

Micaela Conti  
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

## Nuevo Cine Argentino y Nuevo Cine Cordobés. Elementos contextuales de ambos fenómenos y características formales en los films representativos: *Pizza, birra, faso* y *De caravana*

### New Argentine Cinema and New Cordobés Cinema: Contextual elements of both phenomena, and formal traits in the representative films: *Pizza, birra, faso* y *De caravana*

#### Resumen

En este artículo abordamos el análisis de dos films argentinos que fueron, de alguna manera, fundantes de los fenómenos conocidos como *Nuevo Cine Argentino* y *Nuevo Cine Cordobés*.

La hipótesis que buscamos sostener es que en ambos casos, el consenso de la crítica, los realizadores y el público no fue unívoco, sino que implicó discusiones que continúan en la actualidad, ya que se trata de hechos complejos con distintas interpretaciones. A raíz de esto nos preguntamos: ¿Cuál es la novedad en relación a lo anterior? ¿Qué mundo/s representan estos films? ¿Cuáles son los recursos formales de la imagen y el sonido presentes?

Recurrimos a publicaciones especializadas que dan cuenta del debate teórico que se generó en las distintas décadas y contextos, para plantear un estado de la situación que enmarque los casos específicos de los films analizados.

#### Palabras-claves

Nuevo Cine  
Argentino

Nuevo Cine  
Cordobés

*Pizza, birra, faso*

*De Caravana*

Estudio de cine  
marginal.

#### Abstract

In the present paper, I adress the analysis of two argentinian films that were pioneering of the movements called *Nuevo Cine Argentino* and *Nuevo Cine Cordobés*.

The hypphotesis that I am try to maintain refers to the difficulty of reaching agreement between critics, filmmakers and audiency about the consistency of these movements. Also, I am taking into account the concepts about the novelty, the represented worlds and the esthetic decisions in wich film.

I turn to theoretical texts on specific papers where it is exposed the discussion. In this way, I am trying to expose the context of the particular films analyzed.

#### Key Words

New Argentinian  
Cinema

New Cordobes  
Cinema

*Pizza, birra, faso*

*De Caravana*

Marginal cinema  
study

### El Nuevo cine argentino, en los años noventa

El cine argentino sufrió una renovación significativa a partir de mediados de la década de los noventa, ya que los cambios en relación al cine que le precedía se dieron en todos los órdenes: la producción, la estética, el sistema de actores, las fuentes de financiamiento, el distanciamiento conceptual de las películas anteriores, el surgimiento de autores cinematográficos, el incremento en la cantidad de realizaciones. Como es sabido, este fenómeno propició también una intensa actividad de la crítica, que aplicó el nombre de *Nuevo Cine Argentino* pese a las diferencias existentes en las películas y la inexistencia de un programa común en todas ellas. Esta denominación funcionó muy bien en el exterior, ya que le puso una etiqueta a las películas que por iniciativa de sus realizadores fueron participantes de festivales y concursos fuera del país. Gonzalo Aguilar considera que el nuevo cine argentino:

(...) tiene su acta de bautismo 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 en 1999, con los premios a mejor director y mejor actor dados a Mundo Grúa de Pablo Trapero en el BAFICI. (Aguilar, 2006:14)

Así como este cine, producido en su mayoría en Buenos Aires, fue definido - no sin contradicciones y debates- como *Nuevo Cine Argentino*, una situación similar ocurrió con el cine producido en Córdoba más o menos desde 2010 en adelante. Hasta ese momento, y pese a la existencia de carreras de cine públicas (en la Universidad Nacional de Córdoba) y privadas, la realidad es que los largometrajes producidos en la capital cordobesa se contaban con los dedos de la mano. Los realizadores optaban por mudarse a Capital Federal, debido a que los créditos necesarios para financiar una película raramente favorecían a producciones regionales, y si lo hacían, sostener un proyecto audiovisual profesional implicaba años de una burocracia desalentadora, sin garantías de concreción.

