno al mariscal Pietro Badoglio, que firmó con los aliados el armisticio el 3 de septiembre de aquel año.

El ejército alemán de apodero rápidamente del centro y norte de Italia, y con su apoyo se creó la efímera República Social Italiana, con sede en Saló, presidida por Mussolini, satélite de Alemania, al servicio de la cual estaban los milicianos fanáticos, capaces aún de hostigar con efectividad a los guerrilleros que luchaban en el norte contra los alemanes.

En abril de 1945, el líder fascista cayó en manos de los partisanos, quienes lo ejecutaron. Ese mismo mes, las tropas alemanas capitularon frente a los aliados, que no habían dejado de avanzar desde 1943.

Los resultados de la guerra fueron desastrosos para Italia. El país perdió todas sus colonias y parte de su territorio metropolitano quedo destrozado, ya que la línea de frente lo recorrió de sur a norte durante tres años.

La población se encontró con viviendo en ciudades desvastadas por los bombardeos y la pobreza fue una de las principales adversidades que tuvieron que afrontar.

- Una nueva mirada desde el cine

En este contexto, la mayoría de las producciones italianas centraron sus historias en la imagen de una Italia habitada por gente común que aún sufría las desgarradoras de la guerra. “Fueron los horrores vividos y sufridos por el pueblo durante los trágicos años de la Segunda Guerra Mundial los que empujaron a los cineastas, a modo de reacción cultural, a intentar recuperar a través del arte, los valores morales esenciales de la existencia humana tanto a nivel individual como social”¹⁴, dando origen al cine neorrealista, que a pesar de haberse desarrollado en poco años, de 1945 a 1952, dejó una gran impronta en la historia de la cinematografía.

Los directores neorrealistas fueron los encargados de expresar esa reacción, a través del uso de un lenguaje nuevo, directo, para tomar conciencia de una voluntad de cambio, que por medio de una novedosa estética permitió el nacimiento de renovados aspectos de la realidad moral y política de los hombres y la sociedad de posguerra italiana.

Para Belinche y Zumbo, esta cinematografía es: “Una forma de interpretar una dura realidad como un documento desprovisto de ropajes enmascadores. Una realidad desnuda. (...) Un hijo natural de renovación, desaparecidos de los escarnios del fascismo. Aire puro para salir del ahogo y la opresión”.¹⁵

El Neorrealismo se desarrolló alrededor de un círculo de críticos cinematográficos que se agrupaban en torno a la revista *Cinema*, entre los que se encontraban Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti, Gianni Puccini, Giuseppe de Santis y Pietro Ingrao. Lejos de abordar temas políticos (el director de la revista era Vittorio Mussolini, hijo de Benito Mussolini), los críticos atacaban las películas que dominaban la industria de los tiempos.

Cesare Castello sostiene que en el Neorrealismo es posible distinguir ciertos valores peculiares que lo diferencian de otros movimientos: la sinceridad; la aparición de un modo de contar nuevo, que permitía al espectador observar el rostro auténtico de un país, de un pueblo, y recoger el más sincero y antirretórico examen de conciencia.

- Cesare Zavattini, el teórico

Cesare Zavattini (Luzzara, Reggio Emilia 1902 - Roma 1989) fue una figura importante en la historia general del cine italiano y fundamentalmente en Neorrealismo. Hacia fines de los años 30 desde la revista “L'Italiano”, se marcaba la

¹⁴ BELINCHE, Sergio y ZUMBO, Matilde, *Cinema. Historia del cine italiano*, Ediciones La Crujia, Buenos Aires, 2007. Pág. 59.

¹⁵ Idem anterior. Pág. 60.

necesidad de rodar películas en la calle, con la gente común, con sus historias; y es Zavattini quien plasma esta intención en una suerte de manifiesto teórico que va delineándose gradualmente a lo largo del tiempo. Por lo cual se lo considera el teórico del movimiento.

Comienza a trabajar como periodista y se traslada a Milán en 1930. Allí publica en 1931 su primer libro, "Parliamo tanto di me", que obtiene un merecido éxito gracias a ese humorismo fantástico y absurdo del que Zavattini impregnará también sus próximas obras. En 1935 inicia su relación con el cine escribiendo el guión de "Darò un milione", dirigida por Mario Camerini. En 1943, con "Los niños nos miran", da comienzo a su larga y profunda alianza con el director Vittorio De Sica, que engendrará varias obras maestras del Neorrealismo: "El limpiabotas" (1946); "Ladrón de bicicletas" (1948); "Miraglo en Milán " (1951); "Umberto D." (1952).

La influencia de este crítico, también guionista de algunas películas del período, es muy importante, al punto que el concepto del Neorrealismo encuentra su razón de ser en la denominada teoría zavattininana del seguimiento, que consiste en filmar lo cotidiano yendo detrás de personajes escogidos entre la gente común. "La cámara se pone al servicio de lo real y lo capta, convirtiendo los hechos normales del día a día en una historia".¹⁶

Él también sostuvo que "el director neorrealista debe tender a sustituir, en el mayor grado posible, la representación de la realidad por la realidad misma"¹⁷ y que cualquier hecho de la vida cotidiana es susceptible de alcanzar dimensión dramática, y dar vida a un film.

Zavattini colaboró con el Neorrealismo entregándole al movimiento su parte documental, ligado a un relato que amalgama una coherencia cinematográfica con historias de trasfondo social.

- Los directores

El Neorrealismo, al contar con actores no profesionales o desconocidos en el ámbito cinematográfico en sus películas, tiene como figuras preponderantes a los directores y guionistas, principales gestores del género.

Los críticos de cine especializados consideran como vanguardia del Neorrealismo la obra de Visconti, "Obsesión" (1943), versión cinematográfica de "El cartero llama dos veces" de James M. Cain, y "Los niños nos miran"(1943), de De Sica. Sin embargo, "Roma, ciudad abierta" de Roberto Rossellini, filmada en 1945, es la película considerada como el emblema iniciador del nuevo estilo narrativo.

¹⁶ Neorrealismo en <http://www.italica.rai.it/esp/cinema/fichas/neorrealismo1.htm>.

¹⁷ CASTELLO, Guilio Cesare, ob. cit. Pág. 27

Son tres los directores más destacados del período: Roberto Rossellini, Vittorio de Sica y Luchino Visconti. En el presente trabajo sólo se trabaja con los dos primeros, ya que fueron sus películas las más importantes del movimiento.

Rossellini, nació en Roma en 1906 y, a mitad de los años treinta, se acerca al cine y realiza, como montador y como director, algunos cortometrajes para el Istituto Luce. En 1938 colabora en el guión de "Luciano Serra pilota" de Goffredo Alessandrini y, en 1941, debuta como director con "La nave blanca", segmento inicial de una "trilogía de la guerra" con tendencia fascista que fueron encomendados por el Centro Cinematográfico del Ministerio de la Marina.

En 1945 realiza "Roma ciudad abierta" obra maestra que da inicio al Neorrealismo Italiano; siguen otras dos películas: "Pausa" (1946) y "Alemania año cero" (1948). Luego, realiza "Stromboli - Terra di Dio" (1950), película con la cual inicia una larga colaboración con Ingrid Bergman.

Después de un período de crisis artística y personal, dirige películas formalmente impecables pero que no llegan a ser perfectas: "El general de la Rovere" (1959), "Fugitivo en la noche" (1960) y "Viva Italia" (1961). A continuación, se dedica exclusivamente a dirigir trabajos de carácter divulgativo y didáctico pensados para la televisión: "La edad del hierro" (1964), "Atti degli Apostoli" (1968) y "Sócrates" (1970) entre otros que, sin embargo, poseen un reducido interés artístico. Al final, vuelve al cine y realiza, entre otros films, dos películas que tratan temas ya afrontados en el pasado pero sin la fuerza y convicción de entonces. Muere en Roma en 1977.

Vittorio De Sica, nació en Sora (Frosinone) en 1901 en el seno de una familia de la pequeña burguesía, pero pasó su infancia en Nápoles, donde siendo todavía muy joven empezó a interpretar algunos papeles.

Su carrera se consolidó con películas de valor desigual entre las que cabe recordar "Darò un milione" (1935), "Il signor Max" (1937) y "Grandes almacenes" (1939), dirigidas por Mario Camerini. En 1940, debutó como director con "Rosas escarlatas", adaptación de un texto teatral de gran éxito.

Tras rodar algunas simpáticas comedias, cambió de género con el intenso "Los niños nos miran" (1943), que anunciaba el inicio del Neorrealismo y marcó el comienzo de una afortunada colaboración con Cesare Zavattini. De dicha época son "El limpiabotas" (1946) y "Ladrón de bicicletas" (1948), que le valieron el Oscar dedicado a las películas de habla no inglesa y entraron a formar parte de la historia del cine mundial.

"Ladrón de bicicletas" resultó el film que mayor número de elogios ha recibido de parte de la crítica de todo el mundo y que mayor influencia ejerció fuera de Italia.

Con este relato, "De Sica confirma que sus films son imagen del hombre. Y el hombre se impone por sus cualidades de inteligencia y de corazón."¹⁸

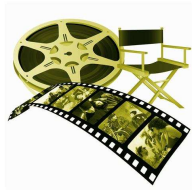
"Milagro en Milán" (1951) y "Umberto D." (1952) consagraron la maestría de De Sica culminando su obra. Luego, acabó dirigiendo películas comerciales o caracterizadas por un intimismo esquemático, y sólo en contadas ocasiones logró mostrar el talento de antaño. Murió en Francia en 1974.

Otro importante autor del Neorrealismo es Luchino Visconti, nacido en Milán en 1906. De orígenes aristocráticos, en los años treinta se aficiona al cine y, durante una estancia en París, conoce a Jean Renoir y trabaja con él. Debuta como director con "Obsesión". En el mismo año, 1943, es arrestado por sus actividades antifascistas y ha de esperar hasta 1948 para rodar "La tierra tiembla", película sobre la historia de una familia, interpretada por actores no profesionales y hablada en siciliano.

Sigue "Bellísima" (1951), que representa una feroz crítica del Neorrealismo y, a la vez, una superación del mismo, siendo una obra fundamental del cine italiano en la cual es posible entrever algunas tenues señales que anuncian un cambio antropológico.

En uno de sus mejores momentos, Visconti rueda "Senso" (1954), una relectura del Risorgimento exenta de hipocresías. El período más fértil de la creatividad del director se cierra con "Rocco y sus hermanos" (1960). A partir de entonces, el indiscutible talento de Visconti estará al servicio de películas más o menos académicas, sin ninguna originalidad. Sin embargo, no faltarán obras espléndidas, como "El Gatopardo" (1963). Muere en 1976.

¹⁸ CASTELLO, Guilio Cesare, ob. cit. Pág. 20



- Del neoliberalismo y la privatización a la crisis del 2001

Después de un período de gobiernos militares, la reinstauración de la democracia y la presidencia de Raúl Alfonsín, el clima electoral de 1989 no fue dominado por la necesidad de paz interior política e institucional, sino por la aspiración mayoritaria a favor de las banderas históricas de la justicia social y el progreso económico. En todo caso, la cuestión en ese año electoral era la degradación sufrida por el gobierno de Alfonsín con un dramático final señalado por la hiperinflación.

En los comicios se impusieron Carlos Saúl Menem y Eduardo Duhalde con el 49.18% de los votos.

La gestión del presidente Menem se caracterizó por tres rasgos nítidos: la radicalidad de sus decisiones económicas, la tendencia a la hegemonía política y la disposición transgresora en el plano moral.

En las decisiones económicas del gobierno puede distinguirse un período de tanteo hasta 1991, año en que se establece el Plan de Convertibilidad, y un segundo período signado por el desarrollo de un programa centrado en las señales de mercado y el peso de la inversión privada, y un tercer período –posterior a la renuncia del ministro de Economía Domingo Cavallo- dominado progresivamente por los conflictos políticos derivados de la pretensión frustrada, de una segunda reelección.

En lo que respecta a la política, se observa un primer período crítico en el que Carlos Menem debe conquistar credibilidad, un segundo período de comfortable liderazgo frente a una oposición que buscaba su rumbo como alternativa, y un tercer período sujeto a los avatares de la hegemonía que distrajeran energías y terminaron exhibiendo el lado oscuro de una gestión aplicada a guardar poder por medios propicios a la corrupción.

Otras características del gobierno de Menem fue que comenzó a designar ministros a ejecutivos de empresas transnacionales, logró del Congreso dos leyes estratégicas: la de Emergencia Económica y la de Reforma del Estado, y la facultad de legislar desde el Ejecutivo los detalles de las políticas económicas. Se elevaron a nueve los miembros de la Corte Suprema –que antes eran cinco-, designándose jueces de confianza del gobierno.

Las privatizaciones transfirieron casi todas las principales empresas públicas en los primeros doce meses. Estas fueron acompañadas por la liberalización comercial

y por un tiempo el gobierno confió en que la estabilización económica se había logrado y las amenazas de quiebra fiscal se habían aventado.

Hacia 1994, sin embargo, comenzaron turbulencias por la desaceleración de la economía, el impacto del aumento de las tasas de interés en los Estados Unidos y especialmente la devaluación mejicana, conocida como “efecto tequila”. Los inversores –claves en la nueva economía- se alarmaron, porque asociaban la reforma del presidente Zedillo en México a la política de ajuste en la Argentina, presumieron la misma decisión devaluatoria, y escaparon en masa activos financieros con la crisis recesiva, fiscal y financiera consiguiente. Desde entonces, la gobernabilidad de la economía retornó a los tiempos difíciles.

Las empresas propiamente nacionales fueron retrocediendo en relevancia en beneficio de empresas transnacionales poderosas.

La gestión de Menem fue escenario de transformaciones institucionales. Estas parecieron culminar en la reforma constitucional de 1994, que sucedió al llamado Pacto de Olivos, que tuvo como protagonistas a los presidentes de la instauración democrática: Raúl Alfonsín y Carlos Menem.

En ese contexto político crítico se desarrolló el último período de la década menemista, una suerte de neoconservadurismo popular con un liderazgo fuerte y decidido, que transformó la Argentina económica a través de una gestión oscilante entre los reclamos de la necesidad y las respuestas de una racionalidad proporcionada por el llamado “modelo” neoliberal.

En 1997 se constituyó La Alianza, por acuerdo de la Unión Cívica Radical con el FREPASO y fue la consecuencia de varios factores concurrentes. En octubre de ese año, el Peronismo conoció la derrota después de diez años de victorias electorales; los socios aliancistas emergieron como una nueva mayoría; el Partido Justicialista se sometía como otras veces en su historia a tensiones por la sucesión, y la segunda presidencia de Menem – dominada por la megalomanía que alentaba una segunda reelección consecutiva- estaba aplicada a esa empresa improbable en lugar de procurar el buen gobierno.

Los problemas acumulados eran graves, aunque el auge de la trivialidad política procurase minimizarlos: desconfianza respecto de una economía frágil en medio de una deuda externa creciente; altos índices de desocupación, marginación y pobreza; tensiones ineludibles en torno de la coparticipación federal entre nación y provincias, y el acecho de la ingobernabilidad, que el peronismo menemista negaba.

El proceso de degradación nacional ya había comenzado cuando la Alianza debió aprestarse para gobernar, detenerlo y revertir la tendencia.

El 24 de octubre de 1999 se realizaron los comicios nacionales. La Alianza (Fernando De la Rúa- Carlos Álvarez), logro el 48.50% de los votos.

Al poco tiempo de gobierno, estallaron sugestivos escándalos que involucraron a funcionarios del nuevo gobierno, varios de ellos pertenecientes al FREPASO. En agosto de 2000, estalló una crisis política e institucional a partir de una denuncia de soborno a senadores nacionales de las principales fuerzas políticas; soborno que funcionarios gubernamentales habrían gestado para lograr la aprobación de la Reforma Laboral. El escándalo enfrentó al impulsor principal de la denuncia, el vicepresidente Álvarez con el presidente, quien se mostró remiso frente al desafío de las circunstancias, y luego procuro limitar los alcances de la crisis. Durante dos meses el escándalo se desarrolló mostrando un gobierno en tensión y un presidente a la deriva, que creía afirmar su autoridad herida con cambios ministeriales desconcertantes. Lo que era una crisis política se transformó en una crisis institucional.

En el plano nacional el gobierno de la Alianza había comenzado su gestión intentando contener el recurrente déficit presupuestario mediante un programa de economías focalizadas y mayores ingresos tributarios que agudizaron los síntomas de recesión heredada.

El año 2001 reservaba dos acontecimientos conmocionantes: en el plano nacional, la claudicación del gobierno constitucional de Fernando De la Rúa. En el orden internacional, el atentado terrorista del 11 de septiembre a las Torres Gemelas de la ciudad de Nueva York, al Pentágono en Washington.

En ese contexto socioeconómico y político se realizaron comicios nacionales el 14 de octubre de 2001, que significaron para el gobierno una derrota estrepitosa y anunciada, con un nivel inédito de ausentismo, voto en blanco y voto "impugnado".

El Partido Justicialista fue un ganador rotundo: retuvo la mayoría en el Senado, pasó a controlar la Cámara de Diputados, recuperó su capacidad competitiva y su potencia electoral con vistas a las elecciones presidenciales. Surgió Duhalde como competidor decisivo en la pugna por el liderazgo del Justicialismo y desde la poderosa provincia de Buenos Aires como potencial articulador de acuerdos dentro y fuera del peronismo.

Emergió un espacio partidario de centro izquierda, si bien fragmentado, a expensas de los votos que abandonaron la Alianza y, en parte, al Justicialismo: Centro izquierda e izquierda –ARI, Polo Social, Izquierda Unida y otros-. También se extienden los piqueteros y, en fenómeno esporádico pero expresivo en sectores medios, los cacerolazos.

De la Rúa y Cavallo intentaron preservar la convertibilidad con decretos de necesidad y urgencia -1387/01 y 1382/02. Sin embargo, no había propuestas de calidad institucional, política y económica, sino el reclamo a veces vergonzante de una devaluación o una restructuración unilateral de la deuda pública – o sea un default - sin asumir responsabilidad alguna respecto de la suerte de la economía y de las eventuales transferencias regresivas de ingresos entre los ciudadanos. Aparecen “terceras monedas” entre el peso y el dólar, descendientes del “Patacón” bonaerense.

Un nuevo “recorte presupuestario” sigue a un proclamado “déficit cero”: se reducen sueldos, haberes adicionales, asignaciones familiares, jubilaciones y pensiones, pagos a proveedores. La recesión se degrada aun más en depresión.

El país, en default técnico, fue escenario de una corrida bancaria: los ahorristas retiraron en un día -8 de noviembre- mil trescientos millones de pesos. El sistema financiero no resistió y el gobierno limitó el retiro mensual de efectivo de cajas de ahorro, bloqueó los depósitos de plazos fijos y otras obligaciones para detener la corrida bancaria, protegió los activos de los bancos e inició la fenomenal defraudación colectiva conocida como el “corralón” y el “corralito”.

Se realizó una huelga general impulsada por la CGT y el MTA, liderada por Hugo Moyano, representante del Sindicato de Camioneros. Si bien hubo escasa concentración ante el Congreso, si fue creciente movilización de miles de personas que parecieron “brotar” en la Capital y en distintas ciudades, cuando los saqueos de comercios sacudieron Rosario y Mendoza. El 19 de diciembre, esas movilizaciones conmovieron el país y el día 20, grupos numerosos de espontáneos y militantes ocupan la Plaza de Mayo, exigen la renuncia del presidente, mientras abundaban los saqueos en la Capital, en el Conurbano Bonaerense, y en las principales ciudades del interior. Si bien participaron los piqueteros, resultado militante de la “destrucción de la vieja sociedad salarial”, pero lo que estaba ocurriendo los transcendía. Era una “pueblada nacional”.

Desbordado, en la madrugada del 20 de diciembre, el presidente declara el Estado de Sitio. Reclamó la solidaridad del Partido Justicialista para evitar la anarquía, y en reacción tardía propuso un gobierno de “unidad nacional”, apelando a una convocatoria de la Iglesia Católica que hasta entonces había desdeñado. La violencia ganó la calle y las confrontaciones entre manifestantes y fuerzas policiales y de seguridad registraron 32 muertos en todo el país.

A las 20 horas de aquel día, se conoce la renuncia del presidente Fernando De la Rúa. Esta dimisión y las caóticas y no casuales circunstancias en las que se produjo, llevaron a la presidencia de la Nación, al presidente provisional del Senado, Ramón Puerta, que solo permaneció en el cargo dos días, pues el 23 de diciembre la

Asamblea Legislativa eligió presidente a Adolfo Rodríguez Saá. Ese mismo día el flamante presidente dispuso per se no pagar la deuda nacional y anuncio que impondría una nueva moneda. En medio de la continuación de los cacerolazos y de la evidente división del PJ entre menemistas y duhaldistas, Rodríguez Saá, carente de respaldo propio y comprometido por declaraciones poco prudentes, renunció el 30 de diciembre. El 1 de enero del nuevo año la Asamblea Legislativa proclamó a Eduardo Duhalde como presidente provisional, hasta el 10 de diciembre de 2003, en abierta contradicción con la Constitución Nacional. El 6 de enero se puso fin a la ley de convertibilidad de la moneda y el 21 se procedió a la pesificación de las deudas y los depósitos en moneda extranjera, con lo que se destruyó lo poco que quedaba de seguridad jurídica en el país. De hecho se produjo una confiscación del ahorro privado.

- El surgimiento del Nuevo Cine Argentino

Los comienzos del Nuevo Cine Argentino datan de 1996¹⁹, pero en la actualidad los críticos y directores de cine discuten su permanencia.

La aparición de esta cinematografía se dio en diversas áreas, desde la forma de producción -independiente en la mayoría de los casos, apartados de la "industria"-, hasta generacionales -la edad promedio de los directores va de los 25 a los 35 años- hasta en los ejes temáticos que se plantean, "como la represión durante la última dictadura militar, la desocupación, los jóvenes marginales; realizando un registro de problemáticas sociales y culturales derivadas del colapso económico y su incidencia en el mundo juvenil"²⁰.

A su vez, contribuyó la aparición de la tecnología digital, que abarató notablemente la fabricación de un film y la proliferación de escuelas de cine que formaron a mucha gente en guión y técnica.

Desde 1993 comenzaron a abrirse nuevas escuelas de cine, de las que luego surgirían varios de los jóvenes directores y referentes de este período. También aparecieron una nueva generación de productores de estas escuelas que sabían desenvolverse en la escena internacional, haciendo que muchas películas del momento alcancen canales de distribución en el exterior e importantes participaciones en Festivales de Cine.

Uno de los logros más importantes de esta generación de los años noventa fue que produjeron un corte y una renovación, demostrando que se estaba ante un nuevo cine. Aunque muchos directores se mostraron reticentes a esta denominación, esta se

¹⁹ Según la tesina "Nacimiento y desarrollo del Nuevo Cine Argentino" de OLIVEROS, Mariano para la cátedra Seminario de Práctica Profesional de la Universidad FASTA.

²⁰ ROMANO, Eduardo "Tradición o ruptura? Cine argentino 1998-2000" en "Nacimiento y desarrollo del Nuevo Cine Argentino" de OLIVEROS, Mariano.

hizo indudable ante la continuidad en la producción de películas – algunos realizadores llegaron a hacer más de un film, a pesar de las crisis económicas – y por el éxito que tuvo esa clasificación a nivel internacional.

En las realizaciones de este período las vertientes temáticas se diversificaron, surgiendo principalmente dos importantes corrientes: el costumbrismo social, austero y realista, generalmente en blanco y negro; y un cine más ligado a indagar en cuestiones de identidad y género, personal e intimista.

El surgimiento de este nuevo cine, que se alejó de las producciones realizadas en los años 60 y 80, reconoce influencias que van del "Neorrealismo italiano hasta el cine independiente americano de los setentas y los ochentas, desde la Nouvelle Vogue, Robert Bresson, Francois Truffaut- y el cine argentino de los sesentas y setentas".²¹

En relación al momento histórico que contextualizó el surgimiento del Nuevo Cine Argentino, Aguilar sostiene que “una lectura de este nuevo cine es, a la vez, una interpretación de las transformaciones de los años noventa.”²²

A pesar de las diferencias de poéticas de las producciones de los años noventa (las historias y la estética del cine de Lucrecia Martel difiere del de Pablo Trapero, por ejemplo), es absolutamente justificado señalar que las películas constituyen un nuevo régimen creativo (AGUILAR, 2006).

Los antecedentes a este Nuevo Cine Argentino se encuentran en el trabajo de Martín Rejtman (“Rapado”), y en menor medida en Alejandro Agresti y Esteban Sapir, junto con “Historias breves I” (1995), un film colectivo en el que participaron Lucrecia Martel, Adrián Caetano, Jorge Gaggero, Daniel Burman y algunos otros. Esta película está compuesta por ocho cortometrajes cuyos guiones fueron premiados y producidos por el INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales).

El Nuevo Cine Argentino se inicia como tal con el Premio Especial del Jurado otorgado a “Pizza, birra, faso” de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata de 1997 y su consagración definitiva con los premios a mejor director y mejor actor a “Mundo Grúa” (1999) de Pablo Trapero en el BAFICI. En el año 2001 Lucrecia Martel estrenará “La Ciénaga”, continuando con un período de muchas producciones cinematográficas, que de acuerdo con Alejandra Portela y Raúl Manrupe en “Un diccionario de films argentinos (1996-2002)” llega a cuatrocientas películas.

²¹ VAREA, F. "[Gracias por el fuego](#) en [www.cepic.com.ar](#).

²² AGUILAR, Gonzalo. [Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino](#). Santiago Arcos Editor. Buenos Aires, 2006. Pag. 9

- Los directores

Los realizadores del Nuevo Cine Argentino, surgieron en su mayoría de las escuelas de cine que tuvieron un importante crecimiento en los años noventa.

