



El nuevo  
**nuevo**  
cine latinoamericano

*Por Jorge Ruffinelli*

## EL DÍA DESPUÉS

Observemos más de cerca este aspecto del "milenio", con su inquietud expresada en el imaginario de los dos sentidos indicados: el espacial y el temporal, dentro del nuevo cine latinoamericano. Comparemos por un momento los inicios o planteos de dos películas notables, una brasileña y argentina la otra: *Terra estrangeira* (Walter Salles y Daniela Thomas, 1995) y *Esperando al Mesías* (Daniel Burman, 2000). En la primera, en Sao Paulo, los días de marzo de 1990 constituyen una fecha "histórica" porque resultaron el momento en que el flamante gobierno de Fernando Collor de Melo inició el desastre económico, congelando las cuentas de los pequeños ahorristas, desbarrancó a Brasil en el caos y provocó una notable emigración por causas económicas. Manuela, la humilde costurera de origen vasco y madre del joven Paco, que juntó en el banco los ahorros de una vida para regresar, ya viuda, a la tierra de su padre, ve sorprendida en la televisión el anuncio de la noticia fatal para sus sueños, su corazón no resiste, y en un síncope muere.

El comienzo de *Esperando al Mesías*: tomas sobre el cierre de la banca japonesa y la caída en la bolsa de valores, apoyadas con las "noticias" de radio y TV sobre ese súbito descalabro que ha dejado en la quiebra a miles de ahorristas, es precisamente el envión inicial de su historia. En ambos casos, la mejor comparación que se me ocurre es con el estallido de una bomba en las dos ciudades latinoamericanas, Sao Paulo y Buenos Aires. Las dos películas toman pie en ese planteo u origen y su relato narrará a partir del mismo lo que les va a suceder a sus personajes "el día después" (o los "días después") del desastre financiero. En el caso de *Terra estrangeira*, muerta la madre será el hijo quien intente llegar a la tierra del abuelo. En *Esperando al Mesías*, a las primeras tomas sobre las bolsas de New York o Frankfurt o Buenos Aires, que consiguieran insertarnos en la "globalidad" económica contemporánea, les sucederá más tarde unas historias concretas, las vidas paralelas de un chico judío que se rebela ante el determinismo cultural de su futuro personal (que él llama el Plan y que no es otra cosa que la cultura endogámica judía), y la de Santamaría, un bancario a quien cesan en su trabajo y a quien su mujer echa de la casa con la misma indiferencia con que los empresarios lo despiden.

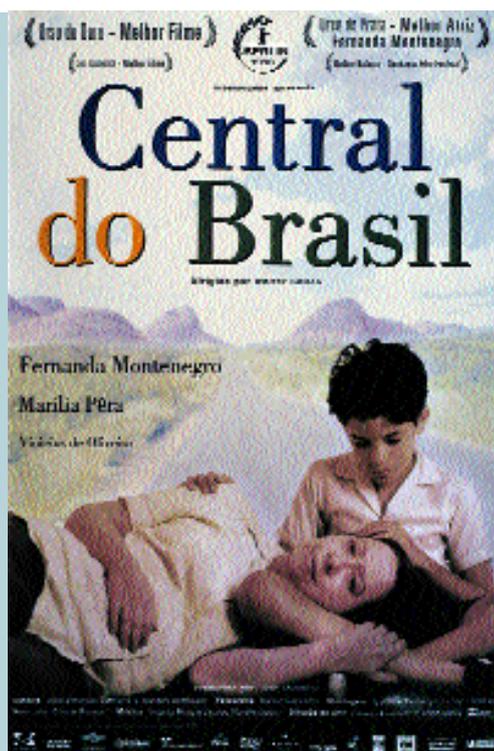
Estas dos películas se convierten en paradigmas del cine nuevo latinoamericano, porque los espectadores tenemos un punto de identidad con ellas: las crisis financieras y económicas,

Voy a referirme al cine de los años 90, del siglo pasado, y si menciono algunas películas poco o nada conocidas, es con la conciencia de que son a su vez pasmosamente extraordinarias, con la advertencia de que las dificultades de distribución y exhibición del cine latinoamericano fuera de sus fronteras nacionales poco o nada tiene que ver con la calidad artística. Precisamente en los 90 se produjeron algunos fenómenos, como la emergencia de un cine joven y original en Argentina, así como en México, Brasil y países de escasa industria cinematográfica, o de ninguna industria, como Uruguay.

Habitualmente llamamos ópera prima a obras primerizas, especie de andadores con que aprender a caminar. En varios casos que mencionaré, sin embargo, la sorpresa fue hallar obras maduras de cineastas jóvenes de preparación a veces precaria en escuelas de cine. sin obvia preparación otras veces.

¿Tiene este fenómeno alguna relación con el fin/comienzo del milenio? Desde hace algún tiempo he estado prestando atención a esta nueva producción cinematográfica a la luz de este contexto histórico. Y también intentando advertir cómo el sentimiento milenarista, del cual nadie ha podido escapar, pudo haber influido en estilo y temas, en formas y asuntos. Y algunos descubrimientos me han conducido al asombro.

El cambio de siglo y milenio tuvo una inmensa fuerza en el imaginario del cine. Es notable en él la idea del "fin del mundo", tomando ese término en su significado tanto geográfico como temporal. "Fin del mundo" es la imagen seductora y terrible de un lugar tan lejano a nosotros, que su descubrimiento sorprende porque creíamos que todo estaba ya visto y descubierto. También implica un acabamiento terminal y apocalíptico. Pero el Apocalipsis es un final que da paso a otro comienzo. Y nuestro nuevo milenio se inicia con ansiedades de guerras santas, de conversiones, de búsquedas espirituales en un mundo profundamente tecnificado y materialista.



la deuda externa, la sangría del servicio de la deuda, la esclavitud frente al FMI, el BID y el resto de la banca internacional.

