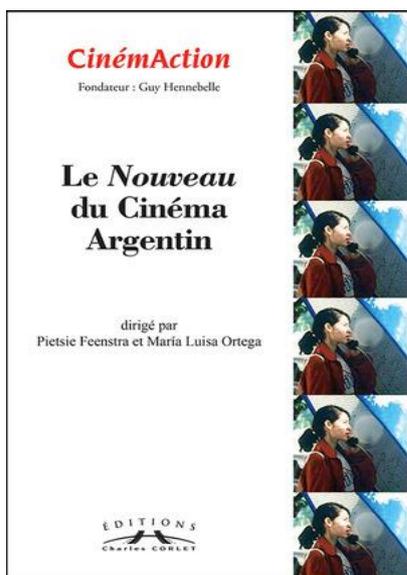


Sobre Feenstra, Pietsie y Ortega, María Luisa (directoras). “Le Nouveau du Cinéma Argentin”. *CinémaAction*, número 156, Condé-sur-Noireau: Éditions Charles Corlet, septiembre 2015, 186 pp., ISBN: 978-2-84706-609-8.

por Lucila Cataife*



CinémaAction es una publicación trimestral francesa dedicada al estudio del cine y sus diferentes expresiones globales. Este número dedica sus artículos a un minucioso estudio del Nuevo Cine Argentino (NCA) con todas sus heterogeneidades y repercusiones en el cine contemporáneo. La edición, dirigida por María Luisa Ortega y Pietsie Feenstra (Universidad Autónoma de Madrid y Universidad de Montpellier) reúne artículos de reconocidos colegas locales y extranjeros quienes comparten

que el NCA surgió como resultado de un número de cambios en las esferas de lo político, lo social, las instituciones ligadas al cine y las formas de representar lo real en la gran pantalla argentina. A mediados de la década de los '90 Argentina atravesaba una fuerte crisis económica, consecuencia del fracaso de las políticas neoliberales. La crisis social se agudizó y su máxima expresión fueron los acontecimientos de diciembre de 2001. En este contexto se impusieron cambios en relación a la producción cinematográfica. En 1994 se sancionó la Ley del Cine estableciendo al INCAA como ente regulador del cine nacional. Paralelamente comenzaron a surgir instituciones especializadas para el estudio del cine y sus distintos roles. Esto dio lugar a una ola de jóvenes realizadores formados en el país. Por su parte, la prensa acompañó los aires de cambio en el cine argentino de la época: nacieron publicaciones especializadas en el estudio del cine y sus nuevas tendencias. Los festivales de cine también comenzaron a ocupar un rol esencial a la hora de legitimar las

películas y los realizadores. El Festival de Cine de Mar del Plata se afianzó e incluyó secciones dedicadas a nuevas expresiones, y en 2004 surgió el BAFICI. Los circuitos transnacionales se consolidaron en la medida en que los realizadores argentinos consiguieron financiamiento internacional y pudieron proyectar sus películas en festivales internacionales de todo el mundo. Estéticamente, el NCA cuestionó de múltiples formas los modos vigentes hasta entonces para representar lo real en la pantalla nacional. De hecho, resulta complejo establecer patrones y esto es gracias a que el NCA es incluso hoy un movimiento heterogéneo, que nuclea cineastas con distintos modos de hacer y comprender al cine. Esa riqueza de la diversidad también puede observarse en los artículos de esta revista. Cada uno de los autores teoriza sobre las estrategias del NCA con enfoques diversos que enriquecen la publicación y le otorgan un valor agregado para el público francófono.

La edición está dividida en cuatro partes que trazan un recorrido transversal por la teoría, la historia, los antecedentes y las consecuencias del denominado nuevo cine. La primera brinda un soporte teórico y un estado de situación del cine argentino desde mediados de los años '90 hasta 2014. Los dos textos que abren la publicación están a cargo de Gonzalo Aguilar, quien sostiene la hipótesis de que la aparición de este nuevo cine fue una reacción local al impacto de la globalización y a los grandes cambios culturales que sufrieron los países periféricos, en parte por el fracaso del modelo económico-político neoliberal. El autor divide al NCA en dos etapas: una primera que surge con el estreno de *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1997) y finaliza en 2008 con *Historias extraordinarias* (Mariano Llinás). La segunda etapa corresponde a lo que Aguilar denomina un cine anormal, es decir, un cine que busca nuevas formas en los márgenes de la producción, circulación y exhibición de las películas. El autor sostiene que lo que reúne a los creadores de esta etapa es el impulso de crear nuevos circuitos de exhibición al mismo tiempo que un film se exhibe. Este cine anormal se une con otras artes y con la