En este trabajo, se analizarán películas realizadas por tres de los directores de cine que fueron precursores del Nuevo Cine Argentino, siendo ellos muy jóvenes cuando presentaron sus primeros films. Así, Pablo Trapero estrenó "Mundo Grúa" a los 28 años; Adrián Caetano, "Pizza, Birra, Faso" a los 27, Bruno Stagnaro tenía 24; y Lucrecia Martel, presentó "La Ciénaga" a los 35 años.

Lucrecia Martel nació en la capital de Salta en 1966, pasó la adolescencia en su ciudad natal inventando películas que tenían por protagonistas a sus familiares. Al finalizar el secundario, se trasladó a Buenos Aires para estudiar Ciencias de la Comunicación. Pero pronto volvió a su temprana vocación de cineasta. Comenzó su carrera muy joven, tras egresar de la Enerc, y desde 1988, cuando tenía 22 años, hasta 2001, realizó varios cortometrajes. Así lo confirman los cortos "El 56" (1988), "Piso 24" (1989), "Besos rojos" (1991) y "El rey muerto" (1995), el más famoso de ellos que integró "Historias breves".

Con el nuevo siglo llegó al largometraje con "La Ciénaga", que junto con "Pizza, birra, faso" y "Mundo grúa", se convirtieron en paradigma del llamado Nuevo Cine Argentino. Con este trabajo obtuvo varios premios en Berlín, La Habana, Toulouse y Sundance. En 2004, con "La niña santa", participó por primera vez en Cannes. Desde 2002, Martel integra jurados de festivales internacionales: Berlín, Guadalajara, BAFICI, Cannes, Tesalónica, Sundance y la Mostra de Venecia.

Pablo Trapero, nació en San Justo, Buenos Aires en 1971. Realizó sus estudios cinematográficos en la Universidad del Cine, Buenos Aires y en 1999 estrenó "Mundo grúa", su primera película, que compitió en los festivales de Venecia, Rotterdam, La Habana y Buenos Aires entre otros, recibiendo numerosos premios. La película se estrenó comercialmente en EEUU y casi toda Europa.

El director presentó durante el 2001 su medimetro "Naikor" en los festivales de Locarno, Rotterdam y Buenos Aires, entre otros. En el mismo año co-produjo "La libertad", de Lisandro Alonso, que participara en los festivales de Cannes, Buenos Aires, Londres y Thessaloniki.

Su segunda película, "El Bonaerense" tuvo gran repercusión al presentarse en la sección "Un certain regard" del Festival de Cannes 2002. Luego en Toronto, Chicago, Huelva, Guadalajara, Pusan, Londres, Nantes, La Habana y Río de Janeiro. El estreno comercial fue en septiembre del 2002 con una muy buena recepción de la crítica y del público. Tras el estreno, funda la compañía de producción "Matanza Cine", con la que realiza producciones nacionales y coproducciones.

Con ella, produce el documental "Ciudad de María" de Enrique Bellande, que se presenta en el International Documentary Film Festival Amsterdam, Festival de Buenos Aires, International Documentary Festival (Toronto), Vancouver Film Festival y Locarno. En este mismo año realiza y produce "Sarasa", un telefilme documental; coproduce y estrena comercialmente "La mecha" de Raúl Perrone (festivales de Friburgo, Montreal, San Sebastián, Buenos Aires y Toulouse).

En el 2004 presenta "Familia rodante", su tercera película como director, en la Selección Oficial del Festival de Venecia, participando luego varios festivales. En el 2006, dirige "Nacido y criado" y su último trabajo fue "Leonera" (2008), también reconocida internacionalmente.

Israel Adrián Caetano nació en 1969 en Montevideo, Uruguay. A los doce años se radicó en la provincia argentina de Córdoba, para luego mudarse a Buenos Aires. Gracias a un premio de la fundación Rockefeller, realizó el mediodmetraje "La expresión del deseo". Tiene en su haber, además, varios cortometrajes, entre ellos "Cuesta Abajo" y "No necesitamos de nadie". En 1995 conoció a Bruno Stagnaro y empezaron a imaginar la historia de unos jóvenes marginales que sucedía allí, a pocos metros de donde estaban sentados, en el Obelisco de Buenos Aires. Así surgiría en 1997 "Pizza, birra, faso" un film que resultó un éxito de público y crítica en Argentina y que puso a la nueva generación de realizadores en primer plano. En el 2001 estrena en La Semana De La Crítica del Festival de Cannes, la muy elogiada "Bolivia" y obtiene el Premio de la Crítica Joven. Esta película gana también el premio FIPRESCI en el London Film Festival, el premio KNF del círculo de Críticos de Holanda, Róterdam, el Premio Made In Spanish a la mejor película latinoamericana en el festival de San Sebastián y una mención del Jurado en el Festival de Huelva. Su carrera como director continuó con "Un oso rojo" (2002), "Después del mar" (telefilm - 2003), "18-J" (2004), "Sangre roja, 100 años de gloria" (mediometraje - 2005), "Crónica de una fuga" (2006), "Mujeres elefante" (telefilm - 2007), siendo su última producción "Francia" (2009), con buenas repercusiones en los Festivales a los que se presenta.

Bruno Stagnaro nació en 1973. Como director se destacan sus trabajos en el cortometraje "Guarisove, los olvidados" (1995), y en los largometrajes, "Pizza, birra, faso" (1997) – donde también participó del guión y de la producción ejecutiva-, "Historias de Argentina en Vivo" (2001).

En el Nuevo Cine Argentino no se advierte la presencia de una personalidad que dé fundamento teórico al movimiento, como lo fue Cesare Zavattini en el Neorrealismo italiano. Esto significa, que se carece de un cuerpo teórico, de características homogéneas que permitan enmarcar las producciones de los años noventa hasta la actualidad dentro de un mismo grupo, es más, los directores no sólo

se debaten la pertenencia al Nuevo Cine Argentino, sino también la existencia de este como movimiento cinematográfico que los englobe, más allá de verse dentro de las mismas crisis política y económicas que tuvo el país durante el período analizado.



Los actores

Las personas elegidas para encarnar los personajes de las historias neorrealistas y del Nuevo Cine Argentino, también tienen un denominador común.

De acuerdo con Ricardo Parodi del Goethe Institut “el Neorrealismo muestra que es posible hacer cine sin grandes estrellas ni actores profesionales (la Anna Magnani apenas tenía alguna experiencia dentro del teatro no profesional antes de encarar a la extraordinaria Pina de “Roma...”). De allí en más, será la impronta de muchos directores italianos trabajar con actores no profesionales”.²³

Esta misma tendencia se advierte en el Nuevo Cine Argentino, donde a partir de la búsqueda de un tipo de gestualidad, corporalidad y dicción diferentes, muy raramente se recurre a actores consagrados que suelen estar atados a un tipo de realismo o costumbrismo que no interesa a los nuevos directores. Se evidencia la intención de alejarse de los prototipos actorales establecidos y que sean más permeables al moldeado del director: “No hay nombres propios detrás de los actores. Esos actores existen mientras dura la película y dejan de existir cuando termina”²⁴, afirma el escritor Alan Pauls.

En las películas argentinas de este período es muy común ver personajes cuyos nombres son los mismos de los actores que los encarnan, incluso los sobrenombres, como el caso de Rulo – Luis Margani – en “Mundo grúa”.

Si bien hay un paralelismo en el uso de actores no profesionales, Gonzalo Aguilar sostiene que la elección del actor de acuerdo a su rostro, su cuerpo y su nombre, excede la simple adscripción al Neorrealismo italiano y la elección de los mismos no se plantea como una doctrina estética. Por este motivo, Pablo Trapero, entre otros directores, rodeó a los actores no profesionales de otros que si lo eran.

Sin embargo, a pesar que en el cine italiano de posguerra los personajes no llevaban el nombre de los actores reales como en el argentino, comparten el hecho de estar viviendo en el mismo contexto que sus personajes.

En el Nuevo Cine Argentino – de acuerdo con Aguilar – “un gesto de dolor, o de sufrimiento o de alegría no es una representación ni el resultado de una técnica largamente sedimentada y aprendida en las escuelas de teatro sino la recuperación de algo que le sucedió a esa persona anteriormente”.²⁵ Pero, ¿acaso los personajes del

²³ PARODI, Ricardo, Clase 1, Intensidades y Tensiones: el cine moderno a partir de la Nouvelle Vague Francesa y el Nuevo Cine Alemán, Goethe Institut Buenos Aires, 2004. Pág. 6

²⁴ PAULS Alan, citado por AGUILAR Gonzalo en Otros Mundos. Pág. 22

²⁵ AGUILAR, Gonzalo, ob. cit. Pág. 221.

Neorrealismo no están pasando por los mismos avatares de sus actores? ¿Las mismas consecuencias de un país destruido por la guerra?

Los autores de *Cinema, Historia del cine italiano*, Belinche y Zumbo, afirman que una de las características que introdujo el Neorrealismo fue “la necesidad de mostrar una realidad lacerante y cotidiana, dando lugar a la expresión devenida de la potencia de las reacciones morales del pueblo; la utilización de grupos de actores vocacionales, no siempre profesionales, y a veces simples ciudadanos; la ambientación en exteriores – muchas veces en los propios lugares de los sucesos narrados-; el estilo documentalístico o cronístico de los hechos; la narración de una realidad social a través de las experiencias individuales de personajes comunes”.²⁶

Por lo tanto, los personajes de la cinematografía neorrealista y del Nuevo Cine Argentino, no solamente son realizados por actores no profesionales, sino por personas que viven el mismo contexto en el que se desarrollan las historias que protagonizan.

²⁶ BELINCHE, Sergio y ZUMBO, Matilde. ob. cit. Pág. 60.



Los temas

Las películas neorrealistas representaban la vida de cada día, a mitad de camino entre el relato y el documental, hubo un desplazamiento del acento sobre el individuo hacia la colectividad, al mundo de los humildes y a la autenticidad de los sentimientos. La experiencia dolorosa de la guerra, el trauma de la ocupación, el espíritu de la resistencia y la crisis económica generaban situaciones angustiosas, que fueron registradas por algunos cineastas de la época, dando origen a este movimiento.

El cine italiano entre 1930-43 estaba limitado por horizontes espiritualmente estrechos, en el que prevalecieron comedias y popurrí de época junto con obras concebidas para propaganda del régimen. La realidad de todos los días, especialmente la menos agradable, estaba ausente en la gran mayoría de las películas de ese período. Por lo cual, se torna más evidente la ruptura que produce el surgimiento del Neorrealismo. En él, dominaba la calamitosa realidad de la Italia de la guerra perdida, de la resistencia, de la posguerra triste y dolorosa, por lo cual el contenido de estas producciones nacieron de la guerra y de las experiencias heroicas y penosas motivadas por esta.

La Italia de posguerra se encontró repentinamente con películas que oponían al espectáculo artificialmente fabricado en los estudios y elaborado desde los – a menudo – estereotipados rostros de los divos, la desnuda crónica de los hechos reales, o a fines a la realidad, captados por fuera de los sets, en lugares auténticos, interpretados muchas veces por personajes anónimos. “El espectáculo Neorrealista sacrificaba la pulcritud técnica a la penetrante eficacia de la expresión directa”.²⁷

La posición moral del Neorrealismo se destacó por la exigencia de sinceridad, el valioso espíritu de confesión y de buceo social que enfrentaba a los directores con los aspectos más crudos de la realidad, no para complacerse con ella, sino para extraer una enseñanza moral de las misma.

El pueblo ya no posee el grado de organicidad, del todo cerrado, propio del cine clásico, más bien está fragmentado, escindido. Esta característica tendrá su correlato en otros cines: “De allí la importancia que también ha de tener el Neorrealismo en el cine latinoamericano y del Tercer Mundo: comprueba en la

²⁷ CASTELLO, Guilio Cesare. El cine Neorrealista Italiano. EUDEBA, Buenos Aires, 1962. Pág.10

representación cinematográfica lo que, en la práctica social era un realidad. La del pueblo escindido, fragmentado”.²⁸

Gonzalo Aguilar, al estudiar el Nuevo Cine Argentino, propone el concepto de “mundo”, en referencia al “lugar imaginario que proporciona a sus integrantes códigos y afectos, ciertas herramientas materiales y conceptuales y un tiempo y un espacio determinados”²⁹. Este término también puede utilizarse para estudiar las temáticas abordadas por el cine italiano.

En “Mundo Grúa” lo narrado se entrelaza con el mundo del trabajo y configuran una evocación de los tiempos idos, tal como sucede en “Ladrón de bicicletas” donde la esperanza de un nuevo trabajo a partir de recuperar la bicicleta, primero de la casa de empeño y luego de los ladrones, remite a la necesidad de alcanzar la estabilidad laboral que por el momento está perdida.

En estas dos películas los personajes se mueven alrededor de la temática del trabajo, siendo este su objetivo, su trampolín para cambiar el estilo de vida que están llevando. Pero las dificultades propias y las que aparecerán a su alrededor, harán que la posibilidad de trabajar se aleje cada vez más.

El mundo del trabajo también se visualiza en las reuniones de obreros, sindicalizados en el caso argentino, que plantean su disconformidad con el sistema laboral y promueven acciones de lucha para revertir la situación.

Antonio, antes de regresar a su casa y tenerle que contar a su esposa María que le han robado la bicicleta en el primer día de trabajo, se acerca a un grupo de hombres que escuchan atentamente las palabras uno de ellos: “Como entidad hicimos una petición. Pero aquí se necesita otra cosa. El subsidio humilla al hombre y se consume en un instante. Necesitamos un gran programa de obras públicas”. El auditorio aplaude sus palabras, pero la presencia de Antonio no es de total agrado, y este sigue en su camino para buscar a un amigo que luego lo ayudará a localizar la bicicleta.

En Comodoro Rivadavia, en la película de Trapero, la situación de los obreros no es óptima. Al primer lugar a donde llega Rulo es a una reunión de la CTA (Central de Trabajadores Argentinos) donde los allí presentes se refieren a los problemas que tienen con las máquinas y que la empresa “debe dar la cara”. Con el correr de los días, surgirán otros problemas con los empleados: no todos están ganando lo acordado y pasan horas sin comer, situación que generará más inconvenientes.

²⁸ PARODI, Ricardo. ob. cit.

²⁹ AGUILAR, Gonzalo. ob. cit., Pág. 7

El patrón les comunica que no hay novedades con las viandas y que desde la empresa no atienden los llamados. A Rulo le preocupa que todos los días haya problemas con la comida, pero no se queja, “por lo menos estoy trabajando”.

Una última reunión de los operarios es determinante para definir el regreso de Rulo a Buenos Aires. “Esto no va más”, “La empresa se va”, “¿A dónde vamos a ir?”, “Hay que defender las fuentes de trabajo”, serán algunas de las frases más resonantes del encuentro, en donde Rulo permanece callado pero se agarra la cabeza y cierra los ojos.

Estas dos películas colocan al trabajo como la condición necesaria para que el hombre alcance su condición de tal y sea digno de serlo.

De acuerdo con Aguilar, en “La Ciénaga” el mundo es el de la familia, pero en cuanto núcleo desintegrado donde cada miembro adquiere su propia dinámica, abandonando su núcleo primario de pertinencia y uniéndose a personas ajenas. Así por ejemplo, Momi la hija de Mecha mantiene una relación con la mucama de amor y dependencia; José, otro de los hijos, comparte su espacio con una mujer de la cual no se sabe prácticamente nada y también se desconoce que vínculo los une.

Martel presenta una imagen de un grupo familiar sumido en su propia y agonizante rutina, sin esperanzas y sueños frustrados, con personajes que a pesar de estar bajo un mismo techo o pertenecer a un mismo círculo se separan en pequeño grupos, creando submundos.

A diferencia de las otras películas analizadas, en “La Ciénaga” se retrata a una familia de clase media-alta, pero que está en decadencia, en la cual el esplendor de una gran finca centro de reuniones, y la mujer de la casa como anfitriona quedaron sólo los recuerdos. La pileta con agua estancada es un signo del abandono en el que se encuentran los personajes.

En “Pizza, birra, faso” el concepto de familia tradicional también está desdibujado. El núcleo de pertenencia de los protagonistas son el grupo que ellos mismos conforman, donde se mezcla la amistad (especialmente de Pablo y el Cordobés), con el amor (Sandra y el Cordobés) y la necesidad de unirse para poder sobrevivir en una sociedad que les es hostil y ven en el robo el único medio para subsistir.

La historia gira sobre cinco amigos, con afinidades distintas entre sí, que circulan por las calles de Buenos Aires en busca de alternativas para sobrevivir. Son personajes que viven en la calle, se manejan con sus propios códigos y hablan como

tales. Es un film que no especula con la corrección política, ni los personajes emiten juicios de valor sobre la situación en la que viven.

“Roma, ciudad abierta”, la temática es la de la resistencia, la de la lucha por los ideales, de liberar una ciudad que ha sido tomada por una fuerza de ocupación para que vuelva la tranquilidad, los territorios puedan ser reconstruidos y no haya que escapar, ni pelear para obtener alimentos.

Las instituciones se respetan especialmente la familia, como núcleo de pertenencia, y la Iglesia, en la cual se confía y se recurre para pedir y agradecer. La figura del párroco es predominante en el film, ya sea para la educación de los más pequeños, como para ayudar a los partisanos en su búsqueda de una Italia liberada.

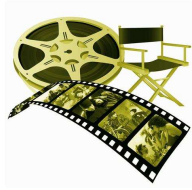
El respeto por la Iglesia no se advierte en ninguna otra de las películas analizadas. En “La Ciénaga” incluso uno de los personajes pone en duda la aparición de un Virgen en una casa del pueblo. Luego de la muerte de Luciano, el hijo menor de Tali³⁰, Momi dirá “Ni vi nada” al regresar del tanque de agua donde estaba la figura religiosa, cuestionando la fe de los pueblerinos, e incluso la existencia de Dios³¹.

En consecuencia se está ante películas donde predomina la necesidad de un cambio en las condiciones de existencia, ya sea a través de la obtención de un trabajo (“Ladón de bicicletas” y “Mundo grúa”), de poder huir del país porque en él ya no es posible construir una nueva vida (“Pizza, birra, faso”) o liberarlo de las fuerzas de ocupación (“Roma, ciudad abierta”).

En “La Ciénaga”, como se verá más adelante, los personajes no manifiestan un deseo de cambio como en las otras películas, sino que transitan sus días en la finca sin un motivo que los obligue a dirigirse hacia alguna dirección específica.

³⁰ Más adelante se hará referencia sobre esta muerte y su relevancia en la película.

³¹ En el tanque de agua de una casa del pueblo ha aparecido la Virgen. Los habitantes de la casa están sorprendidos con la noticia y el lugar se convierte en un lugar de oración donde todos los pueblerinos se acercan con la esperanza de ver a la Virgen. Esta situación es transmitida por los noticieros de televisión y tanto Mecha como Tali lo ven en sus casas.



Los personajes

- Vínculo sensorio motor y comportamientos

En el cine transicional, el protagonista es un *sujeto*, que se caracteriza por tener conciencia del conflicto, pero carece de capacidad resolutoria. El personaje se encuentra sujeto a algo o alguien. El vínculo sensorio motor se debilita, por lo tanto se habla de imagen afección: el protagonista se siente afectado.

En “Mundo Grúa”, Rulo –Luis Margani-, se define como sujeto de acuerdo a la tipología del personaje. El operario es consciente de los problemas que tiene, de la falta de trabajo, de su incapacidad para manejar la grúa “T” y la pala excavadora, como también sabe que el exceso de peso en cualquier momento le puede originar una enfermedad. Sin embargo, no reacciona, no hace nada para cambiar la situación, o revelarse ante las injusticias que vive.

Sus intentos de cambiar de vida son uno a uno destruidos: aprende a manejar la grúa, pero la ART no autoriza su incorporación a la obra debido a su peso, su relación con Adriana se ve truncada por el despido en Buenos Aires y la oportunidad de trabajo en Comodoro Rivadavia, y allí otro nuevo conflicto, hace que deba abandonar el sur y retornar a la Capital sin nada, tal como había viajado tiempo atrás.

Rulo, con cincuenta años, un hijo adolescente a su cargo que parece no crecer nunca, trata de sostener como puede un departamento prácticamente abandonado – como su persona -, trata de luchar contra la amenaza del desempleo. De esta manera el personaje está en una situación a la deriva, donde ya no está presente el largo plazo.

En “La Ciénaga” de Lucrecia Martel, no hay un protagonista principal como en el film de Trapero. La historia gira entorno a dos mujeres, cabeza de familia, diferentes pero con puntos en común.

La película se desarrolla principalmente en la finca “La Mandrágora”³², una casa de campo ubicada en algún lugar cercano a la ciudad de La Ciénaga, en el norte de Argentina. En ella hay mucha gente, destacándose las primas Mecha y Tali, la primera vive en la finca de donde nunca sale y la otra en el pueblo. Ambas deciden que irán a Bolivia, donde se consiguen mejores precios que en Salta para la compra de útiles escolares y ropa, como única alternativa para que el poco dinero que hay

³² La mandrágora –nombre de la finca - es una planta que se utilizó como sedante, antes del éter y la morfina, cuando era necesario que una persona soporte algo doloroso como una amputación.

rinda más. Sin embargo, el desarrollo de las historias, harán que ese viaje nunca se concrete.

Las dos están casadas, comparten la sensación de frustración de llevar la vida que tienen y la falta de valor para interrumpir el destino que las unió a cónyuges mediocres y deben asumirlo con mejores o peores resultados

Sus hijos tienen diversas edades, donde los más chicos cantan en la casa de Tali o juegan a no respirar, cazan en el monte y los adolescentes mantienen relaciones confusas entre sus hermanos y una – Momi – con la mucama, donde la tensión sexual está latente pero nunca se define.

Mecha y su marido son alcohólicos. Ella, depresiva, corre el riesgo de terminar sus días derrumbada, encerrada en una habitación como su madre, muerta ya, de la que se sabe que no pudo se despegar del colchón durante los últimos largos años de su vida. Todos en la familia saben el destino de Mecha – Tali se lo comenta a su marido y su hija Momi se lo grita al enojarse porque su madre crítica la relación con “la china roba toallas” (la mucama). Sin embargo, la mujer burguesa en decadencia, no lo reconoce y ve pasar la vida desde su ventana y su televisor.

A pesar de su fuerte temperamento, sus arranques de furia, su actitud "patronal" frente al vasallaje, su fastidio permanente, su molestia por la devoción lésbica de su hija adolescente hacia una criada colla, su inconformidad, su histeria, Mecha carece de capacidad para salir de su cama, de su cuarto, y tomar las riendas de la familia que se destruye a cada momento.

Son muy pocas las escenas en donde se observa a Mecha levantada: al inicio del film, que junto a sus amistades –que nunca volverán a aparecer- están borrachos al borde de las piscina de agua estancada, bajo un cielo amenazante de tormenta y soportando el calor y ella sufre heridas en su pecho al caerse y cortarse con un vaso; cuando recibe una llamada para su hijo mayor y recorre tambaleante la finca; y en una almuerzo familiar donde su presencia incomoda al resto de los comensales y ella nuevamente desata su furia.

La dinámica de la casa continúa a pesar de su reposo, sabe que uno de sus hijos- a quien deben operar de un ojo- caza en el monte, que la menor tiene un vínculo especial con la mucama – de clase social baja -, y que su hijo de Buenos Aires vive con una mujer mayor que él. Pero desconoce los detalles de esas relaciones. En un almuerzo preguntará a sus hijos y sobrinos como está la pileta, como la han pasado jugando en ella, cuando todos – incluso ella – han observado que el agua está estancada y que hace años que nada se hace allí, como si lo hubiera olvidado.

El marido de Mecha no hace nada, se tiñe las canas, y a duras penas puede tomar una decisión. Se sospecha que ha tenido una relación sentimental con la mujer

que ahora vive con su hijo mayor en Capital Federal. Y por eso mismo es observado por todos con recelo y su mujer lo humilla, tratándolo de idiota o comparando la suerte que tuvieron otras mujeres con maridos mejores.

Tali, se contradice, duda, habla demasiado y de temas triviales. Vive en el pueblo, está en pareja pero la relación con su marido tampoco está bien. Tiene cuatro hijos en edad escolar, que juegan a cantar, a no respirar y la curiosidad del más pequeño será el final determinante de la película.

El calor en la zona es sofocante, la humedad apremia y Tali decide hacerle compañía su prima, y lleva a su hijos a la finca, donde a pesar de haber una pileta, el agua está estancada y no hay dinero para limpiarla. La película se inicia a su alrededor, con cuerpos tirados al sol, personajes que arrastran reposeras y botellas de vino vacías sobre la mesa; para luego convertirse en el lugar de juego de los adolescentes y niños a pesar de no poder sumergirse en ella.

Lucrecia Martel, directora de “La Ciénaga” sostiene en relación a sus personajes que: “El motivo espiritual que me lleva a hacer la película es la idea del desamparo divino. La criatura en medio del desamparo. Y esa consecuente necesidad de establecer un contrato entre las criaturas, es decir, de acordar un sistema legal entre quienes quedaron desamparados”.³³ Mecha, Tali, sus esposos, sus hijos, son criaturas inmersas en una atmósfera agobiante, aisladas en la finca, con relaciones confusas y reacciones que no están explícitas para el espectador, sino que debe conjeturarlas a partir de entender la psicología de cada personaje. Parecen estar sumidos bajos los efectos sedantes de la mandrágora.

Los personajes de esta película, “en medio de un clima opresivo se mueven como *zombies* sin poder interpretar nunca sus propias situaciones (crispación entre la obsesión analítica de la cámara y el parasitismo de los personajes), y lo que siempre queda trunco es su deseo en un mundo despojado del consuelo de la satisfacción sexual”³⁴ (cursiva original), y que a pesar que haya varios momentos en donde la tensión está latente nunca se desplegará.