Y este es un punto importante del nuevo cine. Su capacidad de producir el "shock del reconocimiento". Con esto, fundamental, la sensación colectiva de que "algo" se ha quebrado definitivamente. Esta sensación viene desde mediados de la década del noventa y no funciona necesariamente como respuesta "documental" a problemas económicos de América Latina o del mundo. Anclan en ellos, se afirman en circunstancias que afectan a todos, pero de lo que estas películas están hablando es de otra cosa que provisoriamente podríamos llamar la desaparición de la utopía y la ansiedad por la llegada del milenio.

Confesión de parte. El mismo Daniel Burman, director de *Esperando al Mesías* dijo en una entrevista: "Yo comencé a concebir la idea

de filmar esta película, cuando el mundo, o al menos mi país, estaba en plena efervescencia [con] el tema del fin del milenio. Y en muchos lugares se comenzó a hablar de la llegada del Mesías, como dicen las escrituras, y han profetizado diferentes personas. Pero a mí se me ocurrió que el Mesías podía ser la persona que se tiene al lado. Hombre, mujer o niño, pero que con una mirada, una sonrisa, un detalle, te hace la vida mejor. De hecho quise decir que hay muchos pequeños Mesías, y que la gente [en cambio] se pasa esperando al gran Mesías."

Es interesante observar este empequeñecimiento simbólico del proyecto mítico, del gran meta-relato colectivo, para anclarlo en realidades breves, casi cotidianas y personales. Este es un rasgo de la post-modernidad, con su pulverización de la utopía, su recurso al minimalismo y a la subjetividad. Después volveré al tema.

Si hablamos de una novedad, ésta no es sólo temática. Hay también un "nuevo estremecimiento" (*un frisson nouveau* lo llamaría Baudelaire) y en las maneras expresivas y formales, conformando nuevas poéticas y estéticas. En este sentido, una de las películas de apertura fue la del argentino Esteban Sapir, *Picado fino* (1996), porque pulverizó el relato, mostró que la ansiedad adolescente puede y debe contarse de otra manera que las usadas por la televisión o el cine comercial, y que es imperativo buscar formas diferentes porque nos enfrentamos a una nueva "realidad". La anécdota de la película es simple: un adolescente inquieto, una familia rutinaria de clase media, una novia embarazada, un "dealer" de cocaína que le propone al protagonista salidas fáciles a su miseria; y sin embargo todo es nuevo si se sabe cómo contarlo, y si se corresponde al frenesí y a las ansiedades colectivas de la época. *Picado fino* lo consigue.

En el ejemplo de *Picado fino* hay un uso notable de las diversas culturas visuales contemporáneas, desde las señales de ruta en las megalópolis hasta los juegos electrónicos, incluyendo la posibilidad autorreferencial del montaje que da el cine (y que permite, por ejemplo, poner la voz de Hitler en labios de una maestra de secundaria), es decir, culturas adolescentes (juegos electrónicos) y culturas adultas (ante todo literarias y de citas de erudición o cinefilia).

En *Picado fino* la narración emplea inteligentemente todos esos signos de la vida cotidiana, y los convierte en metáforas y símbolos instantáneos y efímeros. *Game over, Round II, BA* (Buenos Aires) que se trueca en BAR, *Insert Coin* (¿coito?) y muchas otras similares y que se reiteran, para hacer de ésta una película "semiótica", llena de signos a descifrar sin pausa.

La película también autodefine su ansiedad explícitamente. Uno de los personajes dice: "Como están las cosas, parece que el mundo va a reventar."

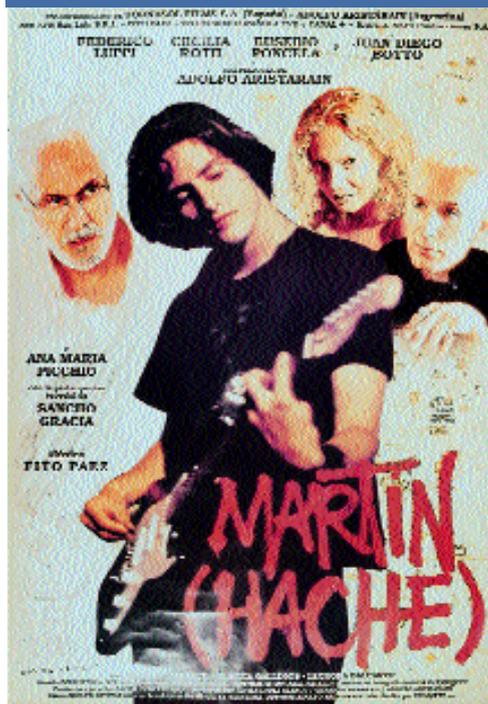
Y esa es la imagen verbal, lo que la película nos está diciendo. Aunque la expresión "picado fino" tiene un primer significado adscripto a la cocaína, es a la vez el símbolo de nuestra transformación. La expresión perfecta para la percepción propia de haber sido pulverizados. Al punto de que su idea de que el mundo va a reventar no desemboca en un Armagedón, sino en un simple eclipse de sol. A eso hemos sido reducidos, irónicamente. Nuestra realidad ha llegado a ser tan insignificante que el apocalíptico "fin del mundo" está señalado simbólicamente por un vulgar eclipse.

