

Rumor de Buenos Aires

por Frank Padrón



Cuando los argentinos soltaron la mordaza, allá por 1983, hacía ya par de años que se iba gestando un clima propicio a la democracia triunfante: los militares, tras Las Malvinas, habían ido perdiendo el control. El cine, como siempre, no tardó en oxigenar esa atmósfera con cintas que respiraban -y transmitían- los aires transicionales, sin dejar de reflejar algunos de los problemas que habían pesado tremendamente en todo ese período (especialmente el forzoso exilio que sufrió tanto cineasta acosado y empujó al cine prácticamente hacia afuera).

Año clave es el 1984 para el imaginario argentino y latinoamericano en general; por mucho que algunos traten de minimizar la importancia del Oscar extranjero concedido a La historia oficial (Luis Puenzo) aludiendo, entre otras razones, oportunismo histórico y sobrestimación artística, lo cierto es que con tal espaldarazo se estaba premiando también, conscientemente o no, la posibilidad de expresión desenfadada, de indagación en las heridas sin anestesia, de replanteo histórico partiendo del más inmediato presente.

La década de los 80 significó para el país sureño un despegue en su péndulo cinematográfico; ese bucear en el pasado (reciente o distante), con una proyección parabólica, mimética -en el sentido aplicado por Erich Auerbach-, que explica dialécticamente álgidos problemas actuales (claro que la democracia resolvió algunos, pero agudizó o incorporó otros), continuaba como una de las líneas principales de ese cine, serio, profundo, visceral, que también oscila en sus resultados estéticos pero que indudablemente generó un cuerpo sólido, el cual logró instalarse positivamente en la recepción, no sólo local, y dinamizar las expectativas que desde varias décadas atrás, en no pocos momentos, había conseguido. Títulos como: Asesinato en el senado de la nación (Juan José



Jusid), Camila (María Luisa Bemberg), Todo es ausencia (Rodolfo Kuhn), En retirada (Juan Carlos Desanzo), Los chicos de la guerra (Bebé Kamín), Darse cuenta (Alejandro Doria), todos de 1984, insisten en la búsqueda, la (re) lectura, la metáfora del ave fénix; una obra como Adiós Roberto, digamos, se atreve por primera vez con la homosexualidad, un hermético tabú, perfectamente entendible cuando se piensa en la hipócrita castidad de las dictaduras.

El resto del decenio prosigue con ese flujo revitalizador, revisitador, incluso, con algunos intentos renovadores (como Los insomnes, de Carlos Orgambide, sobre cuento de Beatriz Guido), hasta dar con toda una poética sui generis en la nueva obra de Fernando Pino Solanas, aquel artífice del "Tercer cine".

Mediante Tangos, el exilio de Gardel (1985) y Sur (1988), el coautor de La hora de los hornos propone la tanguedia, a través de la cual caracteriza al argentino, (un ser capaz de reír dentro de la propia calamidad) y recalifica el tango, no ya escenario de un "star system", sino esencia, raíz nacional. El otro defensor incondicional del peronismo llega ahora mucho más lejos al analizar no sólo el exilio exterior sino uno tan desgarrador como aquel: el sufrido por el sureño en su propia tierra, dentro de sí. Nostalgia y presente se unen de modo admirable en estas cintas, que han marcado los derroteros del nuevo cine argentino y latinoamericano en general.

Los complejos noventa.

El "boom" cinematográfico que conoce el país en esos reveladores

ochenta, refrendado en los finales de la década con títulos que prolongan los estimables resultados de los inicios (La película del Rey, de Carlos Sorín; Made in Argentina, de Jusid, La noche de los Lápices, de Olivera...) tropieza con un evidente impasse en los inicios del siguiente decenio.

Se comienza a echar de menos la continuidad del movimiento, la rotundez y fuerza de un cine de la democracia que volvió a poner al país en la mirilla (y no sólo por el Oscar), algo que no ocurría desde los años 40 con el tango o los 50 con aquella "nueva ola" que encabezaron Torre Nilsson por una parte y por la otra la escuela realista de Birri, Kuhn, Nurúa.