“Pizza, birra, faso” cuenta la historia de cuatro ladrones, entre los que se destacan Pablo y el Cordobés, y una única mujer, Sandra, embarazada del maleante del interior del país. Sus vidas transcurren en Buenos Aires, una ciudad donde reina el caos y sólo importa la salvación de uno mismo. Son ladrones de bajo nivel, rateros, que en complicidad con un taxista asaltan a turistas y a desprevenidos, siendo la

³³ [Crítica de “La Ciénaga” en cine.mysofa.es/pelicula/la_cienaga/critica/35185/los_monstruos_nopueden_elegir/](http://cine.mysofa.es/pelicula/la_cienaga/critica/35185/los_monstruos_nopueden_elegir/)

³⁴ AGUILAR, Gonzalo, ob. cit. Pág. 51.

mayoría del botín para el trabajador que consigue a las víctimas. Sólo importa obtener el dinero para la pizza, la birra y el faso. No hay planes a largo plazo, importa el momento y la idea de subsistir el día en que se vive, define a los personajes. Sin embargo Sandra está embarazada y no falta mucho para el parto, por lo cual exige que su novio cambie de actitud. El Cordobés no parece reaccionar al principio de lo que está por suceder: “-Vas a tener un hijo”, le dice Pablo; “-Yo no, Sandra”, contesta con cara seria.

La mujer del grupo es la más crítica de las actitudes y la que tiene un hogar al cual recurrir ante cualquier eventualidad: la casa de su padre, y a pesar que ella no quiera ir, sabe que allí tiene un lugar. Cuando la relación con el Cordobés parece no avanzar, ya que éste no encuentra un trabajo serio y con un salario que le permita cuidar de su mujer y su futuro hijo, es allí a donde va en busca de refugio. Una casa que nada tiene que ver con la vivienda tomada en la que vive el grupo, carentes de muebles, abandonada y donde todo lo que cada uno posee allí, puede ser tomado por otro, sin ningún tipo de remordimientos: son ladrones, hacen del hurto un modo de vida.

El grupo de jóvenes pulula por el centro de Buenos Aires, el Cabildo, los barrios bajos y las bailantas.

Trabajar con un patrón no les rinde lo suficiente, se dan cuenta que no alcanza con pizza, birra y faso. Sandra se fue del grupo y eso es una señal de que las cosas no se estaban haciendo bien. Es el momento de independizarse, pero no abandonan los robos, deben realizar un asalto mayor, para que con la diferencia cada uno cambie su destino. El Cordobés ha decidido reconquistar a Sandra y radicarse en Uruguay junto con la familia de ella.

La bailanta visitada noches atrás es el objetivo. Pero la estrategia planteada no resulta como se esperaba. El más torpe de los cuatro ladrones se enfrenta a golpes con un policía para salvar a sus compañeros, otro muere junto al auto y se despide sólo con una simple mirada. Los personajes con más decisión dentro de la banda, Pablo y el Cordobés huyen, para llegar a tiempo al puerto, donde los espera Sandra con la ilusión de comenzar una nueva vida en Uruguay.

Pablo se queda resistiendo a la policía detrás de su auto, mientras que el Cordobés, herido de muerte, le entrega el dinero a su novia y es ella quien logra embarcar y desde el barco alejándose observa como su novio se queda en tierra, sin ya poder levantarse.

Mientras Sandra se aleja, la policía advierte la muerte del Cordobés, el audio del radio policial informa que el otro ladrón también ha muerto. Los únicos sobrevivientes son la joven y su hijo por nacer, los únicos con un futuro posible.

El asalto final, el pase a una vida diferente, en la cual se abandona el vagabundeo, terminará convirtiéndose en la tragedia inevitable de la cual los protagonistas no podrán escapar.

Luego de analizar los principales rasgos de los personajes de las películas del Nuevo Cine Argentino seleccionadas, se pueden observar algunos rasgos neorrealistas en ellos.

De acuerdo con el Goethe Institut Buenos Aires, uno de los aportes neorrealistas a la cinematografía fue la constitución de situaciones lacunares o dispersivas, no son únicas y englobantes. En los filmes de imagen – acción clásicos, por ejemplo las situaciones y fuerzas que enfrentan los personajes son claras y definidas y entrañan una puesta en crisis, un peligro para la Organicidad. Existe un espacio hodológico, concreto, cuyos límites y fronteras precisas se ven amenazadas tanto por fuerzas externas como internas. Todos los personajes y los elementos de la narración guardan entre si un vínculo causa-efecto claro e indisoluble, llamado “vínculo sensorio motor conservado”, que entra en crisis en el cine de posguerra italiano. Si efectivamente es este vínculo el que une, en el régimen de la imagen-movimiento clásica, una percepción, una sensación, con su respuesta motora correspondiente, generando el esquema típico de la forma de la imagen-acción: Situación, Acción, Situación transformada, “en el Neorrealismo, a pesar de todos sus esfuerzos, los personajes nunca llegan a resolver la situación. En la mayoría de los casos, la fuerza de sus acciones no llega a estar a la altura necesaria.”³⁵

Así, Rulo por más que se esfuerce en aprender a manejar la grúa, viaje dos mil kilómetros al sur, abandone a su hijo, a su madre y a la pareja que recientemente había formado, no logrará cambiar su situación: seguirá siendo un desempleado con la amenaza constante de que su exceso de peso le traerá más problemas que los que ya tiene; el personaje de “Ladrón de bicicletas” nunca la recuperará y por lo tanto, tampoco podrá acceder a un empleo; Mecha en “La Ciénaga” seguirá acostada en su habitación, tal como lo había hecho su madre, mientras cada uno de sus hijos sigue con sus conflictos sin resolver; y todos los intentos de terminar con la ocupación alemana en Italia sólo traerán tortura y muerte para los protagonistas de “Roma, ciudad abierta”; y en “Pizza, birra, faso”, “los chicos son lúmpenes que no buscan cambiar nada sólo rebuscárselas en un mundo hostil”.³⁶

Por otra parte, el filósofo francés Gilles Deleuze al estudiar el Neorrealismo Italiano (guiándose por la definición de André Bazin - teórico del cine) señalaba que

³⁵ PARODI, Ricardo, ob. cit.

³⁶ AGUILAR, Gonzalo, ob. cit. Pág. 30

"en lugar de representar una realidad ya descifrada, el Neorrealismo visitaba una realidad a descifrar, siempre ambiguo. Es un cine de observador, no de acción (...). El personaje deviene en una especie de vidente. (...) Registra, antes que reacciona. Más que comprometerse con la acción, está librado a una visión, es perseguido por ella o se convierte en su perseguidor".³⁷

Esta es una actitud que tienen muchos de los protagonistas del denominado Nuevo cine Argentino. Una idea del país en crisis se complementaría con un protagonista que no sabe o no puede reaccionar, que no sabe dar respuestas, desde la acción, a la realidad, por lo que sólo puede observarla, quizás caracterizarla, tal como sucede a los protagonistas de "La Ciénaga" o "Mundo Grúa".

Este vínculo entre las características del personaje y el contexto en el que se haya inmersos, también es analizado por el teórico Jean Paul Verter, quien sostiene que "La tipología de un personaje o de una serie de personajes se puede considerar representativa no sólo de un período del cine, sino también de un período de la sociedad".³⁸ (5) 5

El profesor Óscar Álvarez, afirma en relación a estos conceptos que "al acabarse los Grandes Relatos ideológicos (el supuesto "fin de la historia") con la caída del Muro y en Argentina con el correlato de la frustración que implicó, para una parte del campo intelectual, el fracaso del proyecto motorizado en los 70, no existen referencias y los realizadores deben hacer su camino sin ellas (inclusive cuestionándolas) y sus conclusiones (sus relatos) remiten a esta falta de parámetros, a esta capacidad observadora de una realidad que se cuestiona pero para la cual no se tienen acciones, sólo desazones"³⁹. Por lo que los personajes se vuelven sujetos, conscientes de la problemática en la que están inmersos, pero con un debilitamiento del vínculo sensorio motor que los inhibe de reacción.

Para Gonzalo Aguilar, "la frase deleuziana "más que reaccionar registra"⁴⁰ bien podría ser el lema de los diversos retornos al realismo que se han producido a lo largo de la historia del cine; en la cual se incluye al Nuevo Cine Argentino.

El crítico Diego Menegazzi, afirma en relación a estos conceptos que "una característica fuerte que tenía el Neorrealismo era que los personajes terminaban

³⁷ DELEUZE, Gilles, L'Image-temps- Minuit, 1989 Págs. 7/9, editado al español por Paidós. (Agradezco la observación al profesor Oscar Álvarez)

³⁸ Berther, Jean Paul, La estética de los filmes, citado por Mariano Oliveros en "Nacimiento y desarrollo del Nuevo Cine Argentino".

³⁹ Entrevista completa a Oscar Álvarez en el anexo.

⁴⁰ AGUILAR, Gonzalo, ob. cit. Pág. 35

siendo una especie de espectadores de una realidad que los superaba, hay menos acciones”⁴¹

“Roma, ciudad abierta” de Roberto Rossellini y “La Ciénaga” de Lucrecia Martel, tienen a su vez otro punto de contacto. Mientras que en el resto de las películas analizadas el conflicto gira entorno a uno o dos personajes, en estas se está en presencia de historias que se pueden definir como colectivas.

En “Roma...” la historia comienza cuando la SS busca a un comunista que se hace llamar Giorgio Manfredi en una pensión. En su huida se esconde en otro pensión donde viven Francesco, tipógrafo, y su futura esposa Serafina, viuda, con un hijo y embarazada. Ella contactó a Manfredi con el párroco del barrio, Pietro Pellegrini. La narración parece centrarse en el relación entre Francesco y Serafina que se casarán al día siguiente y tienen pasajes donde juntos reflexionan sobre la guerra y sus consecuencias. Sin embargo, en una redada el tipógrafo es atrapado por los nazis y Serafina es asesinada mientras corre tras el camión que lleva a su futuro marido. El film hace allí un giro y se centra en la historia de Manfredi y su prometida Marina Mari, actriz de vodevil que si bien al principio le da resguardo en su casa, termina por delatarlo a la fuerzas de ocupación alemana a cambio de un buen nivel de vida, droga y hasta un tapado de piel en recompensa por facilitar información sobre el comunista. Giorgio y el párroco son atrapados. El primero es torturado salvajemente con el objetivo que nombre a sus compañeros que luchaban por la liberación de Italia, pero muere sin decir una palabra ante la presencia del sacerdote, que reza y encomienda su alma a Dios. El film termina con el fusilamiento de Pellegrini en un monte de los alrededores de Roma ante la mirada de los niños de la parroquia, entre los que se encuentra el hijo de Serafina.

Si bien el film argentino presenta varios personajes, la historia comienza focalizada en la relación de Mecha y su hija Momi, y termina orientándose hacia Tali (primero) y hacia José, la relación de él con su hermana Verónica, el viaje a Bolivia de las primas, la presencia de una Virgen en un tanque de agua, para después concentrarse en Luciano (el hijo menor de Tali, que al inicio juega a no respirar), que muere al caer de la escalera, hecho que marca el final de la película.

Gonzalo Aguilar afirma que una de las características de las películas del Nuevo Cine Argentina es la disnarración⁴² y sobre ello sostiene que “el cine actual suele arrojar, desde el inicio, innumerables relatos potenciales de los cuales termina

⁴¹ Entrevista completa a Diego Menegazzi en el anexo.

⁴² El escritor y cineasta francés Alian Robbe – Gillet entiende por disnarración a las historias que presentan dispersión de las narraciones.

eligiendo uno o dos. Esto explica cierta enramada en las tramas y la sensación de que las películas pueden derivar hacia cualquiera de sus personajes.”⁴³ Esta misma sensación se tiene con la película que marca el nacimiento del Neorrealismo, donde prima en primer lugar la historia de Francesco y Serafina y la presencia de Marina es escasa, sólo a través de llamados a la pensión donde se escondía Giorgio, para luego ser ella quien da un giro a la narración, marcando el destino de su amante y sus camaradas.

- La búsqueda como guía para la acción

Los personajes de ambas filmografías analizadas se caracterizan, también, por guiar sus acciones a través de una búsqueda.

En “Roma, ciudad abierta” la búsqueda de los personajes principales no está dada en un objeto material. Ellos, Manfredo y Pietro, pertenecen a un grupo de resistencia de la ocupación alemana. El párroco protege y apoya los partisanos. Sus acciones están guiadas por el deseo de libertad, de una Italia libre de fuerzas extranjeras que los opriman, para poder llevar una vida sin guerra como la que pretenden Francesco y Serafina.

En “Ladrón de bicicletas” los personajes principales, Antonio y Bruno, todo lo que hacen y dicen está vinculado con la obtención de la bicicleta primero y luego por recuperarla. Pero lo que interesa no es obtener el objeto en sí, sino la pérdida de las oportunidades que se tendrán y con ella la nueva vida.

Si Antonio no tiene una bicicleta no podrá trabajar como fijador de carteles. Su esposa decidió empeñar las sábanas, “porque sin ellas se puede vivir”, para obtener dinero y poder pagar la bicicleta en la misma casa de empeño. Sólo con la bicicleta habrá trabajo, y únicamente con él se podrá vivir mejor a pesar de la posguerra. Recuperar la bicicleta es el medio que lograr el objetivo final de la familia.

“Mundo grúa” presenta una búsqueda similar a la de “Ladrón de bicicletas”, lo que motiva las acciones de los personajes en estos films, independientemente si lo logran o no, es la obtención de un trabajo. Lo que los diferencia es que en la película argentina Rulo no necesita de un objeto para lograr su cometido, requiere de una labor. En un primer momento logra su cometido, pero es su salud la que le impide realizarlo. Luego, buscará una nueva oportunidad en el sur, con la esperanza de encontrar lo que necesita. Pero nuevamente se frustrará y volverá a la ciudad con menos de lo que se fue (No se sabe si Adriana lo está esperando y su hijo ya no está en su casa).

⁴³ AGUILAR, Gonzalo, ob. cit. págs. 29 y 30.

En “Pizza, birra, faso” los protagonistas lo único que pretenden es vivir el momento, llegar al día siguiente con el dinero obtenido en robos menores y el poco porcentaje que les dejaba su patrón. El objetivo de los mismos, especialmente del Cordobés cambia cuando Sandra le hace ver que las cosas en esa situación ya no pueden seguir y abandona el grupo.

El eje de sus acciones cambia, aunque no logran salir del ámbito delictivo. La propuesta es realizar un último robo, el mayor de todos, para que con una suma importante de dinero puedan Sandra, el Cordobés y el hijo de ambos que está por nacer cambiar de vida, irse a otro país. La búsqueda de una nueva vida y salir del mundo del delito, es el objetivo de estos personajes, de los cuales – como ya se dijo – sólo Sandra lo logrará.

En la finca y en el pueblo, la vida de los personajes de “La Ciénaga” – convertidos en *zombies* y sujetos – transcurren sin un objetivo final, una búsqueda, que guíe sus comportamientos. El calor y la humedad agobiante, parece anular sus pensamientos y actitudes, sin que tengan un objetivo a largo plazo.

En este film, “el deseo nunca llega a ser tan poderoso como sacar a los personajes de su abulia, y la caída se produce, antes que por la violencia de la transgresión, por descomposición o degradación”.⁴⁴ Esto no sucede en las otras películas analizadas, que por más que el vínculo sensorio motor esté deteriorado y se conviertan en sujetos, tienen un objetivo que guía sus acciones, van en búsqueda de algo que les permita salir de la situación en la que se encuentran, al margen que lo logren o no.

En relación a los personajes del Nuevo Cine Argentino y la búsqueda que estos realizan, David Bressan – profesor de Historia del Cine – afirma que en este cine “los mismo personajes están en crisis, no vas a encontrar a alguien bien plantado, seguro de sí mismo, que sabe lo que quiere. Los personajes del Nuevo Cine Argentino están sobreviviendo, “buscándose” permanentemente a si mismos, donde los conflictos no son tan claros.”⁴⁵

- Los niños

En el Neorrealismo, de acuerdo a Ricardo Parodi, son los niños los sujetos elegidos para presentar las situaciones de fuerte debilitamiento del vínculo sensoriomotor, ya que este está en inferioridad motriz: “Sólo le queda vagabundear

⁴⁴ AGUILAR, Gonzalo. ob. cit. Pág. 50.

⁴⁵ Entrevista completa a David Bressan en el anexo.

por una “ciudad abierta”. Acompañar a su padre en una búsqueda tan desesperada como inútil para recuperar una bicicleta robada...”⁴⁶.

Los niños de “Roma...” tienen su propia visión de lo que sucede, se escapan por las noches sin decirles a los adultos que es lo que hacen y que esconden en la casa de uno de ellos. La tarde en la que los nazis entran a la pensión donde vive Pina y su familia, el párroco con la excusa de ir a buscar a un anciano, sube con Marcello a la terraza donde estaba Rómulo, otro de los niños, que angustiado por la situación afirma que está dispuesto a matar a todos.

El fusilamiento del párroco se realiza bajo la triste mirada de los niños que jugaban con él en el patio de la iglesia, entre los que se encuentra el hijo de Pina, detrás de un alambrado con Roma a sus espaldas. Luego de ver morir al sacerdote, los pequeños uno a uno van bajando la colina. El papel de los más pequeños en el film juega un rol clave, y su presencia en el final es indicativa del papel general que tendrán en todo el Neorrealismo: se convierten en observadores de las dificultades del mundo y son en quienes se depositan las esperanzas.

Bruno, el hijo de Antonio, en “Ladrón de bicicletas”, es uno de los personajes más expresivos del film. Se preocupa por limpiar la bicicleta el día en que su padre comienza a trabajar, es quien más datos recuerda de ella al momento de buscarla entre los puestos ambulantes, y es la presencia que más preocupa a su padre, cuando en la desesperación por recuperar la bicicleta – y todo lo que ella representa – roba una, y es agredido por la muchedumbre.

La escena en la que Antonio y él recorren tomados de la mano las calles de Roma en un domingo de lluvia en búsqueda de la bicicleta o el final del film, cuando con lágrimas en los ojos se lamenta de lo acontecido con su padre, mientras caminan nuevamente de la mano, son dos fragmentos de gran expresividad en la historia, que han convertido a la obra de De Sica en una de las más importantes de la cinematografía.

En dos de las películas argentinas analizadas – “Pizza, birra, faso” y “La Ciénaga” – también los niños desempeñan fuertes roles. En cambio en “Mundo Grúa” el adolescente, hijo de Rulo, no tiene un papel tan preponderante como en las otras dos.

En el film de Stagnaro y Caetano, el niño aún no ha nacido, es el bebé que tendrán Sandra y el Cordobés. Sin embargo, su presencia es determinante porque es quien lleva a que estos dos personajes cambien su actitud: Sandra le exige al

⁴⁶ PARODI, Ricardo, ob. cit.

Cordobés mayor responsabilidad y la búsqueda de un buen trabajo para mantener a su hijo, y por éste el ladrón planea un robo importante para juntar dinero y así poder escapar hacia Uruguay, hacia un nuevo estilo de vida.

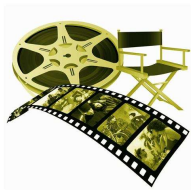
Sandra es el único personaje que logra escapar del mundo hostil de la delincuencia en el que estaba inmersa, y es quién lleva consigo un nuevo ser humano, con quien empezará una nueva vida lejos. “No es casual que en el caso de “Pizza, birra, faso”, el que se sobrevive al desmarro después del asalto es aquel que lleva una nueva vida, como una metáfora de esperanza a pesar de todo. Un personaje que se va”.⁴⁷ En “Roma..”, en cambio, la mujer embarazada muere asesinada por las fuerzas de ocupación alemanas.

Los personajes de “La Ciénaga” son incapaces de separar su deseo de aquello que ven y de la opacidad que los rodea. Luciano, el hijo menor de Tali, es el único que trata de ver lo que sólo escucha, sube la escalera atraído por los ladridos del perro, cae estrepitosamente y muere.

Gonzalo Aguilar considera que esto puede interpretarse como la “ley de la ciénaga”, donde todo aquel que desee salir de ella se hunde cada vez más, siendo por momentos patético. (AGUILAR, 2006).

El otro personaje que en cierta forma busca salir de la ciénaga es Momi, quien dice la frase más fuerte que queda luego de la muerte de Luciano, produciendo un pequeño salto en la historia. Ella ha ido al pueblo para comprobar la presencia de la Virgen en el tanque de agua, pero no ha sido posible: “No vi nada”, afirma, cuestionando en cierta forma la fe luego del fallecimiento del menor.

⁴⁷ Entrevista completa a Oscar Álvarez en el anexo.



La palabra

- Hablar sin hablar

Cesare Zavattini, es uno de los guionistas y teóricos del Neorrealismo. Según ha expresado “sueño con hacer un film con la décima, con la centésima parte del libreto de “Ladrón de bicicletas”. Quisiera seguir a un hombre que camina y a quién es posible que no le suceda nada”⁴⁸.

Sin embargo que al personaje no le pueda suceder nada, significa que en realidad le está sucediendo mucho. Se trata de comenzar a hacer pasar a la imagen por un nuevo régimen que ya no es el de la imagen-acción, clásica. Sino que las películas comienzan a vaciarse de acciones para llenarse de pensamiento.

En “Mundo grúa”, por ejemplo, al ir al sur en busca de un nuevo trabajo, Margani “hablará cada vez menos, pero dirá más, acabará siendo otro fantasma, cercado en ese espacio vasto, calado por un frío inabarcable, oprimido por los engranajes que parecen apurar la muerte de su paciencia eterna”.⁴⁹

A través de primeros planos de Rulo recostado con el torso desnudo luego de cada fracaso laboral, o en cada noche, sentado solo cenando frente al televisor, el personaje no hablará, sólo a través de su mirada, de sus gestos, el espectador sabrá que algo está mal, que el personaje se encuentra en una encrucijada, pero no se sabe si se dará por vencido o buscará alguna salida.

Oscar Álvarez sostiene que “el Nuevo Cine Argentino empezó a trabajar otra vertiente no tan explícita: la de observar como determinados personajes, con menos diálogos, resuelven o no sus conflictos, y ver si lo solucionan sin que implique no contar lo que sufren. Es un cine más maduro, más confiado en la imagen y en el sonido, pero no en el sonido de la palabra, un cine menos literal, menos atado a la necesidad de que los personajes expresen literalmente lo que les pasa o lo que le pasa el país”.⁵⁰

Esta característica de los personajes también la señala Guillermo Ravaschino, crítico de cine de la revista Cineismo, al referirse a “Pizza, birra, faso”: “Las acciones, más que los diálogos, van mostrando a estos chicos como lo que son: delincuentes de

⁴⁸ PARODI, Ricardo, ob. cit.

⁴⁹ BERCHARA, Marcelo en <http://www.me.gov.ar/currifilm/cinegrua.html>.

⁵⁰ Entrevista completa a Oscar Álvarez en el anexo.

pequeña monta a la pesca de botines magros, instalados en el centro de una urbe hostil.”⁵¹

En “La Ciénaga” los diálogos también tienen sus particularidades: hay gente que habla más de lo que hace falta sin decir nada importante – como Tali, que habla todo el tiempo, como si no quisiera dejarle lugar al silencio, y en cierta forma, que este lleve a la reflexión -, y otra que no habla nada pero da a entender casi todo. Este segundo rasgo es el más predominante en el film. El personaje de Momi, es un ejemplo de esto, ya que si bien nada se dice sobre sus sentimientos hacia la mucama, se evidencia que no es una relación tradicional, sino que ella busca todo el tiempo la presencia de la muchacha, se acuesta durante las siestas en su cama y llora ante su partida.

Las relaciones entre los personajes, la falta de largos parlamentos para entender que les pasa a los personajes, generan una tensión que nunca llega a estallar. Algo siempre está por suceder, desde un conflicto racial, social, generacional, familiar y hasta sexual, pero nada ocurre. La historia se desencadena hacia otro final, impensado, con mucho por resolver.

En el punto siguiente se retoma el final de “La Ciénaga” y más adelante sobre las situaciones que no se resuelven en el film, dejando puntos abiertos e interrogantes.

En “Ladrón de bicicletas” los personajes también tienen poco diálogo, pero no por ello dejarán de lado la expresividad. La preocupación por no tener la bicicleta necesaria para ir a trabajar, la felicidad por sacarla de la casa de empeño, la alegría de Bruno cuando junto a su padre recorren las calles de Roma en el primer día de trabajo, así como la angustia por el robo, la desesperanza al notar que nada se puede hacer, no son sentimientos que se transmiten a través de la palabra.

En el final de la película, Antonio decide robar una bicicleta, pero esto es advertido por los hombres que se encontraban en la calle e inmediatamente van hacia él y le recriminan la acción. Antonio no hablará, sabe que su actitud no es la correcta, y que Bruno está mirando la situación. El padre toma la mano del pequeño, que se ha puesto a llorar, y ambos con tristeza en la mirada y sin mediar palabra, continúan su camino, ya sabiendo que resultará muy difícil, casi imposible, volver a recuperar la bicicleta. La palabra como vehículo para manifestar los sentimientos no es un recurso muy usado, y sin embargo está escena es una de las de mayor expresividad en la película.

⁵¹ RAVASCHINO, Guillermo. Crítica de “Pizza, birra, faso” en <http://www.cineismo.com/criticas/pizza,%20birra,%20faso.htm>.

“Roma, ciudad abierta” es la que más se aleja de los personajes que no dicen nada, que no reflexionan en voz alta. En este trabajo de Rossellini, los personajes hablan y tienen mucho para decir. Fina y Francesco, el día anterior a su boda – que nunca llegará a concretarse-, se lamentan por la situación: “(Fina) - Ya pasaron dos años, qué tiempo lejano. ¡Qué distinto! Y ya había guerra. (Francesco) – Y todos decían que terminaría rápido, qué la veríamos solamente en el cine (...) ¿Cuándo terminará?”.

También los militares de la fuerza de ocupación alemana, revalorizan su función y su accionar, especialmente el comandante Bergmann, quien es el que lleva adelante la búsqueda de Manfredi y demás miembros del Comité de Liberación Nacional en diferentes pasajes del film. Pero a su vez, se reflexiona y analiza el accionar de los nazis desde una óptica negativa. Esto lo realiza un viejo militar que junto con otros integrantes de la fuerza disfrutaban del juego, la música y la bebida en un salón contiguo a la oficina de Bergmann mientras torturan a Manfredi ante la mirada del párroco. El militar afirma que quizás la superioridad de la raza alemana no sea tal como ellos creen, que lo único que han hecho es asesinar a gente y no ser bien recibidos en los lugares a donde se instalan, por lo cual pone en duda los principios de su organización. Bergmann, no tolera ese tipo de críticas, obliga al hombre a callarse y vuelve a su oficina para verificar lo que allí estaba ocurriendo.