## TELEMAQUIAS Y OTROSTRÁNSITOS

Ahora bien, para llegar a estas auto-percepciones irónicas, nihilistas, auto-flagelantes, me pregunto, ¿qué pudo suceder? ¿Qué fue lo que se quebró para producir esa ansiedad? Y lo que se quebró fue aquella utopía

La utopía duró varios años. En los 60 generó la cultura de resistencia (la "estética del hambre", de Glauber Rocha; el cine-liberación, de Solanas y Getino; el cine-junto-al-pueblo, de Sanjinés; el cine "imperfecto", de García Espinosa; los manifiestos libertarios, de Birri), la canción-protesta, el activismo político de los jóvenes en pro de un mundo mejor. Al mismo tiempo la represión canceló sueños: la masacre de la Plaza de las Tres Culturas en México, las dictaduras militares en el Cono Sur y Brasil, la multiplicación de bayonetas en el resto del continente. El golpe de gracia fue luego la caída del marxismo. ¿Es que ya no iba a poder ayudarnos a entender el mundo? ¿Quedaríamos a merced de las transnacionales y de una "economía de mercado" que tiene su perfecto nombre cinematográfico en "capitalismo salvaje"?

El nuevo cine del milenio comenzó por no dar respuestas generales, válidas para todo habitante desde la Patagonia hasta el Río Grande. Aprendió desde la cuna que no existen verdades absolutas, pero tampoco se refugió en el relativismo. Las respuestas tomaron la forma de preguntas, las preguntas de imágenes, las imágenes de diversos "viajes" de descubrimiento. Si alguna vez Colón llegó, por error, a estas playas, ahora eran los latinoamericanos quienes realizaban el viaje iniciático, de descubrimiento y (relativa, mínima) conquista. Una expresión de ello fueron las "películas del camino", las historias de personajes que salen a buscar. O a huir.



Road movies, le llaman algunos porque ese género, en los Estados Unidos describe largos viajes sin otro propósito que el viaje mismo. Habría entonces que buscarle otra denominación al cine de viajes en América Latina para relacionar la búsqueda del padre en el Nordeste de *Central do Brasil* (Walter Salles 1999) con la entrega de la estatua de la Virgen a un narcotraficante católico atravesando las montañas de Bolivia en *Cuestión de fe* (Marcos Loayza, 1995).

En el cine argentino fue el viaje desde Buenos Aires a la Patagonia, que en algún ejemplo se inicia o permanece en la Patagonia, como veremos. En el cine de Brasil fue el viaje al Nordeste, pero fuese la Patagonia o el Nordeste, se trataba de lugares distantes de los "centros" metropolitanos culturales y políticos, lugares que parecen estar en el "fin del mundo". Porque el sentimiento milenarista de fin y reinicio no es sólo temporal, sino también geográfico, como dije antes. Para el imaginario argentino, el viaje encontró a mediados de los 80 una de las mejores metáforas de la disolución (o de la disolvencia, ya que de cine hablamos) en la historia de un equipo que va a filmar *La película del Rey* (Carlos Sorín, 1985) en la Patagonia. El rey había sido Orellie Antoine de Tounens, y su empresa loca la de autoproclamarse Rey de la Araucanía y la Patagonia, pero lo más interesante es que la película cuenta otra historia tanto o más demencial que la de su tema: la de su filmación misma. Y esa filmación cada vez más absurda se convierte en su tema.



La ley de Herodes 1999

Creo que esta impecable película de Sorín contribuyó a descubrir para la mirada del cine un territorio fantasmagórico que estaba en el mítico "fin del mundo", así como Fernando E. Solanas hizo iniciar en esa misma latitud austral el viaje de reconocimiento e iniciación de su Martín Nunca por América Latina en *El Viaje* (1992). Para el argentino Solanas, y en general para sus compatriotas, el "viaje" implicó a la vez un reencuentro con las raíces del continente, con su diversidad tan gozosa como dramática, después de tantas décadas de vivir de espaldas al resto del continente, en la protección de un aducido "européismo".

La noción de que el fin del mundo es tan geográfico como temporal fue siempre clara para Walter Salles y Daniela Thomas. En *Terra estranheira*, película con la que comencé esta charla. Alex (la chica) le indica a Paco el sinfín del horizonte marítimo (ellos se encuentran en Portugal) y añade: "Tú no tienes idea de donde estás, verdad? Esto aquí es la punta de Europa (ella abre los brazos). Esto aquí es el fin.

A su vez, tal vez recuerden ustedes conmigo, en *Central do Brasil*, cuando Dora y Joao llegan al Nordeste, un comerciante le dice a la mujer: "Esto aquí es el fin del mundo, doña..."

No hay entonces por dónde escapar; sea en Portugal como en el Nordeste, estos personajes están enfrentados siempre al "fin del mundo".

Y ni qué decir de *O primeiro dia* (Salles-Thomas, 1998, conocida también como *Midnight* en Estados Unidos), cuando la maestra de sordomudos siente derrumbarse su mundo personal al ser abandonada por el marido el último día del año (31 de diciembre del 2000). Maria decide suicidarse a las doce de la noche con una copa de champaña en la mano. No puedo sustraerme a la emoción cuando veo esa secuencia desarrollada en lo alto del edificio, mirando hacia la playa de Copacabana con el Cristo Redentor iluminado a lo lejos, y Maria (la estupenda Fernanda Torres) abre los brazos (igual que el Redentor) y está pronta a lanzarse al vacío, cuando Pedro, el criminal prófugo y escondido en ese techo la salva a último momento mientras estallan en el cielo los fuegos artificiales que conmemoran el nuevo año y el milenio.