El cambio comienza a gestarse con un hecho excepcional, el préstamo de dinero por parte del gobierno provincial a tres proyectos preseleccionados para obtener créditos y subsidios del INCAA, durante el año 2006. Fueron: *De Caravana* (2011), *Hipólito* (2011) y *El invierno de los raros* (2011). De estos tres films, fue *De Caravana* el que generó una respuesta inesperada de público y crítica, y se consagró con el premio del público en el Festival de Cine de Mar del Plata. Simultáneamente, la productora *El Calefón* cine arranca su producción de largometrajes con *Criada* (2009) y luego con *Yatasto* (2011), la cual resulta ganadora del premio a Mejor Película Argentina en BAFICI 2011.

Si el surgimiento de ambos fenómenos responde al reconocimiento de los films por parte de la crítica y del público en los principales festivales de cine del país, cabe preguntarse cómo y porqué esas películas logran llegar a esa instancia y ser reconocidas.

Y también: ¿Cuál es la novedad en relación a lo anterior? ¿Qué mundo/s representan? ¿Cuáles son los recursos formales de la imagen y el sonido presentes?

Buscaremos responder a los interrogantes mediante un análisis contextual del cine producido en cada caso y el análisis particular de las dos películas de alguna manera fundantes de los fenómenos: *Pizza, birra, faso* de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro y *De Caravana*, de Rosendo Ruiz.

## Sobre el Nuevo Cine Argentino

Son numerosos los textos escritos de análisis teórico sobre el tema y éstos varían en sus temáticas y puntos de vista, por lo cual vimos necesario hacer una selección de aquellos que más se adecúan a la propuesta de este trabajo.<sup>1</sup>

Una de las principales cuestiones en lo relativo al NCA fue la puesta en duda de su existencia por parte de sus propios protagonistas, principalmente cuestionado por la falta de una unidad estética entre los films agrupados bajo esa denominación. Sin embargo Malena Verardi afirma:

(...) creemos que sí puede hablarse de movimiento [...] porque más allá de la innegable disparidad estética de los filmes, la idea de ruptura e introducción de un nuevo escenario de la cinematografía nacional aparece afirmada en el campo y consensuada por sus diferentes exponentes (realizadores, crítica, público). (Verardi, en Amatriain, 2009:175)

Este nuevo escenario del cine argentino de los noventa presenta características de ruptura con el cine inmediato anterior pero también puntos de coincidencia con los cineastas de la llamada Generación del sesenta a los cuales se los considera como su genuino antecedente:

Resulta esclarecedor destacar las coincidencias de aquél antecedente con el caso actual: crisis del esquema productivo de los grandes estudios; apertura cosmopolita a otros movimientos renovadores mundiales; reivindicación retrospectiva de cuño cahierista, del *auterismo* en ciertos directores referentes dentro de la gran industria; emergencia de los cine-clubes y salas de arte y ensayo; apoyo de una *nueva crítica* especializada; sofisticación del lenguaje cinematográfico, e incluso el hallazgo de un nuevo verosímil realista. (Amarían, 2009:24)

Durante los años '60 también se manifiestan otros movimientos renovadores en las cinematografías mundiales: la *Nouvelle Vague*, el *Free Cinema*, el *Cinema Novo*, el *New American Cinema*, en los cuales "(...) la apelación a la novedad, a lo nuevo que aparece en los nombres de la mayor parte de estos movimientos da cuenta de la intención de marcar diferencias con el cine anterior" (Verardi, en Amatriain, 2009:173).

Si bien cada cinematografía habrá tenido algo anterior de lo que distanciarse, un punto en común entre estos movimientos mencionados fue "la noción de autor (el *auterismo*) entendido como un realizador cuya obra manifiesta consistencia temática y de estilo y deja huellas dentro del modelo representativo-narrativo al que pertenece" (Verardi, en Amatriain, 2009:173).