- “Opsignos”, “sonsignos”

En relación con este “no suceder nada”, en el Neorrealismo tuvo surgimiento el concepto de “opsignos”. Estos son situaciones “ópticas puras”, que no remiten a ningún encadenamiento lógico causal directo, desbordan al personaje, lo dejan sin respuesta motora, y en consecuencia, discursiva. Es una suerte de real intensivo-corporal que emerge imprevistamente, una imagen que anonada al sujeto. Son estas situaciones ópticas (también sonoras) puras las que constituyen al personaje neorrealista en un sujeto; se produce el pasaje del estatuto de individuo, al de sujeto del cine de crisis de la imagen-acción.

Nuevamente tomando el trabajo de Trapero para el análisis, en la escena con la que termina el film se está en presencia de “opsignos”. “Mundo grúa” concluye con un primer plano de Rulo viajando de noche en un camión, primero se ve su rostro iluminado por los faroles de un auto y luego, la luz de su cigarrillo encendido en la oscuridad, acelerando el fluir temporal de la película, sin que medie palabra alguna, expresándose sólo el director a través de la luz y la oscuridad. Aguilar se pregunta “¿qué hay en ese rostro o por qué ese rostro es lo que nos entrega el film una vez que

termina?”⁵² Es el rostro de un personaje que carece de respuesta motora, desbordado por los acontecimientos, inmerso en una situación que lo trasporta a donde ella quiere sin que él tenga capacidad de reacción. Este “opsigno” marca que Rulo es un sujeto.

Junto con los “opsignos” en el Neorrealismo surgen los “sonsignos”. Estos son signos sonoros puros que luego, después de haber irrumpido, podrán o no engancharse, encadenarse, con otras regiones de la mente. En el instante preciso de la irrupción del “sonsigno”, al igual que con el “opsigno”, se marca la imposibilidad de ejecutar cualquier respuesta motora.

“Estos opsignos y sonsignos, no son pensados ni pensables dentro de la Razón y la lógica convencional. La desbordan por todas partes. Y también al propio espectador que se encuentra ahora sin sus referentes habituales, sin sus armas racionalistas usuales para comprender, para interpretar una situación o una imagen”⁵³

En la escena que desencadena el final de “La Ciénaga” se está en presencia de “opsignos” y “sonsignos”.

Es un día caluroso y Tali junto a sus cuatro hijos están en la misma habitación. Mientras el mayor de los varones está recostado en una de las dos camas, en la otra está la hija mayor probándole el guardapolvo a Luciano (el hijo menor). De espaldas a ellos está Tali que junto con la otra hija está escuchando una canción proveniente de otra casa, y pide silencio a sus otros hijos, especialmente a Luciano que toma su triciclo y sale de la habitación.

La cámara lo sigue a él. Llega al comedor, frena el triciclo en la puerta del patio. Hacia el fondo del mismo, se ve la escalera que Luciano había intentado subir y una mesa que había colocado Tali para evitar que lo hiciera. Detrás de la pared, en la casa del vecino hay algo que llama la atención del pequeño y su madre por temor no quiere que esté en la escalera.

La escena está en silencio, sólo se sienten algunas bocinas muy suaves. La calma de la acción se ve interrumpida por fuertes ladridos de un perro – el del vecino, el que quería conocer Luciano -. El pequeño rápidamente va hacia la escalera. La cámara se acerca más al personaje: un plano corto muestra a Luciano de espaldas, frente a la mesa y a la escalera. Pasa por debajo de la mesa y sube la escalera, la cámara lo acompaña. Al llegar al último escalón, cuando ya estaba por ver lo que tanta curiosidad le generaba, una madera se rompe, y el pequeño cae. El espectador no sabe que es lo que le ha sucedido.

Los planos siguientes muestran el comedor vacío, con vasos que contienen restos de juegos, desde dos ángulos diferentes; el pasillo y el mismo plano donde se

⁵² AGUILAR, Gonzalo, ob. cit. Pág. 223.

⁵³ PARODI, Ricardo, ob. cit.

veía a Luciano tomando agua, con el triciclo en la puerta del patio, sólo que esta vez, el niño ya no ocupaba el centro de la escena, sino que estaba hacia el fondo, junto con la escalera, tirado en el piso.

La reacción de Tali y de sus hijos, el espectador nunca la conocerá. Verónica en la finca tiene el teléfono en sus manos y da ocupado. Mercedes y José en Buenos Aires se debaten en llamar o no a Tali y en que decirle.

El calor agobia el pueblo y en "La Mandrágora" Verónica descansa al sol junto a la pileta de agua estancada. Momi llega y arrastra la silla produciendo el mismo sonido estridente que en el inicio del film cuando Mecha y sus amigos hacían lo mismo, antes de su accidente. Se sienta de espaldas a Verónica, secándose las lágrimas. Su hermana le pregunta a donde había ido. "A donde se apareció la Virgen – responde ella -. No vi nada". Con truenos que amenazan a una tormenta inminente – sonido que se repite varias veces a lo largo del film- y la imagen del monte rodeado de nubes, la película de Martel se cierra dejando muchas intrigas.

El ladrido del perro da un giro a la historia. Es un "sonsigno", un signo sonoro puro, ya que interrumpe la historia, genera una acción de uno de los personajes, lo reviste de una importancia tal que el final de la narración se centra en él.

Estar solo en el patio de la casa, sin control de un adulto, y tener la posibilidad de satisfacer su curiosidad con aquello que se esconde detrás en la pared – donde el ladrido se puede entender como una invitación al descubrimiento de lo oculto - son las situaciones que desbordan mentalmente al personaje de Luciano, que al no actuar dentro de la lógica convencional, se vuelve un sujeto sin capacidad resolutive.

Deleuze, teórico francés que estudia los "opsignos" y los "sonsignos" en el Neorrealismo, afirma que "las imágenes ópticas y sonoras puras no ofrecen por sí solas garantías suficientes. A menudo, para deshacer la imagen-acción, parecen contar (los directores neorrealistas) con una detención del movimiento y redescubrir la potencia del plano fijo. (..) Esas imágenes no son clichés porque no se limitan a perturbar las relaciones sensoriomotrices: crean, por el contrario, otras relaciones, otras fuerzas, fuerzas del tiempo y del pensamiento, que abren las imágenes a otras dimensiones más allá del movimiento".⁵⁴

En "La Ciénega" la secuencia de planos fijos del comedor vacío, del pasillo y del patio con Luciano en el piso, evidencian la ruptura de la imagen-acción, creando nuevas fuerzas de pensamiento. Antes del plano fijo con el niño en el piso, el espectador sabe que algo ha pasado, que ha habido una perturbación del orden. En la casa de Tali todo parece detenerse, el tiempo se ha paralizado y con esos planos

⁵⁴ MARRATI, Paola, Deleuze, Gilles, Cine y Filosofía. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2004. Pág. 69.

fijos se evidencia una ruptura con el ritmo que tenían las escenas anteriores. La familia sigue en la habitación donde minutos antes había estado el pequeño. La ausencia de gente en el comedor, la mesa con vasos de jugo, las sillas desordenadas, marcan un vacío que puede ser entendido no sólo en el hogar físico, sino también en lo personal. Como si el tiempo para Tali y los suyos se hubiera detenido con el accidente de Luciano.

Cabe consignar que si bien nunca se dice explícitamente que Luciano ha muerto, el plano fijo con el pequeño tirado al lado de la escalera, las lágrimas de Verónica y Momi, y “el no saber que decir en un momento así” de José confirman lo que se sospecha que ha ocurrido.

En “Pizza, birra, faso” también se advierte la presencia de “opsignos” y “sonsignos” en el final de la película, como en las otras producciones argentinas analizadas.

Luego del asalto en la bailanta, la detención y muerte de dos de los miembros de la banda, Pablo y el Cordobés tratan de llegar hasta el puerto donde los está esperando Sandra. Allí ella recibe la mochila de su pareja y sube al barco, quedándose en la cubierta mirando al Cordobés que permanece en tierra firme.

Mientras la embarcación se aleja del puerto con destino a Uruguay, la policía advierte la muerte del Cordobés. La imagen se aleja cada vez más de la ciudad y el audio del radio policial informa que el otro ladrón también ha fallecido.

Esta introducción directa del audio de la policía, que permite conocer al espectador el desenlace de los ladrones desde otro ángulo, ya que en la imagen sólo se ve al Cordobés, puede ser entendida como un “sonsignos” de acuerdo a la definición propuesta por Deleuze.

- Finales abiertos

La ausencia de palabras y la falta de expresividad de los sentimientos del personaje, hace que en algunas de las películas analizadas no haya ni diálogos ni escenas que cuenten que sucedió con cada uno de los personajes, dando lugar a finales abiertos, donde entra a jugar la percepción y la interpretación por parte del espectador.

Gonzalo Aguilar señala que “la ausencia de exterioridad es clave en los guiones del nuevo cine y en algunos casos llega a incomodar a los espectadores”⁵⁵ ya

⁵⁵ AGUILAR, Gonzalo, ob. cit. Pág. 26

que los personajes carecen de largos parlamentos donde explican todo lo que les sucede, expresando sus emociones en voz alta.

En la escena final de “Mundo grúa” con Rulo regresando a su ciudad en un camión en la mitad de la noche o el recorrido por las habitaciones vacías de la casa de Tali luego que Luciano cae de la escalera, no necesitan de la palabra para marcar el desenlace de la historia, o incluso la narración puede no terminar: ¿Cómo sigue la vida de Rulo? ¿Será un desempleado toda su vida? ¿Adriana lo estará esperando? Y en el caso de “La Ciénaga”, ¿qué sucedió con Mecha y su familia en la finca?, ¿qué relación tenían José con Mercedes en la ciudad? Entre muchas preguntas que los espectadores pueden hacerse.

Dentro de las películas neorrealistas analizadas sucede algo similar. En el caso de “Ladrón de bicicletas”, ¿Antonio finalmente encontrará su vehículo?, ¿Podrá volver al trabajo o conseguirá otro?, ¿Cómo reaccionará María cuando se entere de lo sucedido? ¿Se cumplirá la palabra de la vidente que vaticinó que si no encontraba la bicicleta en ese momento no la iba a encontrar nunca más?

“Roma, ciudad abierta” y “Pizza, birra, faso” carecen de finales abiertos evidentes como las otras películas analizadas. En la primera de ellas, el espectador ve lo que sucede con Giorgio Manfredi y el cura. Es testigo de la muerte de cada uno de los protagonistas, sólo queda por saber que sucedió con Marina, ya que lo último que se conoce de ella es que se desmayó luego de ver a su amante muerto a causa de las torturas, y con Francesco y el hijo de Serafina. Pero de los personajes en los que la historia termina centrándose, se conoce su destino.

Similar es el caso de “Pizza, birra, faso”, luego del asalto a la caja de la bailanta, es evidente que uno de los integrantes de la banda muere y que el otro es atrapado por la policía y escenas después se conocerá el destino de Pablo y el Cordobés no solo por las imágenes sino también por el audio del radio policial que acompaña la salida del barco donde está Sandra viajando hacia Uruguay. Pablo muere luego de resistirse a ser llevado por la policía y el Cordobés cae abatido justo después de entregarle el dinero a su novia.



Conclusión

Luego del estudio de los aportes del Neorrealismo a la historia de la cinematografía y del visionado de las películas que dan origen al Nuevo Cine Argentino, se observa que muchos de estos rasgos están incluidos en las producciones nacionales, ya sea a lo largo de la historia o en fragmentos de las mismas.

El primer eje analizado fue el uso de los actores. En ambas cinematografías se recurre a personas comunes, con escasa o nula experiencia en cine, que transita por contextos similares a los de sus personajes.

La diferencia radica en que en el Neorrealismo la utilización de actores no profesionales está fundamentada en una propuesta estética, cuestión que no sucede en el Nuevo Cine Argentino, donde algunos personajes tienen el mismo nombre de quien los interpreta y por lo general, se encuentran rodeados de figuras reconocidas que le hacen de soporte.

En relación a los temas abordados, las películas de posguerra italianas representaban la vida de cada día, a mitad de camino entre el relato y el documental, hubo un desplazamiento del acento sobre el individuo hacia la colectividad, al mundo de los humildes y a la autenticidad de los sentimientos. Estos últimos aspectos se observan en las películas argentinas analizadas, donde prima la escasez de recursos económicos, y los sentimientos unen a los personajes al margen de si sus acciones son moralmente reprochables o no.

En ambas filmografías lo que se pretende es el relato de historias cotidianas inmersas en pueblos fragmentados, ya sea como consecuencia de una guerra o por políticas de privatización, desocupación y crisis sociales y económicas.

Uno de los mayores puntos de contacto entre los temas abordados se encuentra en “Mundo Grúa” y “Ladrón de bicicletas”, donde el mundo del trabajo condiciona la reacción y la actividad de sus personajes. La incapacidad para tener un empleo – ya sea desde la salud o la pérdida de un elemento-, sumado al desfavorable contexto económico y los conflictos gremiales hacen que estas dos películas tengan mayores similitudes en relación a las otras.

En las películas analizadas priman las necesidades de un cambio en las condiciones de existencia, ya sea a través de la obtención de un trabajo (“Ladón de bicicletas” y “Mundo grúa”), de poder huir del país porque en él ya no es posible construir una nueva vida (“Pizza, birra, faso”) o liberarlo de las fuerzas de ocupación (“Roma, ciudad abierta”). En “La Ciénaga” la temática abordada no tiene aspectos en común con las restantes películas, ya que en esta la historia está centrada en una familia de clase media-alta en decadencia, cuyos miembros no interactúan con el contexto, y no manifiestan un deseo de cambio, sino que transitan sus días en la finca sin un motivo que los obligue a dirigirse hacia alguna dirección específica.

En los personajes del Neorrealismo y del Nuevo Cine Argentino es donde se observa la mayor influencia. Rulo, los ladrones de “Pizza, birra, faso” y las personas de “La Ciénaga” responden a los parámetros que definen al personaje como sujeto.

El Neorrealismo se caracterizó por la constitución de situaciones lacunares o dispersivas, donde la situación deja de ser única y englobante. En la filmografía clásica, todos los personajes y los elementos de la narración guardaban entre sí un vínculo causa-efecto claro e indisoluble, llamado “vínculo sensorio motor conservado”, pero a partir de este movimiento dicho vínculo se pone en crisis.

Tanto en el cine italiano de posguerra como en el argentino, a pesar de todos los esfuerzos que realicen, los personajes no logran resolver la situación, el vínculo sensorio motor se debilita, por lo que se pierde la estructura clásica de imagen-acción.

El personaje, de acuerdo de Gilles Deleuze, se vuelve un vidente, que ante la capacidad de reaccionar, registra lo que acontece a su alrededor. Gonzalo Aguilar, analizando el Nuevo Cine Argentino en general y “La Ciénaga” en particular, dirá que los personajes se vuelven zombies, y como tales están incapacitados para interpretar su situación.

El debilitamiento del vínculo sensorio motor, en parte, se debe a la falta de referentes o de un contexto de seguridad económica, política y social. Las guerras y las crisis suelen desestabilizan la sociedad, y esto no es ajeno a los personajes de las películas analizadas. La ausencia de marcos de referencia, hace que los personajes deambulen en la búsqueda de un trabajo, en la necesidad de una liberación de las fuerzas que los oprimen (ya sea un patrón que les quita un alto porcentaje del dinero robado o de fuerzas de ocupación de una ciudad) o simplemente, no vayan hacia ningún lado, y se queden estancados en un lugar, que podría verse como un *no lugar*, carente de referencias externas.

Los personajes de ambas filmografías, asimismo, se vinculan por el hecho de estar en una constante búsqueda de algo que permita cambiar su situación actual. El buscar un objeto material o determinada situación es lo que los guía en sus acciones.

En “Roma, ciudad abierta” la búsqueda de los personajes principales no está dada en un objeto material, sino en lograr una Italia libre de las fuerzas extranjeras que los oprimen, para poder llevar una vida sin guerra; en “Ladrón de bicicletas” todo lo que hacen y dicen los personajes principales está vinculado con buscar la bicicleta de la casa de empeño primero y de los ladrones después. Pero lo que interesa no es obtener el objeto en sí, sino la pérdida de las oportunidades que se tendrán y con ella la nueva vida.

“Mundo grúa” presenta una temática similar a “Ladrón de bicicletas”, lo que motiva las acciones de los personajes es la búsqueda y la permanencia en un trabajo.

En “Pizza, birra, faso” la búsqueda está centrada en sobrevivir cada día, en conseguir el dinero suficiente para comprar pizza, birra y faso. Luego, las acciones estarán guiadas por la necesidad de cambiar el estilo de vida, a partir de la reacción de Sandra, aunque los personajes no logran salir del ámbito delictivo y sólo la mujer lo logrará.

“La Ciénaga” es la única de las películas analizadas cuyos personajes no se caracterizan por guiar sus acciones a través de la búsqueda de algo material o no. Ellos pasan sus días en la finca sin un objetivo final, son sujetos cuyas actitudes parecen sofocarse por el intenso calor y no tienen metas a las cuales guiarse.

Otra característica del Neorrealismo es la presencia de niños y ancianos en las historias. En las películas argentinas analizadas, no se advierte presencia de adultos mayores y la niñez sólo tiene participación en “Pizza, birra, faso” y en “La Ciénaga”.

En la primera de las películas, el niño no ha nacido, está en el vientre materno, pero su presencia es determinante para que Sandra ponga un límite a los robos y exija al Cordobés un cambio de actitud. Aunque, si bien éste intentará cambiar y empezar una nueva vida, no lo logrará, debido a las características de los personajes ya analizadas.

En el caso de “La Ciénaga” los personajes carecen de capacidad para separar su deseo de aquello que ven y de la opacidad que los rodea. Luciano, el hijo menor de Tali, es el único que trata de ver lo que sólo escucha, sube la escalera atraído por los ladridos del perro, cae y muere.

El otro personaje que en cierta forma busca salir de la ciénaga es Momi, quien luego de la muerte de Luciano, ha ido al pueblo para comprobar la presencia de la Virgen en el tanque de agua, pero no ha sido posible.

La presencia de los niños para mostrar el debilitamiento del vínculo sensoriomotor, se observa dentro de las dos películas neorrealistas visionadas. Tanto en “Roma, ciudad abierta” como en “Ladrón de bicicletas” los más chicos tienen un importante rol en el desarrollo de las historias, y acompañan las acciones de los adultos, actuando – paradójicamente – con madurez ante los hechos, pero con la misma imposibilidad por cambiar las circunstancias que los mayores. Sin embargo, en ellos está depositada la esperanza de cambio y el apoyo para lograr esto.

En el cine neorrealista también se observa otro aspecto de los personajes que también es reconocible en las películas del Nuevo Cine Argentino analizadas en el presente trabajo.

A los personajes puede parecer que no les pasa nada, cuando en realidad le pasan cosas y muchas. El “no suceder nada” que plantea el teórico Cesare Zavattini implicaba hacer pasar a la acción por un nuevo régimen, que ya no es el de la imagen – acción clásica. Las historias y sus personajes empiezan a llenarse de pensamiento en vez de acciones. Esto se vio acompañado por la introducción de sensaciones ópticas y sonoras puras (“opsignos” y “sonsignos”) que dejan al personaje sin respuesta motora, reafirmando su condición de sujeto.

En las tres películas argentinas objeto de estudio son reconocibles estos aspectos en diversos momentos del film.

En el caso de “Mundo grúa”, Rulo hablará cada vez menos, especialmente en su viaje al sur, donde la situación laboral es más difícil que en Buenos Aires.

Los ladrones de “Pizza, birra, faso” se destacan más por sus acciones que por sus diálogos, donde prima el lenguaje vulgar y la escasez de vocabulario. Pero serán sus movimientos, sus decisiones, las que definirán sus características.

En “La Ciénaga” hay dos tipos de diálogos: algunos hablan más de lo que hace falta sin decir nada importante – como Tali -, y otros que no habla nada pero da a entender casi todo, aspecto que más resalta en el film; el personaje de Momi, es un ejemplo de esto.

La ausencia de largos diálogos, la falta de información al espectador para entender a los personajes, hacen crecer una tensión que no llega a estallar.

En las tres películas argentinas se observan ejemplos de “opsignos” y “sonsignos” hacia el final de las historias. En “Mundo Grúa” cuando Rulo retorna a Capital, se está en presencia de un “opsigno”, a partir del juego de luz y oscuridad entre su rostro y el cigarrillo encendido.

En “La Ciénaga” el ladrido del perro del vecino de la casa de Tali, interrumpe la tranquilidad de la casa en una calurosa tarde y es el detonante de la curiosidad de

Luciano, que lo llevará a su muerte, reforzando la intensidad del “opsigno” y “sonsgino” los planos fijos que los continúan.

El anuncio de la muerte de Pablo y el Cordobés en “Pizza, birra, faso” a través del audio del radio policial mientras el barco en el que viaja Sandra se aleja junto con la cámara que muestra como Buenos Aires va quedando atrás es un ejemplo de “sonsigno”.

Otro punto analizado es la ausencia de finales cerrados donde se explique que aconteció con cada personaje. Esto es más evidente en “La Ciénaga”, “Mundo Grúa” y “Ladrón de bicicletas”. En estas películas, centradas en historias cotidianas, el final deja varios interrogantes, situaciones sin resolver, entrando en juego la percepción y la interpretación de los espectadores.

No sucede lo mismo, en “Roma, ciudad abierta” y “Pizza, birra, faso”. Aquí se conoce que les ha sucedido a los personajes principales, al margen que no se tenga en claro que ha pasado con los secundarios.

Una vez analizadas las primeras películas que han originado al Nuevo Cine Argentino y teniendo en cuenta las características del Neorrealismo y visualizado dos de sus producciones más importantes, se puede concluir que poseen puntos de contacto y que son observables características del cine de posguerra en las producciones nacionales, a pesar de las distancias temporales, geográficas y que en los últimos años las posibilidades de acceder a diferentes tipos de cine de diversos lugares del mundo es mayor que en los años 50, producto del avance de las tecnologías.

La mayor vinculación está dada por el debilitamiento del vínculo sensorio motor de los personajes, haciendo de estos sujetos, y como tales incapaces de reaccionar, sólo pueden registrar. Las situaciones dispersivas colaboran con esta condición del personaje, interpretado en la mayoría de los casos por actores no profesionales, no identificados a un estereotipo, y que viven en las mismas condiciones sociales, políticas y económicas que las personas que representan en los films.

Esta ausencia de capacidad motora, también está cimentada en la utilización de “opsignos” y “sonsginos” que remarcan dicha falta y dejan más en evidencia sus características.



Palabras finales

Este trabajo fue realizado para la cátedra Seminario de Práctica Profesional de la Licenciatura en Comunicación Social de la Universidad FASTA.

Agradezco al profesor/tutor Ricardo Aiello por sus comentarios, apoyo, material facilitado y por estar siempre dispuesto a ayudarme en esta tarea. Así como también a las personas que fueron entrevistadas, cuyos aportes resultaron muy útiles.

Hago extensivo el saludo y agradecimiento a todos los profesores de la carrera de la Licenciatura en Comunicación Social por compartir sus conocimientos y experiencias en cada una de sus clases.

Además, quiero agradecer principalmente a mi familia – mis padres, mi hermana, tíos y primos - que me acompañaron en este proceso de investigación como lo hizo a lo largo de toda mi carrera universitaria, y a Juani Ruiz que con su paciencia y creatividad me ayudó con el diseño gráfico del trabajo.

Marina Guzmán

ANEXOS



Roma, ciudad abierta

Título original: "Roma, città aperta"

Año: 1945

Duración: 100 min

País: Italia

Director: Roberto Rossellini

Guión: Federico Fellini, Sergio Amidei, Roberto Rossellini (Historia: Sergio Amidei & Alberto Consiglio)

Música: Renzo Rossellini

Fotografía: Ubaldo Arata (B&W)

Reparto: Anna Magnani, Aldo Fabrizi, Marcello Pagliero, Maria Michi, Harry Feist, Vito Annichiarico, Francesco Grandjacquet, Giovanna Galletti, Carla Rovere

Productora: Excelsa Films

Sinopsis: En la Roma de 1943 - 1944, se entretajan las historias de varias personas relacionadas con la resistencia antinazi. Durante la ocupación, el padre Pietro protege a los partisanos y, entre otros, da asilo a un ingeniero comunista: Manfredi. Pina, una mujer de pueblo, está de novia con un tipógrafo que lucha en la resistencia. Cuando la policía lo arresta, Pina corre desesperadamente tras el camión que se lo lleva, pero cae asesinada por una ráfaga de ametralladora ante los ojos de su hijito. Poco después, también el padre Pietro y el ingeniero -éste traicionado por su ex amante drogadicta- son arrestados. Manfredi muere por las atroces torturas que le infligen los alemanes para que revele el nombre de sus compañeros de resistencia. El padre Pietro corre la misma suerte: lo fusilan en presencia de los niños de la parroquia, entre los cuales se encuentra el hijo huérfano de Pina.

Personajes: Francesco, tipógrafo, está por casarse con Serafina, viuda, con un hijo, embarazada y dueña de una pensión. Ella contactó a Manfredi con el párroco del barrio, Pietro Pellegrini. El cura está a cargo de la educación de los niños de la comunidad.

Giorgio Manfredi es comunista. Cambia de nombre. Es a quien busca las fuerzas alemanas y muere al final del film. Está comprometido con una artista de vodevil, Marina Mari, quien delata a su pareja por drogas y un tapado de piel.

Entre los niños el principal es Marcello, quien es el hijo de Serafina y quien más diálogo tiene. Junto con otros niños de la pensión se escapan por las noches y presencian el fusilamiento del sacerdote.