Me encontré en estos días recordando haber leído cómo en 1910 se anunciaba el pasaje del cometa Halley y en la Argentina se hablaba (feminizando el artículo) de "la fin del mundo". Era el sentimiento de un fin que solo encontraba el miedo para expresarse. Cuántas, cuántos ingenios "observatorios" caseros, cuántas confesiones, cuántos arrepentimientos, cuántos bunkers bajo tierra, cuántos suicidios, causó el célebre cometa. Ocho décadas más tarde, otra vez pasó el cometa Halley, se aproximó el cambio de milenio y el cine buscó sus propias maneras de expresar la ansiedad: si ya no era miedo a la muerte, al menos fue la certeza de que un mundo conocido había desaparecido.

Con un sentimiento de profunda orfandad, a cualquier edad, los personajes salieron a buscar a su padre, a su hija, a su hermano, a su hermana, a quien fuese que pudiera darles todavía algún sentido a sus vidas.

Joao busca al padre en el Nordeste, en *Central do Brasil* (Walter Salles);

Rosalía busca a su padre en el Norte, en *Pequeños milagros* (Eliseo Subiela, 1997);

Pablo busca a su padre en el Chaco, en *La conquista del paraíso* (Eliseo Subiela, 1980);

Manuel busca al padre en la Patagonia, en *El camino* (Javier Olivera, 2000);

Un inglés, Wilson, viaja a la Patagonia buscando desarrollar su propósito empresarial, pero se encuentra con el viento incesante (y con su propia muerte), en *Alambrado* (Marco Bechis, 1991);



Martín nunca sale de la Patagonia y llega a México buscando a su padre, en *El viaje* (Fernando Solanas).

Erasmo y Saúl buscan al padre en *Un crisantemo estalla en cinco esquinas* (Daniel Burman, 1996);

Yuliett encuentra a su padre sin buscarlo y Fabiola lo busca sin encontrarlo, en *¿Quién diablos es Juliet?* (Carlos Marcovich, 1997);

En *Martín H* de Adolfo Aristarain (1997) Hache va a Madrid en busca de su padre, famoso director de cine. La hache de Martín implica "hijo" y droga ("heroína");

Julia busca en Veracruz a su compañero de baile en *Danzón* (María Novaro, 1991);

Esperanza va al Norte, y llega hasta Los Angeles, buscando a su hija, en *Santitos* (Alejandro Springal, 1999);

Damián llega al extremo sur de Baja California para cumplir una promesa ante la tumba de su abuela y para sufrir una expiación, en *Bajo California* (Carlos Bolado, 1998);

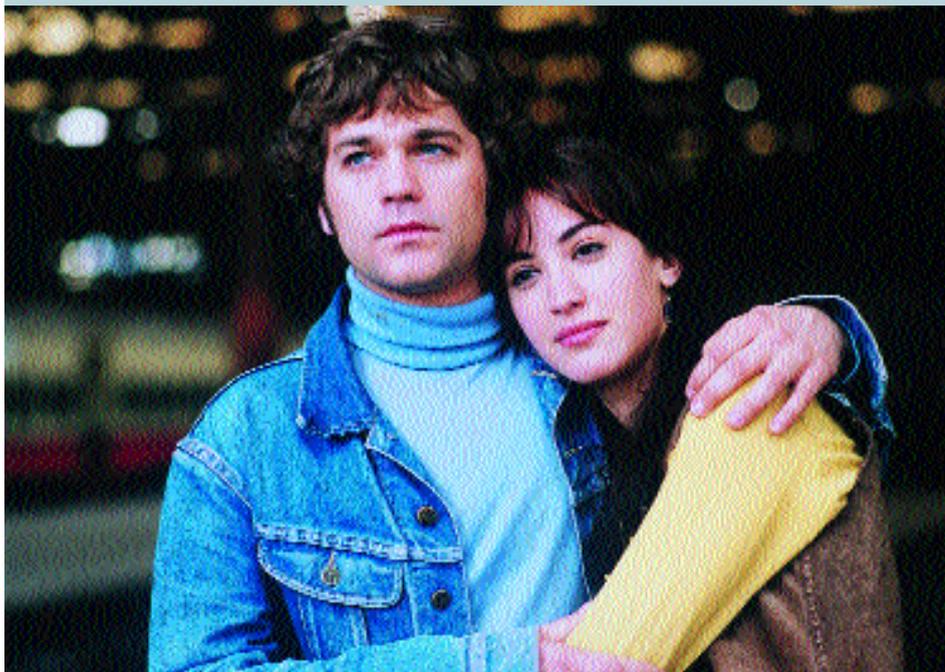
Rocco y Rodrigo se van a Acapulco a cumplir una promesa con las cenizas del abuelo, en *Por la libre* (Juan Carlos De Llaca, 2000);

Los personajes de *Invierno, mala vida* (Gregorio Cramer, 1997) no necesitan viajar, ya están en el lejano sur patagónico, y ese sentido final aparece a cada momento.

En *De la calle* (Gerardo Tort, 2001), Rufino debe huir de la ciudad de México, pero antes busca a su padre que no conoce.

El viaje (al sur, o al norte) no es el único movimiento que el espíritu inquieto del cine latinoamericano en los 90 realizó. Hay también "viajes" hacia el pasado, buscando las raíces del fracaso en las épocas de luchas sociales y políticas que nutrieron la utopía. Algunas películas enfrentaron el "fantasma" de la militancia en los 60 y 70, y le sumaron los dramas y traumas de otras guerras posteriores, sea la matanza de Tlatelolco en el 68 (México), como la época de los montoneros, el regreso de Perón, la "guerra sucia" y las Malvinas. *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999) es la película más madura y a la vez la más dolorosa sobre el tema de los "desaparecidos" y los siniestros "vuelos de la muerte". El tema de los desaparecidos en el Cono Sur había surgido en la década anterior en Chile con *La estación del regreso* (Leonardo Kocking, 1987) y la excelente *Imagen latente* (1987) de Pablo Perelman. Luego Ricardo Larrain hizo *La frontera* (1990), brillante historia realista-alegórica sobre relegados políticos en el sur de Chile, y Gonzalo Justiniano realizó una no menos espléndida recreación de la represión militar en *Amnesia* (1994).