En el campo político-social, esta década estuvo marcada por la caída del gobierno peronista en Argentina, los movimientos revolucionarios en Latinoamérica (con la Revolución Cubana como su máximo exponente), movimientos artísticos europeos de vanguardia, y surgimiento de nuevos discursos en el ámbito de las ideas. Los cineastas argentinos buscan entonces nuevos caminos para desarrollar sus proyectos *novedosos*, alejándose del esquema del ya en crisis sistema de estudios, y de esta manera surgieron nuevos productores. Las películas producidas algunas veces ayudados por algún subsidio, luego no pasaban la *prueba* en la calificación, quedando deshabilitadas de los circuitos comerciales al ser declaradas de exhibición no obligatoria. Debido a esto, los directores reactivaron el vínculo con los cineclubes o en salas de arte y ensayo y en la presentación de los filmes en festivales internacionales. En este contexto la crítica especializada apoyó fuertemente al nuevo cine argentino, aportando a la generación de un público interesado en esas producciones.

Como marco teórico principal tomaremos algunas de las categorías del análisis contextual realizado por Gonzalo Aguilar en *Otros mundos, Ensayo sobre el nuevo cine argentino*, ya que en él se exponen tres rubros amplios para ver las características de este régimen creativo: producción, producción artística y propuesta estética. También tomaremos el libro compilado por Ignacio Amatriain *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995 – 2005)*, particularmente la introducción y el texto de Malena Verardi *El nuevo Cine Argentino: claves de lectura de una época*. Para el análisis del film seleccionado retomaremos también, de la misma autora, el artículo "Pizza, birra, faso: la ciudad y el margen" publicado en la página web de la revista chilena *Bifurcaciones*. Además, retomamos algunas de las reflexiones en *Nuevo Cine Argentino. De Rapado a Historias Extraordinarias*, de Agustín Campero.

Por otra parte, en relación al contenido de los films, Verardi describe las transformaciones en el lenguaje cinematográfico que efectuaron los realizadores de la época. Entre ellas, aparece el abandono de un personaje principal como eje por relatos que involucran varias líneas argumentales, la aparición de finales abiertos, la presencia de la cámara explicitada a través de los encuadres, movimientos y angulaciones, la elección de la ciudad y los espacios en *exteriores* como los privilegiados, la renovación del plantel de actores por jóvenes surgidos principalmente del Conservatorio de Arte Dramático, la incorporación del lenguaje coloquial en los diálogos, todo esto tendiente a la construcción de un verosímil realista.

De esta manera, el cine argentino de los noventa comparte –a excepción de las coyunturas del contexto- casi todas estas características del cine de los sesenta, incluso lo que se señala como una actitud crítica en relación al contexto de la época; pero con la diferencia fundamental de que a pesar de los cambios y las nuevas propuestas, el cine de aquellos años no logró la inserción institucional que sí consiguió el NCA más actual.

Uno de los factores que ayudaron a esa inserción fue la sanción, en 1994, de la Ley 24.377 de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica Nacional, a la cual se considera impulsora de la reactivación de la industria, al ampliar el fondo de fomento –de 8 millones de dólares a 40 millones- y propiciadora de la producción de cortometrajes. Así, el INCAA organizó un concurso de cortometrajes titulado *Historias Breves* el cual implicó que ocho realizaciones de cineastas noveles se exhibieran convocando un alto número de espectadores. En 1997, *Pizza, birra, faso* es premiada en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y en 1999 *Mundo Grúa* es premiada en el BAFICI. Ambos films suscitaban un gran interés por parte del público, y estos hechos son considerados como afirmantes del *movimiento* (tal como lo afirma Verardi) que se estaba gestando en el cine de nuestro país.

Ahora bien, tanto Verardi como Aguilar coinciden en una serie de aspectos inherentes a la producción cinematográfica que sufrieron cambios con el NCA. Según Aguilar, lo que realmente configuró una nueva identidad en el cine argentino fue la constitución de un nuevo *régimen creativo*, en el cual es posible identificar tres rubros: producción, producción artística y propuesta estética. Verardi también desarrolla sobre los cambios en la producción, la transformación en la estructura narrativa de los films, la renovación del elenco y la relación que las películas establecen con la *realidad*.