La película presenta historias colectivas. El relato gira en torno a varios personajes para luego focalizar en uno.

- Información de www.italica.rai.it.

Ladrón de Bicicletas

Título original: Ladri di biciclette

Dirección: Vittorio De Sica

País: Italia

Año: 1948

Duración: 93 min.

Género: Criminal, Drama

Reparto: Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola, Lianella Carell, Gino Saltamerenda, Vittorio Antonucci, Giulio Chiari, Elena Altieri, Carlo Jachino, Michele Sakara, Emma Druetti, Fausto Guerzoni

Distribuidora: Vídeo Mercury Films

Productora: Produzioni De Sica

Departamento musical: Willy Ferrero

Dirección: Vittorio De Sica

Diseño de producción: Antonio Traverso

Fotografía: Carlo Montuori

Guión: Adolfo Franci, Cesare Zavattini, Gerardo Guerrieri, Oreste Biancoli, Vittorio De Sica

Montaje: Eraldo Da Roma

Música: Alessandro Cicognini

Novela original: Luigi Bartolini

Sonido: Biagio Fiorelli

Sinopsis: Después de mucho buscar, Antonio, un modesto padre de familia consigue al fin encontrar un trabajo. Es la posguerra italiana y, para llevar a cabo su trabajo, necesita una bicicleta. Pero, un día, un ladronzuelo se la roba, lo que supone la pérdida de su empleo. De manera que, recurre a sus amigos de la limpieza que le ayuden a seguir el rastro. Poco después, consulta a un quiromántico. Pero todo es inútil y la desesperación le corroe. Acude a la caridad pública y, al final, sólo ve una solución a todos sus males: robar una bicicleta.

Personajes: Antonio (35 años aproximadamente) está casado con María con quien tiene dos hijos, Bruno (7 años aprox.) y un bebé.

Bruno es uno de los personajes más expresivos del film. Conoce todos los detalles de la bicicleta. Es feliz acompañando a su padre en su primer día de trabajo. Y sufre la pérdida del vehículo y cuando su padre decide robar una bicicleta al final de la historia y le gritan en la calle.

María se encarga de ayudar a su marido en todo lo que le sea posible y es gracias a su decisión de empeñar las sábanas que recuperan la bicicleta. Se encarga de las tareas de la casa, que van desde buscar agua en las canillas comunitarias, arreglar el uniforme de Antonio, preparar la comida hasta cuidar de los hijos. Confía en las predicciones de una vidente y recurre a ella en dos oportunidades.

- Información de www.todoencine.com.

Pizza, birra, faso

Dirección: Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano

Guión: Bruno Stagnaro y Israel Adrián Caetano

Fecha de Estreno: 15 de enero de 1998. Realización 1997.

Intérpretes: Héctor Anglada (Cordobés), Jorge Sesán (Pablo), Pamela Jordán (Sandra), Alejandro Pous (Megabom), Walter Díaz (Frula), Adrián Yospe (Rubén), Daniel Dibiasé (Trompa), Tony Lestingi (Pasajero), Martín Adjemián (Taxista), Rubén Rodríguez (Rengo), Elena Cánepa (Vieja), Sergio París (Policía 1), Gustavo Semiz (Policía 2), Roberto Álvarez Nom (Patovica), Claudia Moreno (Prostituta).

Producción ejecutiva: Bruno Stagnaro

Fotografía: Marcelo Lavintman

Montaje: Andrés Tambornino

Música: Leo Sujatovich

Sinopsis: El Cordobés vive con sus tres amigos y su mujer embarazada, Sandra, en la misma casa. Esta banda de adolescentes marginales pulula por Buenos Aires viviendo del robo pero siempre dependen de alguien que los emplea y les quita la mayor parte del botín. La filosofía de vida del Cordobés y los suyos parece ser que mientras no falten la pizza, cerveza y cigarrillos, todo es soportable.

Personajes: Del grupo de 4 ladrones los más importantes son Pablo y el Cordobés. Ellos son quienes asaltan a los pasajeros de un taxi, cuyo chofer es cómplice y jefe en simultáneo. Sandra está espera un hijo del Cordobés. Es la única que tiene un pariente, su padre. A su casa recurre ella cansada de los robos y el estilo de vida que lleva con su grupo.

- Información de <http://www.cinecropolis.com/dossiers/nuevocineargentino1.htm>
y www.cinenacional.com.ar

Mundo grúa

Dirección: Pablo Trapero

Guión: Pablo Trapero con la asesoría en la estructura de: David Oubiña

Fecha de Estreno: 17 de junio de 1999

País de estreno: Argentina

Duración: 82 minutos

Blanco & Negro

Apta para todo público

Intérpretes: Luis Margani, Adriana Aizemberg, Daniel Valenzuela, Roly Serrano, Graciana Chironi, Federico Esquerro, Alfonso Rementería, Alejandro Zucco, Lucas Castro

Producción ejecutiva: Pablo Trapero

Productor asociado: Lita Stantic

Coordinación de producción: Cristina Vargas

Fotografía: Cobi Migliora

Dirección de arte: Andrés Tambornino

Montaje: Nicolás Goldbart

Sonido: Catriel Vildosola y Federico Esquerro

Sinopsis: Rulo, un operador de grúas de cincuenta años, carga con dignidad el peso de una vida con demasiados sinsabores y algunos fugaces momentos de gloria. Hoy, divorciado y con un hijo adolescente a su cargo, trata de sostener su departamento y luchar contra la amenaza del desempleo. Rulo Margani dejará a su familia y a su pareja en Buenos Aires para irse a vivir al sur donde lo espera un trabajo. Regresa a la ciudad al final pero porque no logra trabajar, no porque lo desee.

Personajes: Rulo –Luis Margani-, tiene 50 años, un hijo adolescente su cargo y es operario de una grúa. Es obeso. Es torpe con el manejo de la máquina y le cuesta aprender su utilización. Vive solo en un departamento, ya que está separado. Su madre vive.

- Información de <http://www.cinecropolis.com/dossiers/nuevocineargentino1.htm>
y www.cinenacional.com.ar.

La Ciénaga

Dirección y guión: Lucrecia Martel.

Países: Argentina/España.

Fecha de Estreno: 12 de abril de 2001 (Realizada en el 2000)

Duración: 100 min.

Intérpretes: Graciela Borges (Mecha), Mercedes Morán (Tali), Martín Adjemián (Gregorio), Leonora Balcarce (Verónica), Silvia Baylé (Mercedes), Sofia Bertolotto (Momi), Juan Cruz Bordeu (José), Noelia Bravo Herrera (Agustina), María Micol Ellero (Mariana), Andrea López (Isabel), Sebastián Montagna (Luciano), Daniel Valenzuela (Rafael), Franco Veneranda (Martín), Fabio Villafane (Perro), Diego Baenas (Joaquín).

Producción: Lita Stantic.

Fotografía: Hugo Colace.

Montaje: Santiago Roi Ricci.

Dirección artística: Graciela Oderigo.

Decorados: Cristina Nigro.

Compañías Productoras: 4k Films/ Wanda Visión S.A./ Code Red/ Cuatro Cabezas/ TS Productions

Distribuidores: Ad Vitam Distribution (2001) (Francia) (teatral) / Atalanta Filmes (2003) (Portugal) (teatral) / Cinemien (2002) (Países Bajos) (teatral)/ Cowboy Booking International (2001) (Estados Unidos) (teatral) (subtitulado)/ ICA Projects (2001) (Reino Unido) (teatral)/ Look Now! (2001-2002) (Suiza) (teatral) / Líder Films (2001) (Argentina) (teatral)/ Wanda Visión S.A. (2001) (España) (teatral) / Homescreen (200?) (Países Bajos) (video)/ Transeuropa Video Entertainment (TVE) (2001) (Argentina) (VHS) / VideoFilmes (200?) (Brasil) (DVD)

Sinopsis: Dos familias -una de clase media urbana y otra de productores rurales en decadencia- se entrecruzan en el sopor provinciano de una Salta caótica e inmutable, donde nada sucede pero todo está a punto de estallar.

En "La Ciénaga", las familias burguesas salteñas no logran salir de su estado de depresión y desidia. Los personajes parecen hundirse en esa ciénaga en la que sus vidas se han convertido.

Personajes: Mecha (Graciela Borges) está casada, tienen 4 hijos: José, Verónica, Momi y un varón que está todo el día en el monte cazando y le deben operar un ojo.

Mecha y su marido son los dueños de una finca. Son alcohólicos y depresivos.

Mecha es la señora de la casa. Está todo el día en su habitación, tal como su madre, que murió por depresión. Es temperamental, inconformista, histérica. Trata de idiota a su marido, que se resiste a envejecer y se tiñe las canas. Se cree que le fue infiel a Mecha.

Momi mantiene una relación con la mucama de amor y dependencia.

José: comparte su casa en Buenos Aires con una mujer llamada Mercedes. Su madre y Tali la conocen. Esta última está casada, pero no feliz. Habla mucho. No siempre dice cosas importantes. Tiene 4 hijos (mujer, varón, mujer, varón – Luciano-) en edad escolar. Por eso está tan preocupada por los precios de los útiles y guardapolvos, e insiste a Mecha para viajar a Bolivia donde las cosas son más económicas.

La película presenta historias colectivas. El relato gira en torno a varios personajes para luego focalizar en uno.

- Información de <http://www.cinecropolis.com/dossiers/nuevocineargentino1.htm>
y www.cinenacional.com.ar

Entrevista a Oscar Álvarez
Realizador y docente de cine. Profesor titular de la cátedra
Teoría y Técnica Audiovisual II (Cine y TV)

- ¿Qué es el Neorrealismo?

- El Neorrealismo es un movimiento estético cinematográfico que tiene su punto de partida en los finales de la Segunda Guerra Mundial que encuentra un aparato de producción totalmente arrasado. Los grandes estudios de cine habían sufrido las consecuencias de la guerra.

Los realizadores que vinieron después de la guerra no contaban con toda la estructura que habían permitido hacer películas épicas del Imperio Romano y comedias llamadas de "Teléfono blanco" y también por un tema ideológico no querían hacer esas películas.

Surgió una nueva forma mucho más precaria de realizar cine donde no había escenarios hechos previamente, no había estudios. Se salió a la calle, con actores no profesionales, los temas eran los problemas de las clases de menores recursos.

- ¿Fue una decisión de los directores salir a la calle o no les quedó otra alternativa?

- Hay una mezcla, según el director que se tome. Hubo realizadores que plantearon como una profunda mirada marxista el hecho de no trabajar con los elementos del estado de cosas fascistas y también es cierto que muchos de los actores que habían tenido éxito en la época fascista estaban "marcados".

Además había un problema de pobreza de los proyectos. Hay determinados sectores que podrían haber sido convocados y de hecho lo fueron. Pero no se podía llevar adelante una producción que se les pudiera pagar a todos. Hubo una serie de elementos que hicieron que la decisión de actores no profesionales fuera una de las decisiones del momento.

Por otra parte también es cierto que había equipos que permitían una mayor posibilidad de llevar el cine a hacer registro a la calle. Todo la instancia del documento producido durante la Segunda Guerra Mundial por los Estados Unidos y los alemanes logró que hubiera cierto desarrollo de determinados formatos que permitieron que los equipos no fueran esos "mamotretos" inamovibles que muchas veces se encontraban en los estudios, que hubiera la posibilidad de hacer un registro, todavía no con las posibilidad de lo que iba a ser el cine en Estados Unidos donde el 16 mm se impone, pero ir despegándose de llevar toda una infraestructura detrás.

- ¿A qué se llama Nuevo Cine Argentino?

- En Argentina el Nuevo Cine Argentino tiene una película de lanzamiento que es "Pizza, birra, faso". Es una película firmada en 16 mm y expandida a 35. Todavía no es una película realizada en marco magnético.

Los realizadores de "Pizza, birra, faso" compartían una camada de estudiantes. Hay que pensar que se produce una explosión del video y de las escuelas de cine en Argentina, sobre todo en Buenos Aires, con importante cantidad de alumnos. A esto se agrega la posibilidad en el 1 a 1 de equiparse relativamente en forma barata y con un montón de profesionales que tenían un recorrido de importancia.

Siempre hay que tener en cuenta que nuestra referencia cinematográfica latina es muy importante. Cuando uno toma la historia de la televisión y el cine de otros países (México, Brasil y Argentina) había un saber, se navegaba con la posibilidad de llevar adelante los proyectos y en particular la característica de la formación.

El video posibilitó la formación en determinado plano, para que muchos que quisieran hacer cine por lo menos tuvieran la posibilidad.

El cine planteado como soporte era algo terriblemente caro, desde las escuelas de cine no podían plantear en la mayoría de los casos una gran continuidad en las prácticas por los costos. Aparte porque el cine es muy complejo, había que revelar,

filmar en estudios, habilitar todo eso. Se filma en 16 mm y luego surge el planteo de llevarla a 35 y que pudiera ser vista en las salas comerciales.

Esto pasa con "Pizza, birra, faso" que gana el Festival Internacional de Mar del Plata y de alguna manera es la nave insignia de un montón de producciones que van a tomar temáticas que abordaban no las clásicas sociales historias de la clase media, sino muchas veces desde lo marginal.

Otra película que engancha más con el Neorrealismo es "Mundo grúa". Es un film que se hizo prácticamente con material vencido, con serios problemas de producción, donde muchas veces el mundo trabajoso y culposo que retrataba era el mundo que estaba viviendo la propia película. La historia trata en una parte de la narración de la instancia de quiebra de la compañía que está haciendo determinadas trabajos de obra pública. El guión planteaba la quiebra en teoría de esa compañía y cuando quiebra esa compañía (la contratada por el productor para filmar) tuvieron que trasladar todo a otro lugar porque lo que habían planteado no se podía; había un correlato muy cercano entre realidad y ficción. La realidad aplastaba a la ficción.

"Mundo grúa" tiene una mirada sobre los sectores que no había piloteado el cine argentino. Si uno toma la camada de lo que fue la generación del '60 en realidad se encuentra que eran problemáticas de la clase media.

En Torre Nilsson la problemática era la de la alta burguesía y si se va hacia la década del 40 y 50 donde el cine argentino reinaba en Latinoamérica se encuentra que muchas veces son adaptaciones de textos europeos - "La dama de las camelias", por ejemplo-, con este tipo de cuestiones que obviamente, planteaba una estética que nada no tenía que ver con la estética argentina porque eran adaptaciones. Por un lado Torre Nilsson con sus planteos muy ligados a lo que fue el cine europeo, muy inspirada en todos los planteos narrativos en lo que era el cine emergente de ese momento y por otro lado inspirado también con todo lo que tiene que ver con las angulaciones de cámara, el hecho de trabajar con proximidades como metáfora del mundo que narraba, implicó una variante estética muy importante que marcó a todos los que vienen después.

Pero aún era una problemática que no tomaba los problemas de la clase de menores recursos. Recién el cine argentino toma esa problemática, no sigue trabajando con el imaginario de la clase media, media/alta, empieza a tomar vertientes que empiezan a emparentarse por un lado con el Neorrealismo italiano y por otro con el documental, que no es ni más ni menos que una especie de otra vertiente en el mismo sentido que el Neorrealismo, ya que incluía muchos elementos de la realidad para ser ficción.

El movimiento documentalista en Argentina es muy importante en ese momento, derivado progresivamente de la facilidad de la disponibilidad de medios de registro digital. Y el registro de la producción en video se está poniendo como una posibilidad de distribución de ese tipo de registro a nivel del país.

Sin embargo la última instancia de la salida de este video digital a fílmico, hoy es -referido estrictamente a las ficciones- la instancia de validación de este nuevo cine argentino. Hay pocos, yo citarí a como primer persona a Mariano Ginas, que ha tenido una fuerte impronta en lo que es la sala del Malba, con un planteo que define por primera vez: "- Yo voy a hacer mi película, pero esta nunca se va a subir a fílmico", porque subir a fílmico significaba tener un subsidio del Instituto, eso automáticamente implicaba estrenar la película comercialmente y eso hacer 5 copias, un monto importante de dinero en el medio y al mismo tiempo al ponerla comercialmente implicaba cumplir con la media de espectadores.

La subida a 35 mm la paga el instituto en "Pizza, birra, faso", por ejemplo. El tema principal desde este punto de vista es que te obligan a subirlo los multicines, ello ponen la película a las 2 de la tarde, entonces no se llega nunca a la media. Tienen un montón de salas para salir y las películas argentinas tienen una sola función en determinado horario que generalmente no es central. La estrategia de Ginas -hace 5 ó 6 años atrás, la empezaron a tener muchos realizadores del NCA.

De este modo en particular la estrategia de Ginas demostró ser absolutamente verdadera y eficaz, él logró que su película fuera vista por un montón de personas, cosa que hay películas que se han bajado y no han sido vista por 10 mil personas y con mucho menos compromiso económico, con mucho menos esfuerzo. Logró obtener un nicho. Hacer que cada película encontrara su público.

Yo veo que el NCA se caracteriza no solamente por las temáticas ligadas a la realidad, sino también desde las estéticas, trabajado desde un registro que podíamos denominar sucio. Es un cine - no digo en todos los casos- progresivamente más digital.

Con el tiempo, pienso yo, nos vamos a encontrar que no solamente el cine argentino, sino mucho de este cine que es absolutamente marginal para muchas cadenas de distribución empieza a buscar lugares “no tradicionales” que empiece a dar posibilidades que su producto sea visto por más gente. Entonces hay todo un enganche, un cambio de paradigma por un lado de lo que es el cine: el cine no es eso que se ve y se proyecta en una sala, el cine es esto que hoy se lo registra en digital y mañana veremos si lo proyectamos en una sala en fílmico, por un lado.

Por otra parte, una relación con la temática, un registro que por la calidad que tiene hoy lo digital lo emparenta con esos primitivos registros del Neorrealismo que tenía una falla en la calidad del lente, precisamente derivada de eso. Además de la falta de recursos económicos para filmar, también se debió a la falta de un iluminador, también la imposibilidad de poner un fotógrafo era de tipo económico, era una imposibilidad de tipo técnica. Hicieron de su defecto, virtud; hicieron una marca de fabrica, surgió un genero, un movimiento que se llamó neorrealista.

- ¿Hay un vínculo entre el NCA al margen del registro sucio y las temáticas?

- En cuanto a lo que es el registro se plantea como un pedazo de la vida cotidiana. Incluso un producto como “La Ciénaga”, es un producto que narra las vicisitudes de un sector medio, medio alto, son dueños de una finca y demás, pero en el fondo también hay un relato de miseria, si bien pertenece a determinado segmento, este no es vivido con la gloria, con el gusto que antes se vivía pertenecer a determinada clase. La piscina que está en esa finca, es una piscina de aguas sucias, no hay plata para limpiarla. Hay una dejadez evidente en los miembros de esa familia y bueno como metáfora de quienes nos rigen, una metáfora que inclusive creo que Martel trabaja en varios niveles: la historia real en Salta, lo que sería la metáfora de la clase dirigente, que en definitiva es la metáfora del país.

- Los personajes del Neorrealismo Italiano y del NCA parecen estar en la búsqueda constante. ¿Son personajes que buscan algo y no logran encontrar?

- En realidad a partir de la crisis del 2002 y antes también hay una apertura de paradigma. Antes se estructuraba en base a una familia, que tenía asegurado un empleo, y la posibilidad de ascensión social a partir de la educación, al estilo de “Mi hijo el doctor”, pero eso se rompió, se fracturó en mil pedazos en los 90.

Una gran cantidad de esos sectores pasaron a la marginalidad y a la carencia de un empleo, porque aparte el empleo como valor quedó absolutamente desvirtuado a partir de que era mucho fácil, desde la especulación, obtener el ascenso social. Porque también la educación sufrió un deterioro muy fuerte. Deterioro de todo el sistema educativo existente por un lado y por otro el paralelo ejemplo de que era factible acceder a determinadas posiciones sin necesidad de formación, automáticamente lo sacó como valor del registro de la mayoría de la gente y lo que hacen las películas del Nuevo Cine Argentino, no digo todas, pero si una parte de ellas es registrar esos quiebres. “La Ciénega” registra determinado nivel, “Mundo grúa” registra el nivel opuesto. Lo hacen a registros absolutamente opuestos, pero están hablando de lo mismo: de una sociedad que está en la búsqueda, en la búsqueda por

un lado de volver a redefinirse. El Nuevo Cine Argentino no todos, por lo menos una parte importante de él, se refiere a esa situación de ruptura de referencias.

Algo que hoy nos parece casi cotidiano que en el momento que se da “Pizza, birra, faso”, no se usaba mucho, era la falta de solidaridad y crueldad, por ejemplo en la escena que está el invalido en la calle que ellos le roban. Hoy es una postal de lo cotidiano por ahí, en ese momento era algo excepcional.

Se estaba narrando el quiebre, el deterioro, que era notorio en todos los segmentos que encarnan la historia. Un segmento delincencial, que no es el mismo segmento de Rulo, que trabaja en “Mundo grúa”, pero que en el fondo es el mismo. La soluciones que encuentran a sus problemas son diferentes y no es casual que en el caso de “Pizza, birra, faso”, el que se sobrevive al desmarro después del asalto es aquel que lleva una nueva vida, como una metáfora de esperanza a pesar de todo. Un personaje que se va.

“Paisà”, dentro del Neorrealismo Italiano, son episodios que muchas veces han tenido ese germen de crueldad. Me acuerdo de la matanza de los partisanos tirándolos al lago.

Son crueldades que en el fondo tienen la misma base de crueldad: esa deshumanización que se produce en el ser humano en determinadas circunstancias, la crisis de los años 90 y el 2002 en Argentina, la Segunda Guerra Mundial en Italia. Creo que eso hace surgir de alguna manera que los realizadores tomen como la voz para narrar lo que pasó, para transmitir y muchas veces me parece que desde la ficción ellos tratan de entender lo que pasó. La respuestas se las dan al publico, pero también se las dan a ellos mismo, creo que también ahí un vínculo, de tratar de encontrar como caímos, en esto, en un caso del neoliberalismo salvaje de los 90 nosotros y los italianos en el fascismo anterior a la Guerra Mundial en particular.

También hay obviamente miradas que en paralelo con esto marcan que el film no va a poder volver a ser lo que era. Eso es lo que le pasa al propio film italiano, no pudieron volver a las películas de epopeyas romanas, no pudieron volver a las películas de las divas de los teléfonos blancos porque ya era un género que había quedado muy marcado históricamente.

Hay algunas películas actuales remakes de los 80 que fueron un fracaso, porque este tipo de narrativa ya no es creíble, lo era en los años 80, porque nosotros como espectadores éramos más ingenuos y la crítica nos pasó por arriba, a pesar nuestro, por que lo sufrimos.

- ¿Las dos cinematografías, tienen el mismo tipo de planos, de montaje?

- En una medida importante hay un registro que podríamos tildar entre comillas de observación. Uno de los grandes problemas que tuvo el cine argentino, y se podría incluir el cine argentino de los 70, es que es un cine muy radicado en determinada producción en lo explícito que eran sus personajes. El personaje estaba desesperado por el amor y lo tenía que decir, no había forma de expresar que no fuera la literalidad: “Estoy mal, sufro por amor”. El Nuevo Cine Argentino empezó a trabajar otra vertiente no tan explícita: la de observar como determinados personajes, con menos diálogos, resuelven o no sus conflictos, y ver si lo solucionan sin que implique no contar lo que sufren. Es un cine más maduro, más confiado en la imagen y en el sonido, pero no en el sonido de la palabra, un cine menos literal, menos atado a la necesidad que los personajes expresen literalmente lo que les pasa o lo que le pasa el país. Es un cine que en alguna medida nosotros lo encontramos con un inicio que se da en los albores de la salida del proceso, podríamos tomar algunas realizaciones basadas en textos de Galeano – “No habrá más pena ni olvido” -donde los 2 bandos enfrentados lo hacen al son del mismo grito: “-¡Viva Perón!” y entonces con ese mismo grito en boca de los dos contendientes se está hablando mucho más del país que si cada uno de los contendiente tratará de explicar que es el peronismo.

Creo que esta es la gran ganancia que tiene el cine, por supuesto con una profesionalidad mucho más grande, una capacidad de resolver las historias muchos

más grande todavía y también darse cuenta que para esas películas hay una instancia de exhibición de la película y que uno tiene que buscar aquellos lugares donde la película pueda encontrar su nicho de exhibición.

Por este motivo el cine argentino fue a buscar los festivales en una medida importante. Llegó a obtener más de 200 premios, a partir siempre del regreso a la democracia y sobre todo en la última parte mucho más todavía con películas que obtuvieron premios que el cine argentino no había tenido.

En cuanto al uso del montaje, si se buscáramos la vertiginosidad en las imágenes viera "Picado fino", una película que se puede catalogar como un intenso videoclip que trata las vicisitudes de una pareja. Es una película de Esteban Sapir, hecha y proyectada en 16 mm, que obtuvo su validación en los circuitos del exterior. Una película que no le escapa al fraccionamiento, inclusive es una película que utiliza mucho la señalización de las calles para hablar de lo que le pasa a los personajes, o de las relaciones que hay entre ellos, que tiene un montaje frenético y al mismo tiempo

Creo que siempre lo que pasa es que nos encontramos con el registro de esos sectores que han sido quebrados y arrasados por lo que pasó en la Argentina. Desde "La Ciénaga" en las clases altas y su imposibilidad de resolver algo, a las clases absolutamente marginales que retrata desde "Picado fino" a "Mundo grúa", o "La cruz del sur", donde las clases también han sido arrasadas, donde además se está hablando desde una herida abierta y tratando de reflexionar porque la sufrió, cuan profunda es, que puede hacer para curarla. Por eso emparenta absolutamente con el Neorrealismo.

Creo los neorrealistas -no todos, pero si una buena parte de ellos- tenían también en el fondo ese sentimiento. De ver si podían resolver lo que les había pasado y están frente a su historia.