### *Nueces para el amor, 1999*



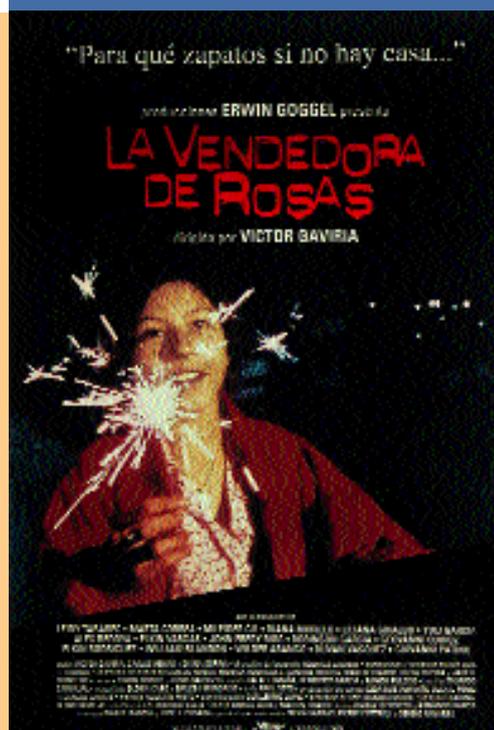
La violencia del régimen militar apareció en dos películas del peruano Francisco Lombardi: *La ciudad y los perros* (1985) y *La boca del lobo* (1988). A su vez, el mexicano Jorge Fons representó la represión militar del 68 en *Rojo amanecer*. Qué buen dispositivo filmico, y qué enorme fuerza tiene el hecho de que no aparezca ninguna imagen de la Plaza, ni de los cadáveres, en esa película. Después de que su familia es masacrada en el pequeño departamento en que viven, un niño sobreviviente desciende las escaleras y sale a la calle. Los espectadores no vemos lo que sus ojos ven. Fons apostó a la imaginación, y ganó al negarse a la redundancia.

En México ha sido difícil hacer un cine político, pero ahí están *Bajo la metralla* de Felipe Cazals (1983), *El bulto* (1991) de Gabriel Retes, y la muy corrosiva sátira al PRI *La ley de Herodes* (Luis Estrada, 1999). Ahora es mucho más fácil ejercer aquel espacio de crítica que Octavio Paz consideraba inexistente en su país, y Carlos Fuentes denominaba "sociedad civil",

y es posible ver películas sobre la corrupción policial como *Algunas nubes* (Carlos García Agraz, 1993) y *Todo el poder* (Fernando Sariñana, 1999), o la corrupción empresarial en *El país de no pasa nada* (María del Carmen de Lara, 2000).

Volviendo al tema del cine argentino de inspiración social y política, quiero recordar que éste ya había tocado con emoción el tema de las Malvinas en *La deuda interna* (Miguel Pereira, 1987), del robo de niños por la complicidad de militares y civiles en *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), pero los 90 aportaron más que una exposición de denuncia (pues los temas ya eran conocidos), una mirada retrospectiva diferenciando las etapas históricas. *Tres veranos* (Raúl Tosso, 1998), se centra en la vida de un grupo de amigos, y se titula de ese modo porque abarca tres momentos históricos claves: la asunción del gobierno peronista de Cámpora, el regreso de Perón y, a su muerte, el ascenso de su esposa Isabel como Presidenta de los Argentinos. Un dispositivo narrativo similar (seguir la vida de los personajes a través de diversos períodos) tienen *Nueces para el amor* (Alberto Lecchi, 2001), y *76 89 03* (Nardin-Bernard, 2000), al punto de que esta última marca las etapas en su título como si fuera un calendario.

Podría hacerse un listado de las películas latinoamericanas que tematizan el pasado de la militancia política: *Un lugar en el mundo* (Adolfo Aristarain), *Qué absurdo es haber crecido* (Roly Santos); o la atmósfera ominosa de la represión: *Cerca de la frontera* (Rodolfo Durán), *La cara del ángel* (Javier Torre), *Amigo mío* (Jeannine Marapfel y Alcides Chiesa), incluyendo *El silencio de Neto* (Luis Argueta), una de las poquísimas películas hechas en Guatemala. Incluso una muy fresca película sobre adolescentes hoy día en Chile, titulada *Te amo (Made in Chile)* de Sergio Castilla, no pudo sustraerse al tema de la superada dictadura de Pinochet, que marcó con sangre y fuego a casi todas las familias chilenas. La guerrilla colombiana apareció reconstruida por Ciro Durán en *La toma de la embajada*, y la brasileña por Bruno Barreto en *One Day in September (O que é isso, companheiro)*. Las Malvinas reviven en el trauma de *El visitante* (Javier Olivera), así como en el extraordinario documental *Hundan*



*al Belgrano* (Francisco Urioste). Estos son sólo ejemplos, la lista podría ser mucho más abundante.

Tocar central o tangencialmente la Guerra Sucia argentina no ha sido ni "deber cívico" ni "tema a explotar". Por el contrario, al re-imaginar y conjurar los sucesos que provocaron las heridas aún abiertas en el imaginario, los cineastas exploran un territorio que su público no quiere volver a pisar. Y que evita de maneras similares a la ignorancia activa que les permitía a los peatones pasar por delante del "Garage Olimpo" u otros centros clandestinos de tortura, sin saber o sin querer saber sobre el horror que se padecía adentro. El tema, pues, no ha sido nunca "popular" ni arrastra grandes audiencias a las salas oscuras de los cines. Horroriza y fascina. Mientras tanto, otro horror continúa en otra dimensión de la vida cotidiana: ya que los asesinos andan sueltos y amparados por las leyes de caducidad y las amnistías.