Sin embargo, comienzan a descollar algunos nombres que acuñarán un indudable cine de autor, al margen de su real alcance: Eliseo Subiela, ya conocido en años anteriores, y Adolfo Aristarain, este último uruguayo de origen; el primero, con una suerte de poetización de lo cotidiano que incorpora, además de la propia literatura, principalmente su parcela lírica, elementos de cine fantástico, misticismo y suprarrealidad; el segundo, con un cine literario que indaga en coordenadas universales a tono con el cosmopolitismo que empieza a partir de las bien conocidas coyunturas finiseculares.

Prosiguen, asimismo, otros cineastas que se insertan en tales líneas autorales (el feminismo de la Bemberg, literalmente hasta la muerte, el tropo iconográfico de Solanas...). Ahora bien, el cine argentino empieza a descender, como Ícaro en su vuelo el conjunto se deslava; incluso, cintas de veteranos (Gerardo Vallejo, Héctor Olivera...) no trascienden, en el mejor de los casos, la medianía, o irrumpen nuevos cineastas cuyos materiales no

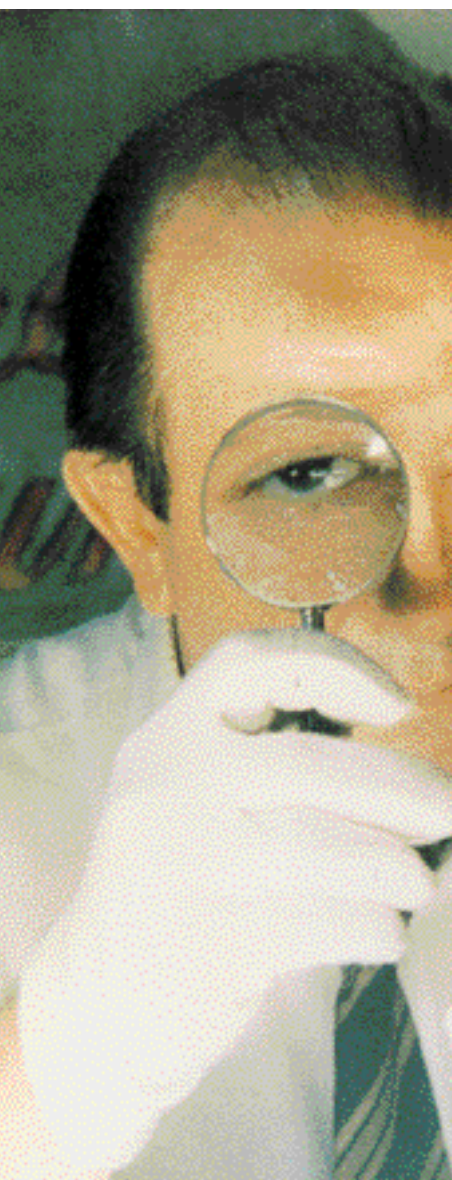
cristalizan (Jeanine Meerapfel, Lita Stantic, Pablo César, Víctor Dinenzon, Diego F. Musik...).

Los temas siguen indagando en el pasado, mas la nueva década propone una apertura temático-estilística que ancla en la contemporaneidad, pero aún en los fantasmas, en el irrenunciable "leitmotiv" (los desaparecidos, la dictadura, el peronismo) se descubre la incidencia en lo onírico y lo mágico, no siempre en consonancia con los códigos realistas elegidos.