Entrevista a Pedro Berardi
Profesor de Historia de la Universidad Nacional de Mar del Plata
Integrante del grupo de investigación histórica Siglo XXI

- ¿Qué es el Neorrealismo?

- El cine Neorrealista en sí se lo identifica más que nada con las primeras producciones cinematográficas que tienen lugar en la posguerra, sobre todo en lo que significó la realización de "Roma, ciudad abierta", porque fue una película que marcó lo que van a ser las películas posteriores de esta corriente, más que nada porque reunía un par de elementos sobre todo en lo que tenía que ver con la realización y la concepción de los espacios. La película está filmada prácticamente en la clandestinidad - creo que las primeras escenas están filmadas en los últimos meses de la ocupación alemana en Italia- mucho del material que es incorporado en el film es material propagandístico, ya que Rossellini había trabajado para producciones de propaganda fascista. Pero si bien "Roma..." es como el hito, dentro de la cinematografía italiana había ya indicios de lo que luego iba a ser esta corriente, sobre todo con una película de 1943 que se llama "Obsesión" de Luchino Visconti, que de alguna forma empieza a mostrar escenarios abiertos, que es algo propio del Neorrealismo, filmar al aire libre y no en los estudios cinematográficos que había montado la estructura fascista. Cinecittà por ejemplo, es abandonado por dos cuestiones, una por una ideología de desprenderse de todo lo que era el pasado fascista y otra porque muchos de los escenarios que se habían montado con esta estructura cinematográfica habían sido bombardeados o saqueados por la ocupación, por una cuestión material no se podía realizar en los mismos.

Ya muchos de sus directores o guionistas habían participado de las corrientes cinematográficas previas y también varios de los actores- porque no todas las producciones neorrealistas contaban con actores no profesionales; por ejemplo esto se ve en "Roma, ciudad abierta" en sus dos o tres personajes principales.

Muchos de estos directores se habían formado con Joan Renoir, tenían ciertas influencias de un cine de características sociales de otros espacios, de una forma toman elementos de cinematografías precedentes y van incorporando concepciones narrativas del lenguaje cinematográfico, de construcción de los personajes, de otros espacios, más que nada del francés y de cierto cine estadounidense que es el que se produce en el marco del cine de entreguerras, el cine negro, por ejemplo.

- ¿Cuál es el contexto de producción de estas películas?

- "Roma..." claramente es una película bisagra. Su particularidad es una película que está pensada en términos bélicos porque de alguna forma constituye una obra propagandística de la acción de los partisanos que no va a ser el único caso, pero si el único que lo abordó de una forma más compleja, mucho más rico este período histórico. Igualmente hasta la década del '60 se van a seguir haciendo producciones de este tipo, vinculadas a resaltar la lucha de los partisanos, la fuerza de resistencia italiana.

Hay toda una temática que en el Neorrealismo sólo la toma Rossellini, que luego la abandona por otro tipo de temáticas más vinculadas a cuestiones del existencialismo individual y la recuperación del sujeto. Pero es un período histórico bastante conflictivo, más que nada marcado por los avatares de la posguerra.

Tengamos en cuenta que es un país que esta ocupado militarmente, que las fuerzas en pugna y los proyectos políticos son muy fuertes, incluso eso se nota dentro del Neorrealismo y es lo que le otorga una característica que hace que el movimiento sea homogéneo pero políticamente los posicionamientos son muy heterogéneos.

Por ejemplo, en "Roma..." Rossellini se consideraba un hombre de centro políticamente en cambio Sergio Amidei que era el guionista, era militante del partido comunista y eso hizo que muchas de las escenas fueran realizadas con cierta tensión entorno al tratamiento de los personajes, entorno a la definición de sus

comportamientos políticos, porque la historia en sí misma está pensada como el relato de lo que había sido acción de un sacerdote. La película en una primera instancia la iba a financiar una condesa romana, que tenía mucho dinero, lo cual a Amidei mucho no le gustaba, entonces empezó a insertar esta cuestión de la lucha partisana, otra vertiente política, pero marca también que no era un movimiento homogéneo en sí mismo.

- ¿Cómo son los personajes del Neorrealismo?

- Es interesante la recuperación de los sujetos, de la gente pobre, de filmar en la calle, de filmar en las barreras humildes, actores no profesionales, pero también es un elemento que marca ciertas diferencias, porque la mayoría de la obra de De Sica, que es el director de "Lustrabotas", está guionada por Cesare Zavattini que tenía una concepción que decía que la cámara tenía que ser como el ojo del siglo XX y tratar de contemplar esas pobreza en el estado más puro.

Zavattini era una persona que tenía una mirada "transversalizada" por lo religioso, por la preocupación del prójimo por ejemplo, que no la tiene Visconti que pertenece a una vertiente más militante del cine.

Visconti era un hombre que era militante del partido comunista, vinculado a la línea de Palmiro Togliatti, que fue uno de los hombres más fuertes del PC italiano sobre todo en este contexto de la segunda posguerra donde en Italia se está debatiendo esta cuestión del ascenso de la democracia cristiana que es el centro derecha, con la izquierda que está disputando el poder político, junto a las intervenciones estadounidense con el Plan Marshall.

Todos esos elementos que están jugando en cierta forma se ven retratados en las películas pero no es un cine histórico, es un cine que refleja una coyuntura histórica. No es un cine que está pensado históricamente, que eso creo que una de las semejanzas con el cine argentino actual.

- ¿Hay un movimiento neorrealista?

- Tienen características en común, igualmente no es una corriente cinematográfica que se está pensando teóricamente, eso se va dar más en la década del 60 con la Nouvelle Vague en Francia -otra corriente muy importante en la historia del cine- que la mayoría de los directores eran previamente teóricos del cine, entonces en el mismo momento que están realizando, teorizan sobre lo que es el cine y sobre lo que ellos conciben como cine, cosa que no se hace sobre el Neorrealismo por lo menos simultáneamente cuando se está realizando.

Cesare Zavattini tiene una producción teórica bastante significativa pero va a ser más tardía y cuando ya el Neorrealismo es una corriente que ya no tiene el peso que tenía en la década del 40.

El Neorrealismo hay diferentes periodizaciones. Hay una etapa chica que se da 1943/45 con "Obsesión" y "Roma..." hasta la década del 50 que es en el contexto que se empieza dar el boom económico, es el crecimiento que está más vinculado por el desarrollo industrial en el norte de Italia que se da por la financiación de los EEUU con la reconstrucción de Europa más que nada para frenar el alcance del comunismo en estos territorios. Después hay un período que se conoce como el neorrealismo rosa, que si bien se tocan temáticas referentes a la pobreza, se lo ve desde un punto de vista cómico. "Pan amor y fantasía", "Pan amor y celos", un cine donde ya tiene intervención el "Star System".

Otras de las cuestiones a destacar es que el Neorrealismo si bien está pensado para los italianos, el público de ese país veía muy poco ese tipo de películas, incluso son revalorizadas tardíamente en la península y es el público estadounidense y el francés el que empieza a ver la infancia de este tipo de films, junto a todas las cinematografías que se consideran como periféricas, el cine latino, el cine de Asia del este.

La India va a tomar mucho de estas características de cine neorrealista. Hay un director Styajit Ray, que hizo la trilogía de Apu, cine muy influenciado por el neorrealista. En América Latina también se verán estas influencias: en todo lo que es el cine militante de la década del 60 en Argentina se va a recuperar muchas de estas cuestiones, sobre todo lo que es el cine de la liberación que es el cine vinculado al peronismo más radicalizado (Solanas, Vallejo) y el Cinema Nuovo brasilero con la obra de Nelson Peryra Dos Santos, Lauber Rocha (60).

Leonardo Favio en "Crónica de un niño solo" tiene muchas influencias de De Sica claramente, incluso el final de "Crónicas..." es muy similar al final de "Lustrabotas".

Otra cuestión que tiene el Neorrealismo es que es un cine que está mirado desde los niños, una particularidad muy recurrente. En "La ciénaga" también hay una mirada desde lo infantil. Creo que en ese punto se dialoga mucho y bueno el cine de Torre Nilsson de lo '60 también, con esa mirada desde la mujer, desde los niños. A parte creo que hay un quiebre muy marcado, si bien hay ciertos elementos en común, los niños en el Neorrealismo están planteados desde un estado cuasi puro, angelical cosa que el cine argentino no lo tiene, me parece que está más planteado desde una mirada más desde lo perverso, desde que la niñez tiene un trasfondo en determinados contextos sociales bastante turbio, una mirada muy dura,

En "Pizza, birra, faso" y "Mundo grúa" (el caso del hijo adolescente de Rulo), en parte es mucho del cine de Pasolini, pero este tenía mucha condescendencia con estos personajes si bien los narraba en su estado puro no tenía una mirada muy beatificadora. Pero el cine argentino apostó mucho en ese sentido, a mostrar una realidad más descarnada, porque el contexto social, político y económico es otro, de lo 90.

- ¿Desde cuando es posible observar una influencia del Neorrealismo?

- Las influencias del Neorrealismo es bastante temprana, ya se da en los 60 con Fabio, El cine argentino a partir de la caída del peronismo tiende a tener cierta renovación, se dan casi los mismos debates que en el cine europeo de posguerra. Incluso eso está planteado en el cine de posguerra de Torre Nilsson, en una película que se llama "El protegido" donde se plantean estas cosas: de Italia tiene un nuevo cine; Francia, también; un nuevo cine; y nosotros ¿qué estamos esperando? A partir de la caída del peronismo empiezan a surgir nuevas vertientes cinematográficas que en una forma tienen ciertas denuncias en común que van marcando como dos grandes campos. Por un lado la figura más clave de este proceso es Torre Nilsson, películas como "La caída", "La casa del ángel", "La mano en la trampa" están miradas desde el lado infantil, pero desde la perversidad, la caída de lo puro, de ciertas cosas que antes no se hablaban, es un cine que trata de remover ciertos tabúes y es un cine que está focalizado en los sectores más altos de la sociedad argentina. Torre Nilsson es como el quiebre.

Después va a ver un cine en los 60 que si bien no constituye un colectivo bastante fusionado es un cine que se lo conoce más como la generación del 60, en donde se incluyen realizadores como Manuel Antín, José Martínez Suárez, Rodolfo Kuhn, un cine muy influenciado por lo que es la Nouvelle Vague, directores que tratan de ver cuales son los avatares del adolescente de la clase media argentina en ese contexto, el adolescente consumista, el adolescente con esos dilemas cuasi éticos. Hay películas que están muy presentes en ese contexto, que retoman esa temática, por ejemplo se empieza a filmar o se narra historias de pibes que se van a la playa porque están cansados de la vida urbana y quieren buscar a si mismo y demás. Todo eso es un cine de películas como "Los jóvenes viejos" por ejemplo, o "Los importantes", que están pensadas para pensarse a si mismo. Los críticos mas reticentes a este Nuevo Cine Argentino lo que sostienen es que estos directores ya habían filmado lo que se está filmando ahora.

Hay otra corriente en los 60 que está más vinculada al tipo social que si bien no es un cine estrictamente militante tiene ciertas características de cine político, a los cuales estaría asociado la figura de Lautaro Bodua y Leonardo Favio, que toma mucho más elementos del cine neorrealista. Es otro el momento socioeconómico, Argentina ya está viviendo un proceso de desarrollo económico muy fuerte, muy marcado por la presidencia de Frondizi y todo lo que eso implicó en términos económicos, de modernización cultural, no es la sociedad de posguerra.

Desde mi entender el puente con las nuevas generaciones está dado por la crisis económica. Si bien la crisis es como un hito para formas de ver el cine, ya hay directores que se los encierra en este Nuevo Cine Argentino que ya tienen trabajos previos, por ejemplo Carlos Sorín había trabajado en los 80 con una película que se llama la "Película del rey" que es todo una reflexión sobre como hacer cine en la Argentina.

En relación a esto de los actores no profesionales, también hay que matizar un poco esta idea de que hay todo un Nuevo Cine Argentino y que tampoco es una corriente muy homogénea, si bien hay patrones comunes que los da Caetano, Trapero, que tienen muchos elementos en común. Martel es otra. Están pensando en las mismas cosas, pero es mucho más distante la forma de abordar en los actores, los actores como sujetos, quienes son los actores de estas películas.

- ¿A qué se refiere con que en estas películas los espacios actúan como protagonistas?

- La calle es un protagonista más, el espacio urbano entendiéndolo con la presencia de gente que le da significado a ese espacio, por ejemplo en "Ladrón de bicicletas" los largos travellings que hay sobre el mercado negro, o cuando muestran los obreros que van a la mañana a trabajar, la ciudad como escenario de la trama, porque el estadio de fútbol, la barrera obrera, también es un fundamento ideológico de por que es lo muestra, porque eso tranquilamente se podría haber producido en interiores.

Pero en realidad salir a filmar la calle es una cuestión tanto ideológica como una cuestión de necesidad material porque lo otro está destruido, pero es funcional – digamos- a esa concepción que se tenía del cine y eso en Argentina se va a retomar mucho.

En "Un oso rojo" está muy presente esto del espacio, del conurbano, donde no solamente es un espacio físico, sino también un espacio de pertenencia, que está dado no sólo desde lo material, no solamente desde las representaciones simbólicas que se tiene del espacio, también desde las jergas lingüísticas, desde los desplazamientos, cuales son las redes que interactúan. "Un oso rojo" es casi un western urbano, es muy parecido al cine de Scorsese, pero Scorsese mismo reconoce una deuda enorme con el cine neorrealista. El espacio ocupa un espacio muy importante, el ojo está puesto en como vive la gente después de la guerra, en el que se interactúa.

El cine neorrealista tiene otras características por los que se hace significativo: recupera los dialectos de otras regiones. "La tierra tiembla", es una película hablada en siciliano, y cuando llegó al continente no le gustó a nadie, porque nadie entendía. No tuvo éxito para nada. La apuesta de recuperar el dialecto fue "fuertísima".

Otra de las cuestiones es la ruralización de los espacios, se recupera muchos los espacios rurales porque el cine fascista era un cine preponderantemente urbano, y no necesariamente de la clase alta.

Este cine italiano muestra los espacios rurales muy fuertes porque también en Italia de la posguerra, sobre todo la izquierda, tiene un debate muy fuerte sobre que hacer con el sur, con la problemática del subdesarrollo. Surgen una serie de películas que exceden incluso a la periodización clásica del Neorrealismo que están abordando esta cuestión. En "La tierra tiembla", Visconti va a retomar este tema de las migraciones de los campesinos del sur al norte. Con "Rocco y sus hermanos" cambian ciertas cuestiones porque son actores profesionales, pero la problemática está latente.

Hay un cine rural y el espacio en ese sentido es mucho más interesante, las tomas de Viscotni son miradas muy antropológicas, ver al sujeto, hay una especie de determinismo geográfico.

- ¿Hay semejanzas en el uso de los planos y la cámara entre ambas cinematografías?

- Claramente. Incluso están como remarcando las huellas de ese pasado que ya no existe cuando hacen referencia a o se muestran determinados paisajes donde hay una estructura industrial montada que ya no existe, como que eso es la consecuencia de la marginalidad. Hay ciertos detalles espaciales que se dan a partir de un abordaje de la cámara que tienden a mostrar eso. Por ejemplo en "El bonaerense" prácticamente la cámara se desprende del protagonista y lo deja actuar, en ningún momento tratar de meterse en la intimidad, a pesar de que para ser una película de intimidad puede hacerlo millones de veces, la podría haber enfocado de otra manera, ser un relato más intimista de la vida de un policía. Tiene también casi esta narrativa de crónica, de demostrar la cámara y ponerse ahí y ver las cosas como pasan con un sentido intencional. Acá no hay objetividad, pero si hay un cierto distanciamiento de la forma de concebir y aprehender a los personajes.

En "Pizza, birra, faso" también por momentos la cámara es como que bucea, son planos más generales, descriptivos. Puede haber películas como "El polaquito" que tiene una mirada un poco más intimista. Pero en ese sentido la forma de narrar es muy particular del Neorrealismo. El cine negro de la década del 30/40 es muy influyente en estos directores y hay tener en cuenta un elemento fundamental que es el nuevo cine de EEUU de la década del 50/60, directores como Francis Ford Coppola, Scorsese, Brian de Palma, que plantean una mirada más distanciada.

"La ley de la calle" de Coppola podría verse también como un puente entre el Neorrealismo y este cine argentino.

- ¿Qué puede decir sobre la formación de los directores de estas cinematografías?

- Los canales de formación o los elementos que estos directores tienen para formarse son muchos más. El consumo es mucho más accesible. Los directores del Neorrealismo eran formados en el cine pero fueron inaugurales, el nuevo cine ya se cimienta en toda una tradición cinematográfica mucho más amplia. Son diferentes contextos y narrativas.

Es interesante ver en los '90 los soportes, porque son productos que no solamente están pensados para el cine sino también para el soporte televisivo, "Tumberos", "Ocupas", de Trapero/Caetano tienen un diálogo fluido. Eso también para pensarlo con el público. Yo me atrevería a decir que ese cine no está mirado como los productos televisivos.

La situación del cine italiano y los públicos es muy relativa porque cuando se introdujo el cine de otros espacios, sobre todo el estadounidense el cine italiano quedó en un segundo plano, que era un cine que tampoco hablaba de realidades muy distantes. Era un cine de EEUU de la posguerra. Si bien está montado en estudios hollywoodenses tiene una carga ideológica bastante fuerte.

- Los directores neorrealistas, tenían una postura ideológica definida, ¿Los argentinos también?

- Creo que los productos más que nada en la corriente que viene de Stagnaro y Caetano, Trapero, se ve que tienen una excelente formación cinematográfica y pueden dar unos productos que a mi juicio parecen muy interesantes, pero creo que lo que ellos quieren es mostrar un determinado contexto poniendo en juego todos los emergentes subculturales que están de moda en ese contexto, dar una visión de la contracultura de lo que son los discursos institucionalizados, o un cine más anquilosado, que se puede

pensar en el cine que aborda la cuestión de la dictadora militar y la transición a la democracia que es un cine que de alguna forma está mostrando cosas que ya rozan el bronce y estos como que dan una respuesta más desde los márgenes. Lo que ellos hacen es mostrar una situación que esta soslayada, "bueno acá también tenemos esto. Son los primeros directores desde los 80 en adelante en utilizar la música tropical como banda sonora de sus películas que Fabio en los 60 también los había planteado. Son emergentes de ese contexto, están mostrando toda una pleya de expresiones culturales, de determinados sectores sociales que eclosionan en ese momento de crisis, pero no sé si es un cine que políticamente busca soluciones o genera una mirada sobre la crisis.

- ¿La edad de los directores sería un rasgo del Nuevo Cine Argentino?

- No creo que la cuestión etaria sea un elemento esencial que encasille a estos directores. Martel tiene una mirada distinta porque está repensando su clase social. Ella forma parte de la aristocracia salteña o a las clases más encumbradas y está mostrando cuales son las consecuencias de esa crisis político institucional económica en el espacio salteño, en su clase. El cine de Martel está más emparentado con Torre Nilsson que con el Neorrealismo. Sin embargo, Martel y Visconti son bastante similares incluso en la forma de concebir esta descomposición del grupo familiar, estas tensiones, porque incluso si se rastrea la mayoría de las escenas de "La Ciénega" tienen un desarrollo en espacios internos, la lógica del encierro, del clima pesado, la presencia del agua constantemente, es como que están reforzando eso y el cine neorrealista es como que trata de descartar las cuestiones simbólicas. Eso está tomado de un director, que se llamaba Robert Bresson que tiene esta concepción del espacio como algo asfixiante, un recorte más sociológico del plano, donde el sujeto queda más encasillado, que me parece que no pasa tanto en el Neorrealismo de los primeros años. Después todo muta, incluso en el Nuevo Cine Argentino. Estos directores están ya apostando a más. Hay tensiones de clase que están mostradas, que desde la perspectiva del cine marginal no se las muestra. Muy pocas veces está la confrontación. Lucrecia Martel muestra esas tensiones porque también el espacio del norte es muy complejo, hay otro tipo de estructuración social, hay jerarquías más marcadas. El papel de Graciela Borges venida a menos es eso, "ésta china me roba las toallas" y demás. Siempre con la dejadez, pero lo muestra.

En cambio lo otro se centra más en estos actores marginales e historias cotidianas, que me parece que es lo más Neorrealista, no las grandes historias, la recuperación de la cotidianidad, una cotidianidad no acartonada, con el lenguaje con que la gente habla, con las puteadas, sexo desmedido, no tiene problemas en agarrar en armas. Lo interesante no es construir imágenes apriorísticas que construyan modelos arquetípicos de como deben ser estos sujetos que por ahí es el pecado que incurre el Neorrealismo. Nadie estalla, no se cuestiona, se suicida porque está viendo que no puede transformar la realidad, nunca son malos, es como que lo malo es lo que esta afuera, pero en sí mismo no son personajes malos.

Después en el cine italiano de los 60, hay una expresión máxima en ese sentido. "Feos, sucios y malos" de Scola muestra justamente esto, tipo pobres que son la peor calaña de la sociedad italiana, pero que se quiere desprender de esos arquetipos de pobres bueno, que se queda con lo dado. En "Pizza birra faso" le roban al inválido, que tiene que ver con las particularidades del contexto con la posibilidad de decir ciertas cosas, con una formación ideológica totalmente distinta a lo de esos directores. Zavattini era una persona muy influenciada por lo religioso. "La strada" de Fellini tiene una mirada neorrealista, de lo religioso por fuera de la institución religiosa y acá esa condensencia con el otro no está. Este cine es muy clarificador en ese aspecto: mostrar que no sean tan arquetipos, estereotipos, mostrar lo que son, un tipo en máxima expresión, como se comporta una persona en determinados contextos, con una experiencia particular, con una formación social particular, con una forma de concebir el mundo y ver como se conforma.

Entrevista a David Bressan

Profesor de Historia del Cine en el Instituto Bristol de Mar del Plata

- ¿Qué es el Neorrealismo y cuál es su importancia?

- Primero que nada hay que decir que es ineludible que el Neorrealismo influyó en el Nuevo Cine Argentino, simplemente porque en su época influyó a todos los nuevos cines de los 60, en el argentino, francés, en el alemán, en el cinema nuevo brasileño. Termina influyendo en todos los nuevos cines que van a salir opuestos de alguna manera al cine de clásico de Hollywood como también a las imitaciones de ese cine de cada país con algunas cosas que son ya muy visibles, por ejemplo en la preferencia a filmar en exteriores, en lugares naturales, ó sea, no en sets de filmación armados, que es lo opuesto a lo que venía pasando en CineCittà. Allí se hacían película con un estilo “El teléfono blanco”, más pasatistas, una especie de novela argentina, con una familia que vive en una casa que siempre es enorme, nadie trabaja, cuestiones que acá se filmaron en los 40 y los 50. Y esto es lo que van a cambiar los nuevos estilos, la Nouvelle Vague, el nuevo cinema, por ejemplo. Eso lo toma el Nuevo Cine Argentino de mediados de los 90, a las películas las ves, y los tipos están en Buenos Aires, no hay nada hecho en estudios, y es como un primer intento a un acercamiento a la realidad del lugar, hay que pensar que en Italia era un cine que culturalmente hablaba de la post guerra, el auge de la Roma Imperial, poderosa, eso solamente no era del todo cierto, en la época del auge del fascismo, sino que era absolutamente no cierto, ya que estaba un montón de Italia destruido, y eso se ve en la película “Paisà”, que va mostrando de sur a norte, la cronología de la re invasión norteamericana de Italia, van subiendo por Sicilia, Roma, Florencia, Milán, y en cada lugar se tienen pequeños documentales, que muestran como se estaba reorganizando la ciudad, y esta todo destruido,. Otro intento de acercarse a la realidad de cada región, es el respeto que hay por el dialecto de cada una. Eso, se puede tomar como una primera relación, podés pensar en “Pizza, birra faso”. Me acuerdo que cuando la vi, vos escuchabas hablar a los personajes y sentís que son chorros de verdad, que la gente es toda real, que hay un acercamiento a eso, que por ahí en la década de los 80 es mucho más pensado, mucho más literario, estructurado, forzado, incluso actuado distinto. El caso extremo sería entonces “Pizza birra faso”, que es absolutamente de la calle. En una película como “La Cienaga” muestra algunas cuestiones del norte, en ese sentido también se puede tener alguna relación, de mantener las tonadas, algunas costumbres y formas de hablar del norte. También es para destacar que en la Argentina no hay mucho cine pensado con historias que ocurran en el interior por completo, por ejemplo “Caballos salvajes”, roban en Buenos Aires y luego se van al interior, yo creo que es una película (la de Martel) que habla de la región, la impronta fuerte que tiene. Una primera relación es esa, salir afuera con escenarios reales.

- ¿Por qué cree que se da ese “salir afuera”?

- Yo creo que el contexto nunca es determinante, hay también una decisión de abandonar esta estética triunfalista, imperialista, de grandes mansiones y de negación del afuera. Lo que es propio del cine de los noventa es que de política no se puede hablar.

No diría que en los 80 se abandonan las temáticas marginales, ya que tenés una película como “La deuda interna”, que si hubiese sido hecha a mediados de los 90 o en el 2000 sería del Nuevo Cine Argentino, pero por ahí el post democracia es un cine que yo lo calificaría más como “testimonial”, porque es muy importante para la época, ya que dan declaraciones de principios, de lo que venía pasando, entonces los diálogos son más rebuscados también, digamos que había mucho interés en decir cosas, pero decirlas literalmente, mientras que en el Nuevo Cine Argentino, el contenido subyacente de la película esta más desdibujado, más apoyado en contar historias que no son tan estrictas, como lo era por ahí “La historia oficial”. Por ejemplo Agresti cuando hace “Buenos Aires viceversa”, parece el eslabón entre el cine clásico

argentino, con el nuevo cine, ya que la película tiene otro pulso, más cámara en mano, un montaje que iba un poco más a los saltos, más veloz, contando historias marginales, que no son “la” historia moralizante, y si bien algunas líneas son más interesantes que otras, hay como un paso intermedio y ya en los 90 hay que pensar que es la caída del menemismo.