Los cambios en la producción tienen que ver con que muchas de las primeras películas del NCA (en su mayoría operas primas) fueron realizadas sin el aporte previo del INCAA, con los mínimos recursos y *entre amigos*. Es decir que una película comenzaba a rodarse sin una garantía de que tendría los recursos para terminarse, y bajo estas condiciones precarias el director oficiaba de productor ejecutivo. Esto es lo que Aguilar define como *producción segmentada*, fenómeno que se modifica totalmente luego de la crisis de 2001. Para llevar adelante la producción de una manera independiente, es decir, fuera de la esfera del INCAA y su subsidio inicial, los nuevos productores que surgen de las escuelas de cine se implican en la tarea de conseguir financiamiento de instituciones extranjeras y de mover la película por festivales europeos. Las coproducciones con fundaciones extranjeras son financieras y no artísticas, a diferencia de lo que ocurrió en los años ochenta. Es decir que los realizadores gozaban de una importante libertad creativa. Si bien estos aportes no llegaban a financiar la totalidad de los films, eran fundamentales para acceder a otras fuentes económicas.

El rol del INCAA seguía siendo importante de todas maneras, ya que tanto para la distribución como para el pasaje a filmico las películas pasarían por el circuito oficial.

También, aunque existió una modificación en la reglamentación de la cuota de pantalla (que obliga a las salas internacionales a cumplir con un porcentaje de cine nacional), lo cierto es que la mayoría de las producciones se exhibirían en las salas del INCAA, organismo que tuvo que ir cediendo espacios a las nuevas películas que obtenían reconocimiento en festivales nacionales y extranjeros.

Otro aspecto característico de estas transformaciones, es el surgimiento - en la década del noventa- de numerosas escuelas de cine, tanto públicas como privadas: la Fundación universidad del Cine (FUC) la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), el Centro de Investigación y Experimentación en Video y Cine (CIEVYC), y las carreras dentro de universidades nacionales; instituciones que en muchos casos apoyaron y financiaron de varias de las nuevas producciones.

La crítica también juega un rol importante de apoyo y conformación del nuevo cine. No sólo en los diarios de tirada masiva, sino también en publicaciones especializadas, el fenómeno fue analizado y comentado ampliamente.

En relación a la propuesta estética, Aguilar señala que el hecho de que los técnicos y realizadores provenían de una formación más sólida en las escuelas de cine ayudó a componer una imagen con mayor destreza que antes. Además, los avances técnicos y principalmente la incorporación de tecnologías digitales delinearon una imagen y sonido distintos, en ocasiones más desprolijos pero dotados de una estética más elaborada.

Por otra parte, el autor habla de algunos *rechazos* en relación al cine anterior: se da en el caso de los estilos de actuación y en los guiones y en las historias. En el primer caso, los nuevos realizadores eligen trabajar con actores desconocidos, o en ocasiones con no-actores debido a que rechazan cierto costumbrismo presente en el estilo de actuación de la camada anterior. En lo referido a los guiones, el cine de los años ochenta respondía de alguna manera a dos demandas sociales: política (qué hacer) e identitaria (quiénes somos). Verardi retoma esto y explica:

El NCA de los noventa rechazó explícitamente este discurso proponiendo leer sus historias de manera literal, alejada de la clave alegórica y otorgando al espectador una mayor intervención en la construcción del sentido del film. Comenzó a imponerse así cierta indeterminación en las propuestas formales cinematográficas. Los finales abiertos, la ambigüedad de algunos personajes, la opacidad de las historias, la ausencia de un direccionamiento hacia una única lectura llevaron a la multiplicación de las posibilidades de interpretación ante cada película. (Verardi en Amatriain, 2009: 184)