Y siguen llegando nuevos nombres, algunos de los cuales invitan al seguimiento: Alberto Lechi, con cierta gracia para abordar tramas echando mano a fórmulas del thriller norteamericano: Perdido por Perdido (1993), Secretos Compartidos (1998); Marcelo Piñeyro, también sin apartarse de las convenciones de géneros bien populares, eso sí, complejizando más sus historias con ribetes convulsos de la contemporaneidad argentina: Tango Feroz (1993), Caballos salvajes (1995), Cenizas del Paraíso (1997)

Alejandro Agresti, quien subvierte los relatos tradicionales con cierta audacia conceptual y formal a veces no cuajada: Buenos Aires viceversa (1996), La cruz (1997), El viento se llevó lo que... (1998)

En tanto continuidades, Subiela deja una estela de irregularidad (desde su imperfectísima No te mueras sin decirme a dónde vas, a la cándida y mejor armada, Pequeños Milagros), Eduardo Mignogna salta, de su complaciente (y sobrestimada) Sol de otoño (1997), a una mucha más madura El faro (1998), mientras Galattini descende de su aceptable Convivencia, una metáfora de las irreconciliables contradicciones argentinas, a la mojigata Besos en la frente (1997) y Pino Solanas, tras una panfletada pueril, El viaje (1992)





retoma el discurso tropológico con algo del aliento "tanguedial" en la reciente *La nube* (1998).

Como se aprecia, la veleidad, la oscilación, la intermitencia, siguen el panorama cinematográfico de los 90 en Argentina, tantos en los avatares de las autorías como en la parábola que van trazando los filmes hacia un conjunto; tanto en los tonos y estilo como en los ideotemas.

Analicemos, por último, de modo un poco más detallado, tres cintas de los 90 en tres momentos de la década, que pueden ilustrarnos tal aserto: *Las tumbas* (1991) de Javier Torres, *El censor*¹ (1995) de Eduardo Calcagno y *La sonámbula* (1998), de Fernando Spiner, representativas de tres líneas diversas.

Nieto de Leopoldo Torres Ríos e hijo de Torre Nilsson, Javier Torres se divorcia radicalmente del estilo experimentalista y críptico que caracterizó a sus ilustres predecesores; tras un par de experiencias que pasaron sin penas ni glorias, focaliza en *Las tumbas* un reformatorio donde adolescentes desvalidos conocen un peor trato que en la calle o en la propia cárcel, microcosmos de la sociedad toda. El cineasta discursa sin afeites; su cinta porta una suerte de neonaturalismo, realismo descarnado que logra momentos impactantes. Lástima que, apasionado por narrar con dantesca lucidez ese círculo infernal, descuidara una interiorización mayor en el protagonista y otros personajes.

El tema de la infancia y la juventud marginales reaparecerá con fuerza en títulos con menos logros que pretensiones (*Fuga de cerebros*; *Pizza, birra fasso*, de 1998)



mientras las desmesuras del poder continúan obsesionando a los realizadores; es así que *El censor* sigue a ese verdugo del cine, asesino de ideas y sueños que, durante los años de la dictadura, cercenó la libre expresión desde una mentalidad ultrareaccionaria. El veterano Calcagno se cuida de trascender las coordenadas argumentales para conferir a su protagonista la dimensión social que realmente tuvo, mucho más allá de la esfera artística donde operaba, amén de matizarlo, densificarlo y convertirlo en todo un sujeto. Donde falla es en el tono, pues a una acertada y complementaria expresión realista, adiciona ciertos afluentes oníricos, guiñolescos, que solo diluyen el conflicto central y debilitan dramáticamente la obra.

La sonámbula, ópera prima de Fernando Spiner se inserta en un género sin tradición en el cine del cono sur: la ciencia ficción. En el Buenos Aires del próximo siglo, una nueva arma síquica torna amnésica una gran parte de la población y desbasta paisajes, más el tratamiento de tales códigos no sigue la contemplación hedonista de las muestras al uso; el director erige una metáfora sobre la (des)memoria histórica y la indetenible carrera de crímenes ecológicos que lleva a cabo el hombre en esta centuria a punto de fenecer; admirable en su empleo de efectos especiales (sobre todo sonoros), sus citas bien asimiladas de clásicos (*Metrópolis*, de Lang; *Blade runner*, de Scott) y una notable puesta en pantalla, *La sonámbula* se complica en su



trayectoria narrativa, pues Spiner acumula demasiados motivos y subtramas fatigando al espectador; lo peor es que los paratextos se debilitan extraordinariamente ante el referido anecdotismo. De todos modos resulta válida la experiencia como otra tendencia de la cinematografía argentina, ya pulsada –aunque no cristalizada– por el desaparecido Hugo Sotto en su primer y único intento de dirigir (*Lo que vendrá*, en los 80).