Ya finalizando el periodo de Menem, la crisis económica empieza a ser cada día más complicada, el aire triunfalista que había también en la Argentina, empieza a ser cuestionado de varios lugares, la gente a partir de que se empieza a cuestionar ciertas “verdades” comienza a interesarse en que le cuenten esa especie de historias.

En la primera parte de los 90 el gran director sería Piñeiro, que tiene dos o tres super éxitos, y es otro cine absolutamente. Tiene también cuestiones morales, peleas por la honestidad, pero es otro estilo, no está hablando Piñeiro del tipo de la calle, sus personajes son un poco más literarios, más estilizados, y es difícil encontrar ese tipo de historias en el Nuevo Cine Argentino, donde los mismo personajes están en crisis, no vas a encontrar a alguien bien plantado, seguro de si mismo, que sabe lo que quiere, los personajes del Nuevo Cine Argentino están sobreviviendo. El Rulo, los ladrones de “Pizza, birra, faso”, el policía del “Bonaerense”, los personajes de Rejtman en “Rapado”, cambian un poco la idea de seguridad, empiezan a buscar historias más problemáticas, donde sin dejar de ser una narración clásica, los personajes están “buscándose” permanentemente a si mismos, donde los conflictos no son tan claros.

- ¿Tampoco hay finales felices?

- Bueno, ahí hay otra relación con el Neorrealismo Italiano, donde prácticamente no hay finales felices, quizá porque un final más abierto puede dejarte seguir pensando más tiempo...

- Además el conflicto continúa...

- Pero también es una elección. Se habla de un estado de ánimo preocupante, preocupados en la situación.

En un cine totalmente distinto, como sería el de Frank Kappa, o sea, el cine clásico norteamericano, de los años 30/40, hablaba de una crisis económica, pero el personaje al final se termina acomodando, pero el final feliz no es que vos te olvides de todo lo que paso en el medio, son elecciones, o sea, no sí o sí por vivir en una sociedad en crisis las películas tienen que terminar mal, pero bueno, elegían eso yo creo que para provocar mayor reflexión, y empezar a pensar para donde salimos. La ausencia de finales felices es bastante semejante en el cine argentino y en el Neorrealismo italiano. Aunque es una constante en el cine argentino, hay pocos finales felices.

Igualmente para hablar de Nuevo Cine Argentino primero habría que definirlo, no está tan claro como el Neorrealismo Italiano, donde había congresos donde juntaban.

- De hecho tenían un teórico, Cesare Zavattini que planteo unas líneas que marcaban el camino, y en el Nuevo Cine Argentino pareciera que hay muchos directores y muchas corrientes y cada uno lo va absorbiendo como quiere. ¿Es así?

- Exactamente, por eso es difícil. Las condiciones de producción son iguales para casi todos, pero a la vez todos dependen de fondos extranjeros que le mantengan la película, que seguramente no va a recuperar en sala todo lo que se gastó.

Esto lo comparten el 90% de las películas argentinas estrenadas entre 1998 y el 2008. Se escucha decir que el Nuevo Cine Argentino es independiente, ¿pero quien es más independiente si todos tienen la misma estrategia productiva, la misma distribución, dependen de los mismos subsidios?

Los directores son todos egresados de la escuela de cine a diferencia del

Neorrealismo, y la educación que se recibe ahí es buscar tu estética personal, una visión de artista ligado a lo romántico, pero hubiese estado mal visto que haya una estética común, incluso te diría que tienen que buscar su tipo de historia. Se busca un cine de autor, donde el director está a cargo de la elaboración del guión, la dirección, el montaje final, y por ahí en el Neorrealismo no estaba tan ligado a la idea romántica del artista, no hubiesen salido a hacer encuestas a las calles para buscar historias, sino que buscarían su historia, que de alguna manera hablé de sí mismos. Con esto, no digo que este mal, de hecho el cine de autor está muy bien visto en la Argentina.

En cuanto a las historias me parece que tiene que ver con una narrativa más moderna contra una más clásica, donde tenés historias con conflictos bien marcados, ordenadas temporalmente, personajes más definidos, mientras que el Nuevo Cine Argentino busca algo más angustioso, donde una película no podría terminar bien porque no sé lo que quiere el tipo. Rulo (personaje de "Mundo grúa") por ejemplo, quiere trabajar, entonces donde trabaja está el final feliz, pero no sé que quiere, ya que es difícil cerrar una historia que no está tan marcada, mientras que en el Neorrealismo Italiano no. Algunas por lo menos son bastantes melodramáticas, el hecho que terminen mal no le saca el hecho de que lo sean, tienen un uso muy hábil de lo que son los niños, están muy bien filmados y dirigidos, y llevan a un compromiso super emotivo que en el cine argentino no está presente.

Creo que el cine argentino podría ser un hijo tanto del Neorrealismo como de la Nouvelle Vague, porque hay mucha experimentación formal, ya sea por los registros de actuación, por organización del relato, cuestiones estéticas.

Una película muy interesante es "Picado fino", que tiene un trabajo de cámara y montaje impresionante que en la época del Neorrealismo sería visto como algo más "snob". El nuevo cine argentino busca casi siempre la experimentación formal, con un trabajo para hacerla más de autor. Vos ves un trabajo de Trapero y sabes que es de él tienen su estética y su impronta. Otra interesante es "Bolivia", porque hay pocas películas que hablen sobre el trabajo o la falta de él, cuestión que en el Neorrealismo está más presente, donde es el tema de las películas, como en "El ladrón de bicicletas", "Arroz amargo", "La tierra tiembla". Ellas están hablando de eso, del trabajo como tema central, que en el cine argentino no se ve tanto, que es lo que hizo tan reconocida y famosa a "Mundo grúa", donde no era un tema tan central en nuestro cine.

- ¿Existe una relación entre el Neorrealismo y el documental argentino? ¿Se da en todos los directores?

- Creo que se observa en algunos autores más que en otros. De todas maneras hay como un despertar del género documental en el cine argentino. Sin embargo a los directores más importantes no los veo tan ligados al documental, por ahí Alejandro Alonso, pero veo más un trabajo en la estética de la película.

- ¿Qué se puede destacar de la estética de estas filmografías?

- Como Rossellini no lo va a filmar nadie. En el caso de Visconti, vos ves "La tierra tiembla" y está muy trabajada estéticamente, con los mismos medios que Rossellini pero notas el trabajo en la composición de imagen más cuidado, más complejo, con los planos, con los tiempos dentro del plano, donde por ahí vos ves que no pasa nada y están pasando un montón de cosas internamente, por ejemplo en la secuencia de la tormenta en "La tierra tiembla", y hay un trabajo con cero elementos, sin grúas ni luces, pero el trabajo de composición trabaja estética y emotivamente sobre el espectador. En cambio Rossellini, está más centrado en contar la historia en una manera más clásica pero no por eso menos efectiva. Cada uno tenía su forma de filmar, pero creo que había más puntos en común entre los neorrealistas que entre los argentinos, ya que comparten el mismo origen.

En "Historias breves 1 y 2" tenés el 70 % del Nuevo Cine Argentino en desarrollo, es decir, salen todos de la misma camada, filman en condiciones super

parecidas para un público parecido, otra de las cosas diferentes al Neorrealismo, que si bien tuvo un buen éxito afuera, es más festivalero, un cine más aplaudido por la crítica que por el público, también cambiaron las condiciones, pero de todas maneras hay otras películas argentinas que llegan más al público, producciones más pasatistas.

- ¿Hay públicos diferentes dentro del Nuevo Cine Argentino?

- Si, es posible. Fijate que Lucrecia Martel se vuelve cada vez más crítica, por ejemplo en "La mujer sin cabeza" la gente sale desconcertada, a mí me gustó mucho, pero te das cuenta de que hay una búsqueda de llegar a cierta gente. Por ahí tiene una idea de lo que hablábamos de cine de autor, del artista romántico que busca su estética, la posibilidad de financiar una película aunque no vaya nadie a verla, mientras que el Neorrealismo Italiano no. Es un cine que es más popular, por más que tenga más éxito en Italia, porque muestra a la gente que vive alrededor suyo, sin centrarse en el aspecto estético del autor. Esa es una gran diferencia que yo veo.

Quizás se busca un poco más el prestigio, buscan el éxito a través del prestigio, pero habría que ver que tan popular es un cine que no busca meter gente, entonces que puedes hablar de las clases populares... entonces ¿qué estás contando y para quién? Y eso no era un problema del Neorrealismo. Me parece una postura más honesta la italiana: el arte lo es cuando llega al espectador, entonces, a mí me encantan las películas del Nuevo Cine Argentino, pero algo pasa y nadie lo piensa...

El Neorrealismo solo se dio vuelta y le habló a su público, que es lo que no hace el argentino, es decir, no le habla en el lenguaje del público. Tampoco podría definirte cual es la forma de hablar, pero tiene que haber una especie de diálogo entre las condiciones estéticas y lo que vos ves que se manifiesta en lo que filmas.

Creo que habría que dar para pensar que tan popular es un cine que habla de desocupación, delincuencia, etc, cosas cotidianas pero no es cotidiano para la gente verlo.

- ¿Qué películas vos dejaría fuera de la clasificación de Nuevo cine argentino?

- Las de Pol-ka, Telefe, y las películas que tienen actores ("figuras") de la televisión.

Entrevista a Eduardo Calcagno
Adjunto a presidencia del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata
y periodista

1 - ¿Cuáles son a su criterio las principales características del Nuevo Cine Argentino? ¿Qué lo hace diferente al cine anterior?

- Hubo un momento en el cual se rotulaba al cine de algunos países como "Free cinema", "Neorrealismo Italiano", "Nouvelle vague", etc.

Siempre me parecieron "nominaciones" circunstanciales y, de hecho, sólo marcan una época. En nuestro país se dio en llamar "Nuevo Cine Argentino" al cine de cada generación que -obviamente- nacía. Yo prefiero hablar -como los franceses- de "nuevas olas". No existe una ola igual a otra, aunque nacen todas del mismo mar. Siempre hay algo diferente en el arte y jamás debe ignorarse que tiene relación con lo anterior en muchos de sus aspectos.

En cuanto al cine argentino creado en los últimos años, tenemos que destacar en un principio, la mayor cantidad de films realizados debido, simplemente, a que las nuevas técnicas y la proliferación de cineastas surgidos de las innumerables escuelas de cine, así lo posibilitaron. Esto, por consecuencia, amplía las diversidades temáticas y la cantidad de films de calidad (a mayor producción, mayor posibilidad de mejores obras).

También se produjo una lógica renovación en la estética fílmica y en sus estilos narrativos. Y esto conllevó a encontrarnos con obras de atrayente originalidad en lo formal y en lo conceptual. Esto lo hace diferente a lo anterior, como la camada que vendrá será diferente a ésta: y las "olas" seguirán sucediéndose en forma paralela a la evolución del mundo.

2 - ¿El Nuevo Cine Argentino ha tomado alguna característica del Neorrealismo Italiano? ¿Cuáles?

- No sé si se han tomado características específicas del Neorrealismo Italiano, ya que el cine argentino tiene en su historial a muchos directores ocupados en la problemática social. Si, podemos tomar como características del Neorrealismo la utilización en los últimos años de actores no profesionales. Por ejemplo: De Sica, con "Ladrones de bicicletas" y en el nuestro Trapero, con su "Mundo grúa". Aunque este listado se puede ampliar estudiando las historias de ambas cinematografías.

3- En caso de reconocer una influencia del movimiento italiano, ¿por qué cree que existe esta vinculación?

- Nuestro cine tuvo y tiene influencia de todas las cinematografías del mundo ya que, antes se programaban comercialmente y ahora se las puede obtener por diferentes medios, fundamentalmente el electrónico.

Entrevista a Diego Menegazzi
Crítico de cine, profesor y organizador del ciclo
de cine debate en el Museo del Mar.

- ¿A que se llama Nuevo Cine Argentino y con qué película comienza?

- Por oposición a lo que era la década del '80 y comienzo de los '90 si hay un Nuevo Cine Argentino. Todavía ahí se tenía una cierta idea de conciencia industrial, que no se podía hacer un film sino tenías 2 millones de pesos, por ejemplo. Entonces aparecieron películas como "Pizza, birra, faso".

Me parece que hay unos antecedentes en las primeras películas de Rejtman del '92/94 llamada "Rapado" que es una película solitaria. Pero este director ha terminado de ser uno de los referentes fuertes indiscutible del Nuevo Cine Argentino, que tiene una obra absolutamente coherente en todas sus películas, pasando por "Silvia Prieto", "Los guantes mágicos", entre otras.

- ¿Cuáles son los ejes del Neorrealismo Italiano?

- El Neorrealismo se define por un lado por la oposición - esto es histórico que no se puede trasladar de contexto - a la cultura oficial que era la cultura del fascismo, la descripción de los ambientes populares, el uso de actores no profesionales, la cuestión de no usar maquillaje, el sonido directo, o sea filmar en exteriores, en la calle. Algo que sí es muy fuerte es esta idea de Rosellini: "Para mí ante todo es una posición moral desde la cual contempló el mundo". Desde ahí hay una posición estética de cómo retratas ese mundo y estéticamente hay un debilitamiento en los nexos narrativos, la narración clásica parece diluirse un poco, construís un relato de acuerdo a un personaje le pasan determinadas cosas y se adopta algo que tiene que ver con el documental, mezclar un poco la estética, ese registro crudo de los ambientes, pero a la vez con cierto hilo narrativo. Lo que sí es evidente estéticamente es que hay una mayor importancia de la descripción entonces cambia también la forma de contar: hay mayor preponderancia del plano secuencia largo, más descriptivo, otro manejo de los tiempos, aparece el mismo tiempo real, por eso es un quiebre importantísimo en la historia del cine.

En la reacción de los directos algo impone la guerra, pero también hay una toma de posición frente al nuevo escenario que tenían: una Italia destruida, el mercado negro, la prostitución, el desempleo, la desesperación en las calles, etc.

- ¿En que influye el uso de actores no profesionales?

- La idea es tratar de no falsear esa realidad, gente de la calle. No es que no utilizaban actores, en papeles importantes los había, pero por ejemplo en "Lustrabotas" son los chicos de las calles los que actúan, en "Ladrón de bicicleta" también, un montón de gente que no tenía preparación actoral. Si en otros papeles aparecen actores, hay una mezcla no sólo de la autenticidad de los ambientes, del modo de vida, etc., sino también de la misma gente que habitaba esos ambientes y la idea de que mantuviera la naturalidad. Desde 1945 hasta 1955 podríamos decir que son los años de esa revolución neorrealista donde hubo también muchas discusiones teóricas respecto a esto. Una gran parte de la crítica italiana apoyaba esta cuestión del contenido social, porque había toda una cuestión política, algunos críticos estaban ligados al Partido Comunista, todo eso era mostrar la cara de la otra Italia, pero paralelamente a esto, los críticos franceses hablaban de que si bien había una nueva realidad que retratar, había también un nuevo modo de acercarse. Hablaban de esta cuestión de los procedimientos formales distintos a los que podía tener el realismo clásico.

- ¿Las películas neorrealistas se regían más por el guión o había improvisación?

- Yo creo que había una mezcla. No era que carecían de guión, la idea era que se trabaja sobre un hecho particular. La película "Lustrabotas" nace de los chicos de la

calle que iban a lustrar los zapatos de los soldados americanos que eran a los únicos que le podían sacar dinero, entonces pronunciaban "lustrar zapatos" de una manera deformada (en vez de shoeshine- "shusha") entonces la película se llamaba así (Sciuscià). Primero se documentaron sobre la situación de los chicos en la calle, sin familias, que deambulaban en las calles, ganando algo de dinero para comer y a partir de eso establecieron una historia a partir de eso, entonces siempre el hecho real era el que disparaba una pequeña ficción.

- ¿Sucede igual con el Nuevo Cine Argentino?

- A veces sí, pero yo diría que la diferencia fuerte es que primero no se puede analizar de manera directa algo que ocurrió hace 50 años con una situación del postmenemismo, o los últimos años del menemismo con el comienzo de la debacle económica, si hay ciertos modos apropiados que aparecen en estas películas, pero también hay influencia de la TV en ese sentido. Si tomamos por ejemplo "El oso rojo" es perfecta para analizar ciertos ambientes con una recreación real pero los personajes están trabajados desde la tradición norteamericana, de hecho parece una especie de western. Una característica fuerte que tenía el Neorrealismo era que los personajes terminaban siendo una especie de espectadores de una realidad que los superaba, hay menos acciones mientras que en la actualidad hay influencias diversas. Por un lado la estética realista la trabaja la TV, también digamos el cine inglés. No sé de que manera puede haber influido en el cine de los 1990, pero a partir de los 80-90 hay películas que empiezan a retratar los padecimientos de la clase obrera y no lo hacen desde un modo neorrealista, por ahí tienen más que ver con la influencia de la estética documentalista que había sido fuerte en la TV.

Por eso digo que hay influencias diversas más allá de que tampoco se puede en el llamado Neorrealismo hablar de un movimiento homogéneo: hay estéticas diversas, pero han ido apareciendo otras. Por eso digo que es indirecta la relación, hay modos que vienen de la "Nouvelle Vague" (la nueva ola francesa) de la corriente norteamericana, por ejemplo en trabajos de Perrone y otras influencias que tienen que ver con el cine contemporáneo que apareció sobre todo a partir de los festivales, sobre todo esa idea del cine contemporáneo.

A los directores del Nuevo Cine Argentino los une, entre otros factores, un rechazo absoluto a lo anterior, una industria, honestidad de tratar otros temas, una vinculación con lo real directo, pero hay estéticas muy diferentes. Yo no pondría en la misma bolsa el trabajo de Lucrecia Martel, Lisandro Alonso, con Martín Rejtman y Pablo Trapero y Adrián Caetano, por ejemplo. Son distintos. Más allá de que trabajen sobre lo real todos, son modos diferentes.

- ¿En qué son diferentes?

- Pasa que son distintas filiaciones. Caetano siempre ha dicho que le gusta el cine de género, que le gusta el cine norteamericano, Lisandro Alonso tiene más que ver con el asiático que indirectamente retoma algo del Neorrealismo pero también le agrega esa especie de renovación del realismo que tiene en la actualidad. El documental mismo está en una mutación constante en la actualidad.

También está la intención de retratar socialmente en "Amores perros", pero es un cine que tiene más influencia de Tarantino que del Neorrealismo, esa intención de cruzar las historias, estilización de la violencia, que tiene mucho que ver con Estados Unidos. Otro caso puede ser el de "Ciudad de dios", a tal punto que tiene una estética fashion de la promesa, que algunos rechazan. Hay claves que provienen del cine norteamericano, el cine de los gangsters.

Entonces no es lo mismo que el retrato de otras estéticas más ligadas a lo estrictamente documental o a otro tipo de realismo, por eso digo que es complejo.

A su vez, volviendo al Nuevo Cine Argentino hay de algún modo, lo que propone Bernini en un texto que se llama "Proceso inconcluso" y es que de algún modo este cine retoma el proyecto de lo que fue la generación del 60, al cual ninguno nombra que

haya una relación directa, pero aquel proyecto de algún modo, después de lo que significó la etapa de la dictadura y su retrato de principios de los 80' fue tomando un camino distinto, que también tiene que ver con el nuevo modo de producción sin repetir clichés.

Creo que lo que une a muchos de esta generación es un rechazo a lo que había anteriormente, en eso coinciden todos. Entonces hay cambios desde lo estético, desde los modos de producción y es bastante diverso. Aún en el cine mundial hoy vos en Francia no encontrás un movimiento homogéneo como era la Nouvelle Vague o el Neorrealismo Italiano.

Muchos dicen que el Nuevo Cine Argentino comienza con "Pizza, birra, faso" y "Mundo grúa", pero sin embargo también está el antecedente de la primera película de Esteban Sapir, "Picado fino". Desde lo que es por ejemplo una estética que tiene más que ver con Godard, con uso muy particular del montaje, la fragmentación, la influencia de los medios de comunicación, todo eso juega en la estética de la película y "Rapado" de Rejtman por ahí tiene un registro que recuerda más a Bresson, a una especie de absoluto laconismo con actuaciones bastantes parcas o opacas para decirlo de alguna manera, y no hay énfasis en lograr excesiva expresividad. Obviamente hoy hay caminos muy divergentes, influyó mucho la aparición de los festivales, de ciertos cineastas orientales y lo que fue en su momento el cine iraní.

- ¿Cuáles son las notas distintivas de "Pizza, birra, faso" y "Mundo grúa" que inician el Nuevo Cine Argentino?

- Eso en general suele ser invento de la crítica, hay coincidencia porque las películas aparecen en un momento que parecía que el cine argentino no tenía ningún rumbo ni nada interesante para ofrecer. Es difícil marcar una fecha exacta, puede ser la aparición de estas dos películas y también la aparición de "Historias Breves" y "Mala época". Se puede mencionar la adopción de un realismo crítico, una mirada sobre la realidad que había dejado los años del menemismo, cierto compromiso con la actualidad, el retrato de actores que no habían sido tenidos en cuenta.

Si uno hace una relación con el Neorrealismo vos ves que también están las clases populares, ciertos mundos que no aparecían en el cine, eso es verdad, lo que pasa es que no hay relación directa.

Estas películas sorprendieron en su momento porque no había nada igual. Luego tienen que mirar a posterior o que paso en los años a ver si se construyó algo como lo que se veía o si tomó otro camino. No diría que hay estancamiento, sigue habiendo películas increíbles, pero las estéticas son más diversas. El hecho de que Caetano haya incursionado mucho en TV. (Tumberos/Disputas) es llamativo, para otras generaciones la oposición con la TV era algo fundamental. En la generación de los 60, ser cineasta moderno era ir en contra de la TV o utilizarla. Algunos incursionaron como Rosellini o Godard por ejemplo, pero de un modo distinto, tratando de romper el lenguaje televisivo.

Hay una de Agresti, "Buenos Aires viceversa", que tampoco tiene mucho que ver con el Nuevo Cine Argentino, que en su momento fue un signo de que se podía hacer otra cosa. Agresti filma con cambio de registro, escenas improvisadas, no guionadas, hay actores, pero también momentos de humor, grotescos. Esto significó un soplo de aire fresco y aparte se hacía cargo de la herencia de la dictadura, sin reconstruirla, filmaba huellas que había dejado. Esa película y otras que tuvieron éxito en los festivales, hicieron que se empezara a hablar de Nuevo Cine Argentino.

- ¿Qué factores contribuyeron al surgimiento del Nuevo Cine Argentino?

- Creo que el fenómeno se dio a partir del Festival Internacional de Mar del Plata y el Bafici, que fue un poco la plataforma de lanzamiento de muchos cineastas del llamado Nuevo Cine Argentino y paralelamente el nacimiento de las escuelas de cine. Esto último se discute bastante, si las escuelas crearon a estos o viceversa. Muchos de estos referentes pasaron esporádicamente por las escuelas, hoy se dice lo importante

que fue la FUC en esto, pero Lucrecia Martel, Rejtman, no pasaron por la FUC, por eso, es para discutir.

Se fue dando todo un fenómeno interesante de renovación por un lado generacional, por un lado las escuelas de cine, tomar contacto con el cine contemporáneo y su variedad, el poder acceder a ver, sobre todo con el auge del DVD, otras películas. Hoy uno tiene acceso a la estética de otros países.

- ¿Los directores neorrealistas no eran una nueva generación de realizadores?

- Algunos habían hecho películas durante el fascismo, pero bajo un régimen de censura, no podían expresarse. En realidad hay 3 ó 4 figuras fuertes. Rosellini era guionista, Cesare Zavattini como ideólogo del movimiento y todo eso acompañó a los críticos de los años 40 y 50.

- ¿En el Nuevo Cine Argentino hay ideólogo como menciona en el Neorrealismo?

- No hay un manifiesto, si en la generación del 70 había una idea global de rechazo. Yo diría que hay recambio generacional, hay una fuerte influencia de lo que uno puede ver en los festivales y ver que el cine no pasa exclusivamente por ciertos lugares que antes se creía que pasaba, los modos también de producir un film de manera independiente y actualmente la posibilidad de abaratar costos con el digital o la alta definición. Creo que se fueron dando varias cosas: reducción tecnológica, festivales, las escuelas de cine, el recambio generacional y la oposición al cine anterior. Eso sería si uno tuviera que hacer un esquema. También la diversidad, hay una posición más pragmática respecto a las estéticas de la historia del cine, uno puede retomar esa historia de diversos modos: hay rasgos del Neorrealismo, pero también es una generación que estuvo fuertemente influida por la TV y eso no es una influencia que haya tenido el Neorrealismo.

Campanella por ejemplo es un director que viene de la TV norteamericana y no lo encasillaría en el Nuevo Cine Argentino. Apunta más a un espectador tradicional que a la creación de un público nuevo que si aporta el Nuevo Cine Argentino, no tiene un público establecido, sino que tiene que crearlo. El espectador del Nuevo Cine Argentino se fue creando con las películas.

- ¿Cuales serían las características de dicho espectador?

- Es difícil definir, porque Argentina tiene un fuerte rechazo al cine nacional en general. Estas estéticas se pueden englobar dentro de lo es el cine contemporáneo, que trata de estar un poco al margen de la estética puramente comercial. Sin embargo no en todos pasa eso, por ejemplo, en Caetano hay una mezcla, una adopción de cierto modelo norteamericano, Damián Szifron tiene muchas cosas que vienen del lenguaje de la TV. Esto no quita que por ejemplo algunas películas del Nuevo Cine Argentino hayan tenido éxito comercial, como "Mundo grúa" y "Pizza, birra, faso" o "El bonaerense". Hay algunas que se acercan más a un público o que tratan de ampliar su base de público. No es el caso de Lisandro Alonso o Martín Rejtman, en los que no hay concesiones en su lenguaje para buscar un tipo de público habitual, sino que su estética es fuertemente contemporánea y rechaza al espectador, al viejo público habituado a que le cuenten solamente una historia clásica. Lucrecia Martel o Lisandro Alonso hacen un cine absolutamente minoritario. Hay estéticas diversas. Yo diría que también el Nuevo Cine Argentino ha terminado teniendo un público internacional, muchas han sido premiadas o pasadas en Cannes, Berlin, grandes festivales, por lo cual hay un reconocimiento mundial de que hay un Nuevo Cine Argentino.