Voy a referirme escuetamente a cinco películas de la nueva camada de talentosos realizadores argentinos que mencioné antes. Operas primas con sabor a madurez, y desdichadamente sin distribuidor, sin posibilidades de llegar a las salas de cine.

*El asadito* (1998) de Gustavo Postiglione es una película muy planificada a la vez que con una enorme libertad de improvisación. Ocho amigos en la vida real, algunos de ellos actores, se reúnen en una terraza de edificio céntrico en la ciudad de Rosario. Tito, el dueño de casa, se

apronta desde temprano para preparar el "asado", un ritual dominguero que sin embargo nunca antes había juntado a todos esos amigos. Es el fin de año. Los actores-personajes improvisan los diálogos aunque cada uno asume un papel establecido. La dinámica los lleva a la confrontación, y la película se transforma en un "evento" narrativo que funde ficción y vida real. Es uno de los relatos más desencantados y feroces del cine argentino de los últimos tiempos, un retrato de la "barra" (grupo de amigos) que podía haber tomado lugar en el centro de Buenos Aires pero lo hizo en Rosario.

Esto es interesante: como varias otras películas, *El asado* se filmó en Rosario, no en el centro de la cultura. Buenos Aires ha perdido la hegemonía.

*Ciudad de Dios* (1996) de Víctor A. González es una película sombría, como inspirada en el mundo prostibulario de Juan Carlos Onetti. Parte de un relato del personaje masculino mirando hacia la cámara, como si se dirigiera a un juez o a unos entrevistadores: "Mañana cumpla 33 años y todavía no puedo dormir bien". Los personajes son El Negro, Mabel y Valentina, un explotador y dos prostitutas, en una historia a la vez de amor y sacrificio. Muy sombría. Dostoievskiana. Inserta en la de la amoralidad de la pobreza.

*Invierno, mala vida*, de Gregorio Cramer es otro ejemplo del nuevo paisaje patagónico, aunque aquí no se necesita un viaje, los personajes habitan ese mundo ex-céntrico. Y ¿qué más excéntrico que un hombre que sueña con ovejas, y después se dedica a buscar una oveja "dorada" para devolverla a su presunto dueño, que es un tipo invisible con el cual sólo se comunica por teléfono, una especie de Dios temible o de patrón feudal o mafioso? El director y guionista, Cramer, es originario de la región y habla de ella como de un fin del mundo. Cito: "Mi familia vive en Santa Cruz desde hace unos años, siempre viajé mucho por allá y conozco bien la zona. Es un lugar físicamente muy especial. También me parece que lo es en términos míticos, ¿no? Hay montones de frases hechas: "La última frontera", "El fin del mundo"... Se vive mucho eso en un lugar como Santa Cruz, que es muy árido y está por debajo de los límites de lo que, según la ONU, sería un territorio desierto. Tiene la mitad de la población necesaria para que, según ellos, un territorio sea desierto. Y eso se ve: hay kilómetros y kilómetros en los que no te cruzás con nadie, con nada... Te da la idea de que el único anfitrión verdadero es el viento, pero que no quiere que nadie se quede: todo el mundo es extranjero ahí, todo el mundo está de paso".

Hay en esta película una escena extraordinaria: casi un plano fijo en que dos personajes, Valdivia y el Polaco, acaban de secuestrar una oveja para pintarla de dorado y conversan sentados junto al automóvil. Desde la ventana del coche, la oveja mira hacia afuera. Hay una inversión de espacios y lugares (oveja en asiento del conductor, hombres sentados casi sobre la tierra, en inacción ovejuna) y ese es el principio



*Cenizas del paraíso* 1997

del absurdo, que Cramer emplea con absoluta maestría.

*El nadador inmóvil* (1999) de Fernán Rudnik. Una historia podría contarse de diversas maneras. Ya Roland Barthes en su "Análisis estructural del relato" nos señalaba cómo un mismo relato puede desenvolverse en un texto literario, una película, un vitral, una historieta (un comic), una ópera, una canción, una conversación y muchas otras formas. Raul Ruiz contó una historia con "cuadros vivos" en *La hipótesis del cuadro robado* (1978), Chris Marker experimentó con la sucesión de fotos fijas en *La jetée* (1962). Llega el turno a un joven cineasta argentino cuya ópera prima toma su título (y se inspira) de un libro de Peter Handke, *La repetición*. La frase del libro que atrapó a Fernán Rudnik fue "El nadador inmóvil", un oxímoron que sintetiza una situación: el nadador inmóvil es una contradicción: es el que se va al fondo, el que se ahoga.

Finalmente, *El armario* (1999) de Gustavo Corrado es un drama desolador que sólo podría filmarse en blanco y negro. Un hombre pobre y viejo es lanzado, evacuado del departamento

cuya renta no puede alquilar, y se va solo, con su única posesión: un armario. Lo instala en un predio baldío y comienza a vivir en él.

¿Qué tienen estas películas en común, además de una visión muy sobria, concisa y fatalista de la vida? Que fueron filmadas en blanco y negro, con presupuestos mínimos, que son extraordinarias pero no tienen distribución, salas, ni público. Pero ante todo tienen en común ser argentinas. De haber sido europeas, hoy serían saludadas como vanguardia de un nuevo cine, tal vez un nuevo-nuevo Dogma 95, un cine a discutir, a estudiar, a admirar. En cambio son películas, trágicamente, si se piensa en el "patrimonio cultural" latinoamericano, condenadas al olvido.