El cine argentino –declaró recientemente Julio Naharbiz, director regente del Instituto Nacional de Cine y Audiovisuales del país sureño– ha superado todas las instancias que le ha tocado vivir en un siglo de descubrimientos. Quizás, pero uno de los desafíos mayores que enfrentan a las puertas de la próxima centuria es rebasar las concesiones y los conciliábulos con la sospechosa taquilla para recuperar del todo aquella enjundia estética y ontológica de la década precedente, la cual, paradójicamente, no dejaba indiferente siquiera a los públicos menos instruidos.

De cualquier modo, bienvenido el más reciente cine argentino² por la posibilidad de confrontar aspectos del mundo y la realidad tan cercanos; que los próximos estrenos, y las provechosas Jornadas (como la que tuvimos entre Junio y Julio de 1998) no tarden, y siga invadiéndonos así ese rumor amigo que nos permite respirar buenos aires.

Notas

1- Ulises Dumont recibió mercedamente el Coral a la mejor actuación ese año, proeza que repitió (ahora en el lauro secundario) en 1998 (*El viento se llevó lo que*); valga recordarlo para patentizar la continuidad en estos años de esa virtud: la escuela interpretativa sigue dando frutos en el cine argentino de los 90, aún cuando las manos rectoras no sean muy hábiles: Luis Brandoni, Héctor Alteiro, Luisina Brando, Miguel Ángel Solá, Dríox Grandinetti, Cecilia Roth, Norma Aleandro, Víctor Laplace, Lorenzo Quintero, Federico Luppi o Doña China Zorrilla alternan con jóvenes herederos de esa sólida tradición (Leornado Sbaraglia, Fernando Mirás, Vera Fogwill, susú Pecoraro, Esther Goris, Cecilia Dopazo, el desaparecido Hugo Sotto, Norman Briski...)

2- En la edición vigésimo primera del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, se exhibió un grupo de recientes filmes procedentes de este país, agrupados bajo el rótulo de “Nuevo Cine Argentino”, aunque algún comentarista lo encerrara entre signos de interrogación. Con antecedentes en la tesis de grado de alumnos matriculados en la Universidad bonaerense de cine: Moebius, estas cintas tienen en común ante todo análogos de criterios de producción, que rechazan las concesiones comerciales, filman con un mínimo de recursos y se acercan a sectores marginados por los grandes estudios (obreros, desempleados, intelectuales de clase media, etc) mediante recursos expresivos y técnicas cercanos al documental, muchas veces con el blanco y el negro como lenguaje fotográfico, lo cual no sólo implica austeridad de producción, sino todo un sentido estético; este cine sin afeites, que busca una comunicación amplia y directa, no muestra aún, seamos justos, una adecuada cristalización. Quizás con la excepción de *Mundo Grúa*, de Pablo Trapero, galardonada en la premiación de ese Festival, en torno al mundo laboral y afectivo de un viejo albañil en paro, el resto mostraba, a la verdad, más pretensiones que auténticos logros: títulos como *El asadito*, de Gustavo Postiglione, *El armario*, de Gustavo Corrado, *El narrador inmóvil*, de Fernán Rudnik, o la insufrible *Silvia Prieto*, de Martín Rejtman, por sólo citar algunos, mostraban ciertos aspectos motivadores, pero distaban mucho de ser obras medianamente conseguidas. Habrá por tanto, que esperar nuevos intentos (Cfr: Sergio Wolf: *Nuevo Cine Argentino*, en: *Catálogo 21 Festival*. Javier Hernández: *El mundo secreto de las grúas...* en: *Festival*, No. 7, Martes 7 de Diciembre de 1999.