Considerando estos cambios en la estructura narrativa de los films y en relación al vínculo entre el cine y la representación, la autora expone que desde la crítica se plantearon dos grandes líneas: una, que incluye a las películas permiten establecer una correspondencia con la realidad extradiegética y otra para aquellas que buscan distanciarse del referente realista, categorías que no considera suficientes para un análisis. Entre los directores de un tipo de cine *realista* se encuentran Adrián Caetano y Bruno Stagnaro (realizadores de uno de los films que analizaremos). El concepto de *realismo* es ampliamente discutido y la autora plantea una posición disidente en lo que se consideran películas *realistas* del NCA.

En el siguiente apartado buscaremos analizar los aspectos formales del lenguaje audiovisual utilizados particularmente en *Pizza, birra, faso*, deteniéndonos además en la representación del espacio, la caracterización de los personajes y el contexto social en el que se desenvuelven.

### Sobre *Pizza, birra, faso*



El film es un largometraje ficcional, realizado por Adrián Caetano y Bruno Stagnaro en la ciudad de Buenos Aires, estrenada en 1997. Narra las aventuras/desventuras de un grupo de jóvenes de condición marginal, en pos de sobrevivir en las calles porteñas, efectuando robos menores y planeando un *golpe* mayor.

Los protagonistas son *el cordobés*, pareja de Sandra, con la que espera un hijo. También están Pablo y Frula, y un chico más joven que ellos. Estos jóvenes deambulan, consumen (cigarrillos, vino), arman planes de robos simples, dialogan. Mediante los diálogos se los caracteriza: se nos permite entrar en el mundo en el que viven, y entenderlos. Si bien se trata de *lúmpenes* (también definidos sociológicamente como *NiNi* - ni estudia ni trabaja) que asaltan hasta a un parálítico, se muestran desde un punto de vista cargado de humanidad. Aquí radica uno de los aspectos que podemos identificar como *novedoso* en la película:

Pizza, birra, faso dialoga con la historia cultural argentina y tiende un puente entre las distintas generaciones. En este sentido, quizás la novedad resida en ese reconocimiento y en la alteración del punto de vista: ahora la mirada y la empatía correspondía a los jóvenes (en este caso, excluidos) de los noventa. (Campero, 2009: 34)

Los diálogos son coloquiales, plagados de insultos de un *lunfardo moderno*, directos y fieles. No hay artificio alguno y demuestran un trabajo intenso en pos del realismo en los textos hablados y las actuaciones. La banda sonora es en su mayoría diegética, se utiliza bastante el sonido ambiente.

Otro aspecto relevante en la caracterización de los personajes y el drama en el que viven es que no hay justificativos para sus actos, como tampoco ayudas externas. Por fuera de su círculo, no hay códigos: sus *socios* los traicionan, ellos traicionan al taxista con el que acuerdan el robo, el personaje que los podría hacer pasar a la bailanta los desconoce. Hay violencia social y doméstica: el padre de Sandra la golpea, o al menos eso se sugiere. No hay garantías de lazos sociales ni de pertenencia: están realmente solos, sumidos en la tragedia cotidiana. Ni siquiera el hospital público donde se atiende Pablo por un ataque de asma resulta gratuito para ellos. Quizás el único personaje que plantea una variación es el de la señora que está en el taxi que asaltan, quien le presta el *aparatito* para el asma a Pablo y se muestra colaborativa y sin miedo, aunque al final de la secuencia hace una denuncia telefónica.