política para consolidar una nueva manera de filmar. El tercer artículo, escrito por Jans Andermann, trabaja el diálogo entre el NCA, el cine comercial y el cine de autor, en relación a la profunda crisis de fines de los '90 y al estreno de *Nueve Reinas* (Fabián Bielinsky, 2000). A continuación, dos investigadores argentinos, María Valdez y Pablo Piedras, presentan un artículo sobre el público del NCA, principalmente del cine contemporáneo. Los autores establecen cuatro categorías para pensar las relaciones entre el público y el cine de autor, de género, comercial y las coproducciones. El denominador común de las cuatro variantes es el uso frecuente de actores populares que garantizan un éxito de taquilla. Los dos artículos que cierran el apartado proponen estudiar los límites del celuloide como soporte y al documental. Clara Garavelli escribe sobre las manifestaciones en video como expresión política durante la crisis de los '90. El video activismo popularizó una estética amateur, dio lugar al video experimental e incluso a cambios al momento de filmar en celuloide. La autora sostiene que el NCA, enmarcado por la crisis y el advenimiento de nuevas tecnologías, permitió a algunos cineastas retornar a una producción artesanal de la imagen y repensar qué es el cine y cuáles son sus límites. Para cerrar el apartado introductorio, Eduardo Russo dedica su estudio al cine documental contemporáneo en tanto artefacto capaz de producir memoria(s). El autor selecciona documentales contemporáneos que cuestionan los discursos relacionados a la memoria de la historia política reciente del país. La última dictadura militar que sufrió Argentina se expresó en el cine nacional de la mano de la estética del NCA. La poética de la/s memoria/s dio lugar a algunos documentales centrados en el sujeto en busca de su identidad personal a través de testimonios y de material de archivo. De esta manera el cine funciona como un modo de traer a la conciencia identidades e historias que intentaron ser clausuradas por el aparato militar.

La segunda parte de la publicación está dedicada a las condiciones de producción, circulación y recepción que se renovaron con el desarrollo del

NCA. En su artículo, Jorge La Ferla estudia la historia de las escuelas de cine en Argentina antes y después de la renovación de los años '90. Estas instituciones formadoras de nuevas generaciones de cineastas estuvieron acompañadas por el surgimiento de revistas especializadas en crítica cinematográfica. Por su parte, Nadia Lie se dedica a revisar el cambio en las poéticas de las películas a partir de condiciones de producción transnacionales, tema que retoman Alberto Elena y Minerva Campos al hablar de la circulación de este cine renovado en los grandes festivales del mundo. De hecho, el nuevo cine fue definiendo sus estrategias estéticas y de producción en la medida en que amplió su circulación al denominado circuito de festivales. El encargado de cerrar esta segunda parte de la revista es David Oubiña quien retoma en su artículo todas estas temáticas y las analiza en profundidad. Sostiene que la relación entre el NCA y el surgimiento del BAFICI es simbiótica: uno existe por el otro y viceversa. Junto con este festival local, los internacionales brindaron modos de financiación por fuera del INCAA no sin ejercer formas sutiles de censura. Oubiña pone en discusión qué entienden estos fondos mayormente europeos por cine argentino y, en función de eso, qué les exigen a los cineastas que financian. La hipótesis del artículo es que estos films hechos para ganar premios en festivales no son revolucionarios, sino que se rigen por un canon que se parece cada vez más al cine de los años anteriores al que los realizadores de los inicios del NCA criticaron. Pese a esto el autor sostiene que algunos cineastas mantienen una actitud alternativa lejos del anclaje de la tradición.

En la tercera parte, la publicación se encarga del análisis de películas, temáticas y tratamientos que surgieron con el NCA. Para este apartado las directoras de la edición invitaron a los autores a seleccionar tres o cuatro cineastas para analizar sus estéticas y temáticas. Françoise Heitz escribe sobre Fernando Solanas, Leonardo Favio, Adolfo Aristarain y Carlos Sorín. Elige hacer un análisis fílmico sobre algunas películas de estos cineastas y