El público de este cine es cinéfilo en cierto modo, tiene un fuerte interés cultural por las expresiones del cine en todas partes, por eso es difícil que la mayor parte de las expresiones del llamado Nuevo Cine Argentino logren un público amplio, no solo por la temática, por la estética. No hay una corriente lineal, por ahí uno puede decir que hay cierta estética dominante, que tiene que ver con el realismo, pero esa relación con lo real con el objetivo de retratar lo real no tiene que ver con el trabajo con la

imagen o el relato, cosa que se puede encontrar en otros directores, No es fácil determinar los límites de quienes entran y quienes no. Mayormente si hay un recambio generacional, hay una fuerte relación con el cine contemporáneo, que se suma y hay una puesta de renovación que es muy diversa, dispersa.

- ¿Existe un vínculo entre el Neorrealismo y el Nuevo Cine Argentino en el documental?

- No sé de que manera se puede englobar la cuestión del documental. Pero es importante señalar que desde la aparición del Nuevo Cine Argentino el documental ha crecido fuertemente, evidentemente por esta necesidad también de retratar ciertos mundos que no aparecen representados por la TV, los medios, etc. Acompaña la ficción con el documental, no es casualidad la estética realista cuando el Nuevo Cine Argentino. Hay ciertas pautas en oposición, pero hay más grado de pragmatismo, no hay un programa ni una decisión estética en alguna determinada dirección. Lo que si hay, se puede señalar si, en algunos cineastas del Nuevo Cine Argentino una mayor atención puesta en la misma transformación social, hay un cine por ejemplo que ha retratado mucho la apatía de los jóvenes en su inmovilidad, como "Nadar solo". Hay determinados abordajes de la realidad oculta que se transforma, y eso es interesante, que haya un nexo con la realidad, no sé si se podría decir que está agotado, porque no hay un modelo único, hay muchas divergencias, posibilidades.

Hay que decir que los directores del Neorrealismo después de esos años también tomaron otros caminos, De Sica termina haciendo comedia a la italiana, drama histórico, y Rosellini tiene dos etapas mas por lo menos, una que tiene más que ver con la búsqueda de dilemas existenciales y la otra la etapa de films didácticos para TV. El Neorrealismo tuvo un momento fundamental de eclosión posguerra y había la necesidad y eso los unió como movimiento, la oposición al fascismo, yo diría como grupo mas homogéneo, como también fue el nuevo cine alemán, mas allá que los directores tomen caminos diferentes, en la Nouvelle vague pasó lo mismo. En el Nuevo Cine Argentino hay más diversidad, hay otros elementos. Cosas que los vinculan y los separa, hay menos idea de un movimiento, inclusive, han negado la adscripción de un Nuevo Cine Argentino. Igual creo que sirve la etiqueta para marcar un antes y un después para la producción del cine argentino, que ciertos jóvenes se hayan largado, que no hayan tenido que pasar por ciertos filtros de la industria. Muchos arrancaron con cortometrajes, eso si lo iguala a directores de la nueva ola, con cortometrajes que sirven como aprendizaje.

Hoy es más difícil definir la idea de cine contemporáneo. Hay directores muy solitarios, hay otros que han trabajado desde el realismo pero para otro lado, otros que están en un híbrido entre el ensayo documental con otros elementos, es muy difícil definir hoy para donde va esto.

Entrevista a Miguel Monforte
Realizador y docente de cine. Actualmente dirige los talleres de
Videofactoría dependientes de la Secretaría de Cultura municipal.

-¿Cuáles son a su criterio las características más determinantes del Neorrealismo Italiano? ¿Por qué representa una ruptura dentro de la cinematografía?

- Es importante como todo movimiento cinematográfico, y en el caso del Neorrealismo demostró que se podían hacer películas de otra manera.

En principio en Italia, venían del periodo de la guerra donde era el cine de propaganda, o el cine como se le llamaba o se le sigue llamando, del “Teléfonos Blancos”. Eso por un lado, pero ya un poco antes de terminar la guerra aparecen los directores que en realidad habían tenido que quedarse obligatoriamente en Italia y por ahí inclusive hasta hacer cine de propaganda. Ellos empiezan a armar una estrategia para narrar cosas que tenían que ver con lo social pero en realidad de alguna manera encubiertas para que el gobierno fascista les dejara hacer ese tipo de cosas, como pasa con Rossellini en la primera etapa donde hace la película que sirve para el Gobierno, que habla de cómo darle coraje a los que están en altamar, porque siempre si les pasa algo va a llegar el buque de la cruz roja italiana a rescatarlos. Era obviamente un cine propagandístico pero a su vez él lo hacía con su calidad y de alguna manera iba a empezar a “inflar” el tema del documental, hacer todo con los personajes reales, sin tratar de incluir mucho a los actores profesionales.

Por supuesto a partir del fin de la Segunda Guerra hay un gran quiebre, en particular esto de que al estar todo destruido y tener ganas de filmar había que rehacer esta situación y saber que los grandes estudios que habían existido ya no estaban o si estaban, no contaban con equipamientos, a su vez también de materia prima entonces había que arreglarse de alguna manera.

Eso no les impidió a los directores que filmaran y lo hagan con cosas interesantes y trascendentes como todo esto que tenía que ver con la nueva situación política y social del país y sobretodo con la lucha de las clases bajas. Eso fue quizá lo que más se destacó en esa época desde Rossellini hasta Visconti que provenía de la nobleza y aún así se preocupaba muchísimo por las nuevas situaciones sociales de los más desamparados. Este tema además siempre fue un tema muy rico a nivel mundial, sobretodo por la forma de ser de los italianos, y de los desamparados que a su vez tienen una riqueza cultural enorme y una forma y estilo de vida que siempre es atractivo para el cine.

Obviamente eso hizo un quiebre, no están librados de un antecedente, aunque si uno investiga, siempre hay cosas que anteceden a los movimientos artísticos, que era el movimiento ruso, que por supuesto también se emparenta con el socialismo, que también trabajaba con no actores, que iban a filmar al lugar de los hechos. También está el documentalismo británico que ya comenzaba a aparecer y además había un movimiento muy fuerte después de la Segunda Guerra, tratando de hacer un cine educativo y documental. Hay que incluir la llegada de la nueva narrativa estadounidense que también era mucho más despojada y mucho más directa. A todo esto que tenían acceso los italianos, hizo que cimentara esta idea de que se podía hacer este tipo de cine sin actores, mostrando situaciones sociales preocupantes y a su vez ellos contaban con su cultura y su formación, de una gran rigurosidad técnica que es por ahí lo que no se copia luego pero si rigurosamente técnicos. Filmaban bien y aún cuando el formato fuera casi un documental sabían perfectamente como estudiar la narrativa, la gramática, no había nada de improvisación, en lo mas mínimo y sobretodo hay que tener en cuenta que muchas veces no provenían del mismo cine, como pasaba con Fellini, pero si se iban formando con profesionales.

En Francia, aparece mucho tiempo después la “Nouvelle Vague”, pero como algo totalmente distinto, un movimiento de saturación, de gente joven cansada de los

más viejos, pero en cambio los cineastas mostraron al haber sido invadidos y al haber tenido una lucha propia desde adentro de resistencia, que no era tan fuerte en Francia. Esa misma resistencia sale a la luz con el cine.

Creo que a nivel mundial cambió, porque por suerte en esa época llegaba la cinematografía a todos lados, mas allá de algunos efectos censores con algunas películas, pero sobretodo fue importante el hecho de recuperar los grandes festivales, donde las películas neorrealistas italianas empiezan a ganar premios, empiezan así a trascender más allá del mercado hollywoodense que copó todo lo comercial, y a partir de allí hay grandes copias.

De hecho yo creo que la primera ola del Nuevo Cine Argentino del final de los 50, principio de los 60, tenía que ver con eso, con haber visto un material europeo que hizo que se “desacartonará” el cine de los grandes estudios de la Argentina. Obviamente que fue un movimiento clave que sirvió para ver que había otra forma de hacer cine, también trabajando a veces sin actores, con personajes reales, volviendo a salir a la calle.

En el Neorrealismo la nueva tecnología de la época permitía que uno pudiese salir a la calle. No había que estar estancados dentro de un set con iluminación, grandes equipos que hacían muy difícil salir. Inclusive la película de 16 milímetros empieza a aparecer en ese momento permite cámaras más ligeras y eso permitió también otro tipo de filmación, que se abaraten los costos porque hay que tener en cuenta que generalmente estas películas no tenían apoyo gubernamental.

Después creo que lo que fue quedando como coletazo no es lo que por ahí lo que se debería tomar, y es esto como antecedente excepto en algunas cosas puntuales pero con muchos realizadores a partir de los 90` con la segunda oleada del cine argentino, con la cual yo me atrevo a decir, retomando el Neorrealismo, los críticos le pusieron neo porque tenía otros antecedentes, no era realismo como se lo reconocía al cine ruso a partir de la revolución bolchevique, entonces para los críticos fue NEO realismo, entonces acá podemos decir lo mismo, neo, al Nuevo Cine Argentino.

- En relación al Nuevo Cine Argentino, ¿qué es lo que da origen a su aparición? ¿Qué vinculación habría con el Neorrealismo?

- Ahí el quiebre está en la película más reconocida: “Pizza, birra, faso” del ´97-98. Además “Mundo grúa” del ´99 y el antecedente más directo es “Rapado” de Martín Rejtman, también cansados un poco de lo que se estaba haciendo.

Hay que tener en cuenta que se hace un paralelismo con el fascismo en nuestra dictadura, donde estos jóvenes salían después de ella, donde no se había podido filmar con libertad, están diciendo: -“Si, vamos a hacer otro cine”, fundamentalmente porque se terminó la dictadura, difícilmente hubiese salido otro tipo de cine en la Argentina si no hubiese existido una dictadura que los encerrara, pero de todas maneras creo que es notable el paralelismo con una nueva situación política y social y un país que entre sus pobres empezaba a tener otra vez cosas para contar, con lo cual vuelven a salir otra vez el cine a la calle como pasaba en el Neorrealismo, volver a contar historias que tienen que ver con la pobreza, con gente con dificultades económicas, laborales, que se convertían en muy buenos productos para vender al exterior. En eso si encuentro un paralelismo. También que ganó premios afuera, teniendo éxito a nivel nacional, empiezan a llevar gente a las salas, llevando una oleada más joven de gente a las salas y por otro lado no creo que se emparienten desde la riqueza visual que si tenían las italianas, son buenas películas las argentinas pero no con la calidad que se realizaban las italianas que siempre apuntaron más hacia el arte. No están mal filmadas las nacionales, pero no con la riqueza visual y gramática audiovisual de las italianas.

- ¿Son historias más sencillas las argentinas?

- Claro, como que también la forma de filmarlas habla de eso, de una vida más sencilla que el cine italiano no, por más que la historia fuese de unos campesinos, estaba filmada con enormes y prolijos travellings, con ensayos, con una factura técnica impecable, lo que permite que aún hoy uno las vea y pueda seguir enseñando con esas películas en las escuelas de cine, en cambio con el nuevo cine argentino de los 90 se pueden enseñar contenidos, no la gramática visual.

- ¿Cree que por algo en particular las argentinas no tienen esa gramática y esa poética que tenían las italianas?

- Creo que los directores lo hacen para diferenciarse de los grandes maestros: empezamos a filmar un poco más desprolijo porque además nuestra vida es también desprolija, y al salir a la calle es más importante el contenido que hacer las cosas demasiado prolijas, es más, anteponen el contenido a la factura técnica, cosa que estos directores mismos (los italianos), a medida que avanzan y maduran, ya no salen tanto a la calle o lo hacen para contar un tipo de historias más estilizadas y estilizar también desde lo estético.

Desde los argentinos creo que es como un impulso juvenil esto de “agarro la cámara y salgo” también favorecidos con que a partir de la democracia no sólo se había avanzado en la parte técnica, también a lo que se llama Nuevo Cine Argentino Independiente.

Sin embargo, esto es relativo, hay una dependencia cierta de las productoras, ya que lo que se puede tomar como independiente, es lo mismo que pasaba con los italianos, que venden la casa y el auto para filmar una película, y no que dependen de una productora que sale a buscar fondos.

Acá en los 90` el instituto de cinematografía gana mucha más fuerza y empieza a otorgar créditos y subsidios de los cuales los productores pueden aferrarse para producir ese tipo de películas, que no llega directamente al director. Empieza a haber todo un mecanismo de preproducción, de otorgar dinero para que el cine argentino empiece a tener nuevamente un impulso. Hay que tener en cuenta que fue una muy buena política de estado hacia el exterior esto de impulsar una nueva forma de cine, no es casualidad que en el 86` se gane un Oscar. Si no hubiésemos tenido una dictadura, por supuesto “La historia oficial” (Nota: película con la cual Argentina ganó un Oscar) no hubiese existido pero además se le otorga un galardón muy grande y también el premio mayor en Cannes, ya que la película antes de llegar al Oscar ganó muchos otros festivales importantes que era un reconocimiento de todo el mundo del cine hacia la Argentina que salía y reflató su democracia y de alguna manera reflató también su cine y esto tenía que ver con producciones que ya al final de la dictadura se mostraban como muy interesantes desde Arístarain, María Luisa Bemberg, y un montón de producciones que empezaban a aflorar y obviamente esto se utilizó bien políticamente.

Esto genera la apertura de nuevas escuelas y de chicos que tienen acceso a estudiar y que procuran un nuevo cine nacional desde el punto de vista de la independencia que yo creo que es que podían filmar con mucha libertad estas propias historias de la calle, gente pobre, no actores, respetando la luz del lugar o sin poner luz artificial, excepto en los momentos que eran claves o que no había otro modo de filmar y sobretodo también empezando a buscar historias. A veces se piensa que las historias de la calle se piensan en un estudio, en una oficina, pero no, las historias se buscan en la calle, al igual que en el Neorrealismo, no es que se iba a imponer. Yo no pienso la historia en el quinto piso del barrio más caro tipo Palermo Hollywood y después salgo a buscar los pobres para hacerla.

- ¿Y cómo era el proceso entonces?

- Se buscaba a partir de alguna información que tenían y a partir de ello generaban la historia y bueno, eso, es el gran caso del cine argentino independiente y reconozco

seguro otros jóvenes que han sido influidos por el Neorrealismo porque en todas las escuelas se lo estudia y estos chicos eran todos estudiantes de cine. Inclusive Lucrecia Martel para mí tiene mucho de Neorrealismo, desde el punto de vista de como trabaja aun cuando vemos películas mucho más estilizadas, pero en eso reconozco también. Sale otra vez a la calle, a su lugar de origen, actores desconocidos, o pocas figuras y también con historias desde lo técnico mucho más depuradas, quizá es más prolija. Es más neorrealista, la historia es más pura desde su lugar, son historias que trascurren en el campo, son pensadas para el campo y no podrías ser usadas para la ciudad, con actores lugareños, esto de ir a Salta me parece genial y a su vez pensando en el estilo, con muchas veces diálogos precisos pero breves, muy cortos, muy pocos diálogos y muy visuales, como podría ser grandes partes de las películas neorrealistas italianas que contaban mucho con la imagen, al contrario con las películas del Teléfono Blanco, donde el diálogo era prácticamente el móvil de la historia, como a su vez en la comedia "la italiana", el diálogo es todo.

Y después reconozco que aparece una nueva generación que no sé si ellos mismos reconocen su proveniencia de Neorrealismo pero se puede emparentar absolutamente, que es la nueva generación del video donde por ahí, para mí hay tres claros ejemplos de nuevos neorrealistas argentinos. No sé si ellos se pueden reconocer pero a su vez hay muchas películas sueltas, una o dos películas por director, más largometrajes y cortometrajes que pueden entrar tranquilamente en el Neorrealismo. Habló de Raúl Perrone y toda su obra, del Movimiento de Cine con Vecinos, de Saladillo, que es muy neorrealista, y últimamente de José Campusano, con una obra muy particular. Él ha filmado, él pertenece, ha nacido, se ha criado y vive en barrios marginales de Buenos Aires y filma con esa gente obras que a uno le puede gustar o no, pero solo las puede filmar él porque vive ahí y conoce todo lo que esta contando, es la vida de esos tipos.

Creo que ellos son los tres grandes ejemplos, porque tienen una obra consagrada: Perrone va por su largometraje nº 15 donde vuelve a tomar historias juveniles filmadas en la calle, con actores profesionales muy poco conocidos o directamente no profesionales valiéndose de la tecnología del video, prácticamente sin edición y con sonido directo, montaje sin depuración técnica, le interesa sólo lo que cuenta y en ese sentido usando la tecnología, por ejemplo filma algunos días de la semana, luego edita todo y luego ve como sigue filmando. Está relativamente guionado: cada día que termina de filmar lo puede ver en su casa, por las nuevas tecnologías, lo edita y ahí ve como sigue, si necesita rehacer tomas o tiene que cambiar la historia, es una nueva forma que encontró gracias a la nueva tecnología.

Lo de Saladillo es muy notable, porque es un fenómeno a nivel mundial la continuidad, el hecho de ir a trabajar con los vecinos, pedirles todo. Las historias pueden surgir de los vecinos, pero las personas que lo hacen son Fabio Junco y Julio Vidu que son los dos chicos de Saladillo que estudiaron en Buenos Aires, vuelven a su pueblo, pueden tomar las historias, ellos las guionan y después las proponen a la gente de su pueblo que las actúe, desde las locaciones, que pongan la ropa, que aporten incluso técnicamente o hasta alguna idea, pero el guión es de ellos que son los cineastas. De esta manera ya van por su vigésimo largometraje, más telenovelas, más el Festival Nacional de Cine con Vecinos, que son largos hechos con gente que utiliza solamente a los vecinos para hacer sus películas, eso es también muy llamativo, ya que ellos se interesan en movilizar a otra gente a que haga lo mismo. Se ha vuelto un movimiento que a su vez consigue réplicas en Francia, Ecuador.

José Campusano entra en la competencia clase A del Festival de Mar del Plata y eso le abre un montón de puertas, ya había ganado en otros festivales, inclusive en el de cine con vecinos el año anterior y con su nueva producción, gracias a la apertura mental de los directivos de este festival logran que una obra como la de él, muy provocativa, muy extraña, "Vil romance" y que además no sé cual fue su destino pero había sido seleccionada en Cannes. Él había filmado sobre motoqueros de la periferia del conurbano bonaerense, muy particulares, que no tienen que ver con esto de los

motoqueros yankees que vemos nosotros, estos son más pobres y más violentos... Además ahora está haciendo sobre uno de estos personajes, "Vikingo", un "docudrama", o sea, está guionado, pero siguiendo un registro documental de la vida de este hombre, que no es una vida común ... es el "Rulo", de "Mundo Grúa", un tipo que se queda sin trabajo, como este, un mundo de violencia, de excesos, donde lo que para otro tiene que ver con una inmoralidad para ellos es natural, es más, no saben lo que es moral...

- ¿Qué otro vínculo es posible observar entre ambas cinematografías?

- Creo que podría mencionar decenas de producciones argentinas que se emparentan con el Neorrealismo sin quererlo pero dentro de esta nueva escuela de las nuevas tecnologías de video, que salen a la calle, que los actores son tipos de la calle, filman prácticamente sin luz, si van olvidando de a poco la delicadeza técnica porque muchos ni siquiera han estudiado, y te nombro a algunos porque los demás todavía no han trascendido, tienen apenas dos o tres películas filmadas.

Hablamos de Nuevo Cine Argentino y no de Neorrealismo porque además las condiciones sociales son otras, si bien son parecidas a las italianas de postguerra, las nuestras se dan en otro contexto.

-¿Qué opinión le merece la vinculación del Neorrealismo Italiano y el Nuevo Cine Argentino que algunos críticos señalan?

- Eso también es llamativo, en un punto se puede hacer una comparación, el sentido documentalista aparece en todas las películas del Neorrealismo, porque era la realidad más allá de que yo le impongo mi historia, pero concretamente era salir a hacer películas documentales como las que hacia Rossellini en la primera trilogías que inaugura el Neorrealismo más sus películas anteriores en al época del fascismo donde hay grandes documentales y todo el resto continúa con esa tradición hasta el mismo Pasolini, que se puede decir que es un artista que se destaca en el Neorrealismo aunque es otro tipo de narración la de él, hace algún tipo de documental, por lo menos interesante o hace pequeños documentales que después eran transmitidos por la televisión o son utilizados de un modo artístico o en festivales. En general todos avanzaban de alguna manera en el cine documental, igualmente ellos pierden la visión documental, en realidad no tienen una tradición documental fuerte en todo Europa, aparecen casos aislados de documentalistas.

Todo lo contrario en la Argentina que tiene una gran tradición documental, porque tenemos un país en permanente crisis, entonces todo el tiempo vos salís a la calle y encontrás muy buenas historias para contar y ahí si se puede emparentar totalmente el Neorrealismo Italiano con el documentalismo argentino. Aunque con el tiempo ellos lo pierden y acá se profundiza. Tenemos una cantidad de documentales impresionantes que impactan a nivel mundial, porque en otros lados no van a ver una historia como la que contamos acá, pero simplemente porque no sucede, no porque no se animen, no tienen las tristezas que tenemos nosotros para contar, si uno se pone a ver, difícilmente haya documentales que tengan que ver con la biología, o lo científico, o lo formativo, siempre estamos contando historias sociales, evidentemente es por algo.

En ese sentido algunas de las películas que se empezaron a hacer terminando la época fascista se tenían que mostrar de forma oculta en Italia. Las producciones que no se podían mostrar comercialmente se emparentan con todo el movimiento de los 60` del cine de liberación con Pino Solanas a la cabeza, cuyos realizadores tampoco estaban en el país, filmaban algo y lo tenían que mostrar en forma clandestina. Eso es muy Neorrealista, e inclusive Solanas más allá de haber trascendido al hacer películas más comerciales, siempre muy creativas y muy originales. Con el tiempo Solanas vuelve al documental, cosa que los grandes

realizadores italianos no, pasaron a la ficción y no volvieron nunca al documental, porque ya no había necesidad de contar eso y nosotros si las tenemos.

Se puede decir que sí hay un se relaciona el documentalismo argentino con el Neorrealismo Italiano, con la diferencia que el Neorrealismo creció y superó eso y nosotros seguimos en la etapa donde se producen cada vez más documentales con ese esquema. Lamentablemente porque seguimos en esa crisis permanente, no nos podemos permitir el lujo de que esos documentalistas pasen a la ficción porque hay mucho todavía por hacer. Y pensar una ficción que lo cuente, en realidad no tiene sentido porque salís con la cámara y es mucho más realista en esta época donde yo noto además que la gente hasta se deja filmar más.

Entrevista a Héctor Puyo **Periodista de espectáculos Agencia Télam**

1 - ¿Cuáles son a su criterio las principales características del Nuevo Cine Argentino? ¿Qué lo hace diferente al cine anterior?

- En realidad debería llamarse el Nuevo Nuevo Cine Argentino, ya que hubo un Nuevo Cine Argentino a principio de los 60, con directores como Rodolfo Kuhn, David Kohon, Mario David, Manuel Antín, que a la manera del Free Cinema inglés y la Nouvelle Vague francesa abandonaron los estudios, desdeñaron el estilo de filmación de las generaciones de posguerra y salieron a filmar con criterios más libres y menos académicos. El problema es que algunos argentinos creyeron que eran europeos e intentaron importar las técnicas y las temáticas sin depurarlas.

Este segundo Nuevo Cine Argentino puede tener fecha de inicio en 1995 con "Historias breves", un film colectivo en el que participaron Lucrecia Martel, Adrián Caetano, Jorge Gaggero, Daniel Burman y algunos otros, que de inmediato pasaron al largo, muchas veces con fracasos rotundos. Los primeros éxitos fueron "Pizza, birra, faso", de Caetano y Bruno Stagnaro (quien después no tuvo una carrera fuerte) y "Mundo grúa", de Pablo Trapero.

El desarrollo del NCA, que quizás ya haya muerto, tuvo que ver con dos razones, a mi criterio:

1) La aparición de la tecnología digital, que abarató notablemente la fabricación de un film, y

2) La proliferación de escuelas de cine que formaron a mucha gente en guión y técnica, aunque muchas veces se descuidó la estética y el manejo de actores, sobre todo si se tiene en cuenta de que muchos de los nuevos realizadores jamás pisaron un teatro.

El NCA tomó dos caminos: el de directores como Caetano, Martel, Sandra Gugliotta y Burman, que trataron de acercarse al público con películas menos herméticas y estéticamente mejores, y el de aquellos que aún hoy filman historias de adolescentes aburridos y echan a los espectadores de las salas con narraciones soporíferas.

Lo curioso es que NCA es una calificación inventada por algunos críticos para señalar a una generación que floreció en los 90. Si uno le pregunta a cualquiera de esos directores sobre su pertenencia al NCA, va a decir que su tarea es absolutamente individual e independiente.

2 - ¿El Nuevo Cine Argentino ha tomado alguna característica del Neorrealismo Italiano? ¿Cuáles?

- Las únicas cosas que el NCA tomó del Neorrealismo son la improvisación y el trabajo con actores no profesionales, además de filmar en lugares reales, no estudios ni escenarios preparados. La enorme diferencia es que quienes pertenecieron a aquel fundamental movimiento peninsular eran personas que en su mayoría tenían militancia política de izquierda y habían participado en la Resistencia contra el fascismo y el nazismo. Eran, además, personas de una cultura mayúscula.

Creo que varios de los que intervinieron en el NCA tal vez no escucharon hablar del Neorrealismo jamás, o no lo entendieron por aburrido y porque se filmaba en blanco y negro, y además porque son personas políticamente indiferentes a quienes la realidad les importa un pomo.

Además, la formación de algunos cineastas está muy lejos de la de aquellos creadores que, ellos sí, hicieron historia.