¿Puedo referirme a otra variante de este nuevo cine? Muchas películas, algunas ya nombradas como *Picado fino* o *Ciudad de Dios* o *Silvia Prieto* (Martín Rejtman), son lacónicas, de diálogos escasos. En el otro extremo se encuentra un cine que ha descubierto el diálogo. Se encuentra un aire familiar entre las varias que ha filmado en cine y video Raúl Perrone, y *Pizza, birra, faso* (Stagnaro-Caetano), *Los días con Ana* (Marcelo Bertalmío), *25 Watts* (Juan Pablo Rabella-Pablo Stoll), *La expresión del deseo* (Caetano), *La vendedora de rosas* (Victor Gaviria), *Perfume de violetas* (Marisa Sistach), y es que en ellas hay siempre un grupo de personajes en diálogo continuo. Lo interesante es que esta vuelta al dialoguismo parece romper una regla de oro del cine, que indicaba la preeminencia de la imagen. El diálogo se evitaba en lo posible como el síndrome indeseado de lo literario. Había que sacar lo literario del cine, dejarlo desnudo en imágenes. La idea no es mala siempre que no sea dogmática, o que no se imponga por la sencilla incapacidad de escribir buenos diálogos. El diálogo es muy difícil en cine así como en literatura. A veces sale "escrito", otras es vulgar e ininteresante. ¿Cómo hacer en cine el telescopiado de diálogos como lo consiguen en novela Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar, es decir, diálogos simultáneos, diálogos dentro de diálogos, frases que no se completan pero no pierden sentido? Es difícil, repito, y creo que una salida es la que encontraron estos cineastas: bajaron a la calle, accedieron a las maneras coloquiales de los jóvenes (adolescentes, drogadictos, marginales).

## DEL COLECTIVO AL INDIVIDUAL

Una de las transformaciones más importantes del cine de los 90 respecto al Nuevo cine latinoamericano de los 60 es el redescubrimiento del personaje individual y la dimensión individual de la experiencia. El gran predominio de la urgencia político-social del "Nuevo cine latino-

americano" de los 60 había tenido como resultado estético y representacional una marca de identidad: la tendencia a la paulatina desaparición del individuo como personaje, el colectivo, las masas lo sustituyeron. Respondía a una lectura simplista del marxismo: la historia la hacen los pueblos, no los individuos.

La consecuencia estética fue el plano general, los movimientos de masa como protagonistas. El rostro del individuo fue sustituido por los rostros colectivos del pueblo, las masas, la colectividad, las clases sociales.

Refiriéndose al cine de Jorge Sanjinés, lo señalaba José Román con estos términos: "Como algunas de las grandes obras del cine político (*Potemkin*, *Salvatore Giuliano*, *La batalla de Argelia*), el coraje del pueblo tiene un protagonista colectivo en el cual distinguimos a veces rostros y actitudes individuales, pero que no corresponden a personajes o comportamientos excepcionales, ni tipificados, como en el héroe tradicional, sino a seres comunes y sencillos". Algo muy similar podía decirse de *Actas de Marusia* (Miguel Littin) o de *Cantata de Chile* (Humberto Solás), entre tantos otros títulos.

La dramaturgia filmica de los 90 modificó ese panorama. Cuando está presente lo colectivo (el pueblo) es alegorizado como en *La deuda* (Buenaventura-Alvarez), *El viento se llevó lo que* (Alejandro Agresti), o *El día que murió el silencio* (Pablo Agazzi): en vez de luchas sociales, hay culpas, miedos, secretos y vergüenzas. En *La estrategia del caracol* (Sergio Cabrera) todavía queda lo positivo en la historia de la solidaridad de los rentistas frente al abuso de los propietarios, los políticos y las autoridades administrativas, pero las "masas" están limitadas a ser los vecinos de un edificio condenado. Otra alegoría anunciada desde su título milenarista es *Pandemonium*, la capital del infierno de Román Chalbaud, venezolano. La originalidad de Chalbaud fue contar una historia de pocos personajes y hacerlos eclosionar en un hecho histórico de la Caracas de los 80, en plena crisis del boom petrolero: el vandalismo colectivo que se desató en las calles con incontenibles saqueos populares. Ahí sí estaban las masas, pero no para liberarse sino para robar. Nada más lejano del cine idealista de los años sesenta. Nada más cercano a la sensación apocalíptica del fin de milenio.

Cuando el tema de la lucha social reaparece, lo hace rescatando al individuo. Esa es la impronta original de los años noventa. *Sea Lamarca* (Sergio Rezende), *Lumumba* (Raoul Peck), *Eva Perón* (Juan Carlos Desanzo), o *María Elena Moyano*, la líder de barrio limeño en *Coraje* (Alberto Durant). Aquí habría que insertar esa



emocionante, soberbia, película de Leonardo Favio, *Gatica el Mono*, que revivió no sólo a la figura protagónica del boxeador sino a las de Juan Domingo Perón y Eva Perón como personajes (a los cuales les dedicó luego el desmesurado y genial documental de seis horas titulado *Perón: Sinfonía del sentimiento*).

Tal vez por esto es que los 90 son los años de la vuelta del Che bajo otras formas: descubrimiento de sus restos, revival de su figura icónica, largometrajes documentales de Maurice Dugowson (*El Che*), Richard Dindo (*Le Journal de Boliviè*), Roberto Massari (*Ernesto Che Guevara*), la nueva película de Fernando Birri (*Che, ¿muerte de la utopía?*), incluyendo la penosa biopic de Anibal di Salvo (*El Che*): todo apunta a individualizar al héroe a partir de las luchas colectivas.