sostiene que lo que los une es la intención de problematizar acerca de la tradición y la modernidad. El lazo entre el pasado y el presente se manifiesta a partir de una pasión por la historia del país, por sus personajes míticos, políticos y/o populares, así como por la defensa de los humildes y la temática de la globalización. Por su parte, Pietsie Feenstra decide escribir sobre *Mundo Grúa* (Pablo Trapero, 1999), *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1998) y *Silvia Prieto* (Martín Rejtman, 1999). Sostiene que estos tres films muestran cuerpos nómades, identidades que transitan y exploran las posibilidades que los rodean. Este artículo resulta central para la publicación ya que ensaya una cartografía del NCA y resume sus aspectos novedosos: filmar con bajos presupuestos, con actores no profesionales, en espacios naturales narrando historias que proponían una reflexión sobre lo real. Esa reflexión, según la autora, está íntimamente ligada a la generación de nuevos realizadores –muchos de ellos nacidos durante la última dictadura cívico-militar-, quienes se inscriben e inscriben a sus películas en un presente en transición. Esta cartografía del NCA continúa con un artículo de Ana Martín Morán sobre Lucrecia Martel, Lisandro Alonso y Mariano Llinás. La autora escribe en detalle sobre la filmografía de cada uno de estos realizadores teniendo en cuenta que todos ellos –aunque con estéticas originales y heterogéneas- son prototipos de las dinámicas transnacionales que se desarrollan en la producción, circulación y exhibición de las películas en los tiempos del nuevo cine. Para explorar los límites entre ficción y documental, Wolfgang Bongers estudia a Santiago Loza, Celina Murga y Santiago Mitre. El autor retoma la categoría de cine anormal de Gonzalo Aguilar para sostener que este cine que se busca en el hacer construye imágenes paradójicas, dialécticas, que fluctúan entre lo artístico y lo no artístico y, de este modo, reconfiguran el proceso de ver cine. Esa ambigüedad de la imagen se expresa en los tres cineastas a través de lo que el autor denomina una función documental, es decir, un discurso que no puede evitar pensarse a sí mismo. En este sentido Bongers sostiene que estamos ante un cine político, no solo por

las temáticas que aborda sino por el deseo de redefinir los modos de hacer cine desde una estética imprevisible. Para cerrar este apartado, la revista propone un artículo escrito desde una perspectiva de género. Laurence Mullay estudia el rol de las mujeres en la industria del NCA tomando como punto de partida a Lita Stantic, María Luisa Bemberg, Albertina Carri, Daniela Seggiaro y Natalia Smirnoff. El artículo sostiene que las propuestas de estas realizadoras son ampliamente heterogéneas; sin embargo, todas ellas surgen en un contexto pos-dictatorial y de crisis para insertarse en una industria marcadamente masculina e intervenir en el campo cultural política y estéticamente de manera inclusiva.

La cuarta y última parte está dedicada al análisis de la puesta en escena con eje en los cuerpos y su performatividad en el NCA. Si bien diversos, los cuatro artículos que componen la sección coinciden en que los modos de representar al cuerpo en la pantalla diferencian y definen al nuevo cine. Desde la poética actoral, Lorena Verzero analiza la circulación de los actores del teatro al cine y la búsqueda de una actuación realista-naturalista que muestre el artificio de la representación. Por su parte, James Cisneros toma dos películas disímiles –*El último Elvis* (Armando Bo, 2012) y *2 + 2* (Diego Kaplan, 2012)– para estudiar los cuerpos en relación al espacio urbano. La revista se acerca al final con un artículo de María Luisa Ortega dedicado a la representación de los cuerpos en el cine documental del NCA que, en tanto performativo, actualiza las dinámicas entre pasado y presente. Finalmente, este tema se retoma en el artículo de Sophie Dufays, quien analiza cómo el cuerpo de la infancia es testimonio para reconstruir la memoria colectiva en *Infancia Clandestina* (Benjamín Ávila, 2011).

Luego de haber ensayado un recorrido por esta cartografía del NCA, resulta interesante analizar la elección del título de este número de *CinémAction*. La decisión de resaltar la palabra *nouveau* es determinante. De difícil traducción,

literal e íntimamente relacionado al *art nouveau*, el término es poroso. Se relaciona con lo inédito, lo original y lo audaz. Si bien en francés existen otras palabras para definir lo nuevo, *nouveau* condensa la renovación y la superación que el NCA significa para la historia del cine argentino.

* Lucila Cataife es estudiante avanzada de la Licenciatura y el Profesorado de Artes, orientación Artes Combinadas, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), perteneciente al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (UBA).
Email: lucilacataife@gmail.com