Y es que el acento político regresa a las figuras, y no sólo a las conocidas sino a las de ese protagonismo anónimo del hombre y la mujer de la calle. El cine de los 90 busca esos rostros y les da nombres, y los encarna, y los hace vivir. Lo cierto, en todo caso, es que el nuevo cine político ya no es épico y le ha dado espacio tanto a los individuos como a la fotografía en planos medios y primeros planos.

La reinsertión del individuo en su historia tiene relación estricta con la disolución de aquellas grandes utopías colectivas y el reencuentro del sentido en lo pequeño, en lo cotidiano, en la microhistoria. Es un efecto o una consecuencia

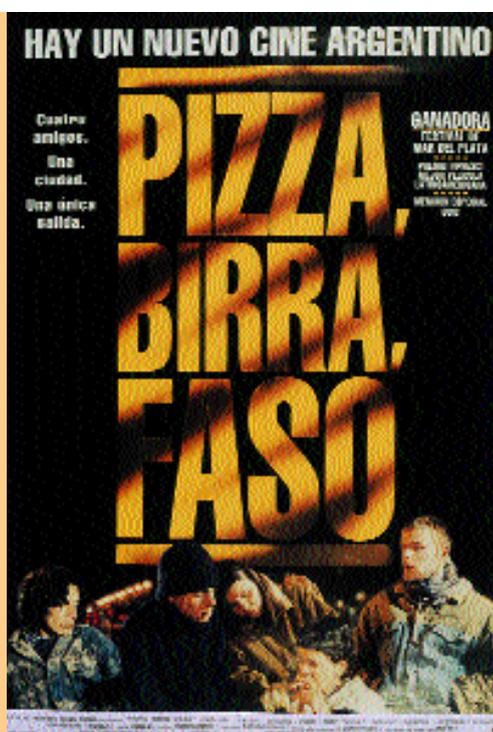
de la inquietud del milenio. Recuérdese lo que decía Burman sobre la espera del Mesías. Este Mesías tal vez no esté en un más allá sino en el acá de al lado. No en la figura de Cristo sino en la de un hijo recién nacido.

Y dos observaciones finales. Volver al individuo no significa necesariamente volver al individualismo egoísta. Lo veo en los dos siguientes ejemplos: *Después de la tormenta*, de Tristán Bauer y *Mundo Grúa* de Pablo Trapero. Compáreselas con aquella excelente película brasileña de Leon Hirszman en 1981, *Eles nao Usam Black-Tie*. En la de Hirszman había dos posiciones dentro de una familia frente a la huelga obrera: la del padre (Otavio), viejo militante, y la del hijo (Tiao) insolidario. Se rompe el diálogo entre ellos, y Tiao se marcha de la casa rechazado por su padre y también por su esposa embarazada, y todo ello por motivos ideológicos. La película respiraba el aire de su época que era confrontacional al punto de dividir a la familia, y el contexto era colectivo, la lucha de obreros huelguistas.

Nuestro cine ha dado muy pocas películas de tema obrero, y, veinte años más tarde, las de Bauer y Trapero son valiosas excepciones. En ellas la atención de la narración se orienta a la vicisitud de los personajes individuales, pues se ha terminado el tiempo de la épica de las luchas obreras. Y sin embargo en cada una se palpa lo que sería la "condición obrera" en general. En *Mundo Grúa*, película que entusiasma

por diferente y nueva en el panorama argentino, el espectador cae bajo la fascinación de Rulo no porque sea obrero, sino porque es un verdadero personaje entrañable, un tipo único que no se encontrará igual en otras películas.

La segunda observación es que entre el individuo y la colectividad, casi equidistante, están la pareja y también la familia. La pareja se encuentra con la plaga del milenio al acabar el siglo: AIDS/SIDA. *Sólo con tu pareja* (Alfonso Cuarón), *Bienvenido Welcome* (Gabriel Retes) y *Fotos del alma* (Diego Muziak) proyectaron sobre la pantalla los primeros "síntomas" del miedo que fundamenta una nueva relación de pareja. A su vez Carlos Carrera hizo un sardónico retrato de *La vida conyugal*. En cuanto a la familia, ya es famosa esa mirada desconsolada y



que el cine argentino vuelva a importar". En varios sentidos *La ciénaga* recuerda a uno de los maestros mayores del cine de los 50: Leopoldo Torre Nilsson, y ante todo en *La terraza*, por la presencia (en ambas películas) de esa extraordinaria actriz e ícono cultural que es Graciela Borges, separada en uno y otro título por 40 años. Hay un análisis social feroz, sin concesiones, en estos dos talentosos cineastas, pero mientras Torre Nilsson desnudaba al viejo patriciado argentino en decadencia, Martel analiza con escalpelo a la familia de clase media. *La ciénaga* es una de las grandes películas de esta época, una de esas que permite apostar al nacimiento de una cineasta brillante, de las que, ya que estamos en el tema, aparecen sólo con cada pasaje del cometa Halley.

terrible del binomio Garciadiego-Ripstein, que en Principio y fin llegaron a una descripción límite de la decadencia del grupo familiar. La familia como estructura múltiple, conflictiva y melodramática es el alimento nutricio de *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau) y *El callejón de los milagros* (Jorge Fons). Creo que las escasas miradas nostálgicas a la familia se refieren a la judía, ya sea en *Novia que te vea* (Guita Schifter) como en *Esperando al Mesías*. O en *Cenizas del paraíso* (Marcelo Piñeyro).

Las otras miradas son muy desmitificadoras. Por ejemplo, hay pocas películas tan agudas como *La ciénaga*, de Lucrecia Martel, Gran Premio en el Festival de Berlín, saludada por el New York Times como la "película que hace