Respecto a la puesta de cámara, observamos que el efecto de realidad se logra en gran medida a partir del uso de la cámara en mano. La película comienza con una secuencia de *travellings* y panorámicas -con un ritmo bastante frenético- por las calles céntricas de la capital, realizadas sin trípode. Pero además, este recurso prima sobre todo en el seguimiento de los personajes. Podemos arriesgar que la elección de este recurso se debe a la intención de crear una sensación de acción y tensión, pero también de presencia: se rompe la distancia que implica la cámara fija para generar mayor implicancia en el espectador. A la vez, la iluminación es en su mayoría con las luces disponibles en la escena (aunque no descartamos la utilización de luminarias de refuerzo); se mantiene una coherencia en la justificación de la iluminación. La imagen resultante es *desaliñada*, en algunos casos con un foco

dudoso, no se omiten tomas borrosas o con la textura propia de la poca iluminación. Los planos son variados, pero se destacan los primeros planos a los protagonistas; también el uso de plano-contraplano y algunos planos de situación como el del taxi parado en el medio de la calle. Hay panorámicas de seguimiento, principalmente en las escenas donde hay autos.

La estructura temporal es lineal, los hechos se suceden en el relato en el orden en que ocurren en la historia. Es en el espacio donde hay elementos más interesantes a considerar, ya que:

La ciudad aparece cruzada y demarcada por dos elementos que establecen la división entre el afuera y el adentro: por un lado la Autopista Panamericana, y por otro el Río de la Plata. El primero une-separa la Capital de la Provincia, representada esta última como un afuera deshabitado que podemos ver de reojo cuando golpean al taxista en un camino de tierra paralelo a la Panamericana, junto a una montaña de basura. El Río de la Plata, por su parte, funciona como el límite detrás del cual se extiende la esperanza de una vida nueva: “¿Sabés qué estaba pensando?”, le dice uno de los jóvenes a su novia, “Que podíamos irnos los dos al Uruguay”, “Los tres”, corrige ella, haciendo alusión a su embarazo. Esta escena transcurre frente a ese río tras el cual se concentran todas las opciones de una vida mejor. Del lado de Buenos Aires no parece haber ninguna posibilidad de futuro. De hecho, la cancelación de todo futuro será lo que ocurra cuando, al final, la ciudad expulse a los dos protagonistas no sólo afuera de sus límites geográficos, sino de la vida misma. (Verardi, artículo on line publicado en [www.bifurcaciones.cl](http://www.bifurcaciones.cl))

Esta dicotomía del afuera-adentro señalada por Verardi puede ubicarse en varias situaciones. Vivir en la marginalidad es *estar afuera*, y allí es donde se ubican los protagonistas, a excepción de Sandra, quien no aprueba esa situación del padre de su hijo, y que insiste en hacerle prometer que no volverá a robar, que buscará un trabajo para insertarse en el *adentro*. También se evidencia en la escena del robo al restaurante, donde los cuatro personajes miran desde afuera de la puerta, a través del vidrio, hacia adentro del lugar, donde están los comensales *ricos y famosos*. Otra escena que grafica este concepto es la del colectivo: Sandra sube con el dinero para el pasaje y el cordobés le pide al chofer que lo lleve gratis, pero éste se niega, dejando al protagonista afuera del vehículo.

La secuencia final de la película resulta interesante ya que allí pueden ubicarse los elementos señalados. *El cordobés* encuentra que el robo a la bailanta será su posibilidad de juntar el dinero para viajar, tal como se lo prometió a Sandra. Allí comienza una tensión dramática entre *el adentro* y *el afuera* del boliche, el robo que intenta ser disimulado por el personaje que queda afuera, el tiroteo donde muere Frula, y la huida. Como espectadores, nos vemos involucrados en la esperanza de que el cordobés consiga su objetivo: logre conseguir el dinero, y llegar al puerto para irse a Uruguay con su mujer embarazada. Pero le disparan, y quien lo salva es su amigo, el que apuesta por el destino de la familia en otro país. Aquí se presenta la contradicción (y, como mencionamos, la no justificación de los actos de los personajes): ¿por qué el cordobés tuvo que planear el asalto improvisado justo la noche antes de partir? ¿Por qué poner en juego su futuro y el de su familia? Tal vez lo que se infiere es que no hay futuro, y que la condición de estar afuera del mundo no se resolvería con salir de la ciudad, de sus márgenes.

El final de la película es aún más terrible que el abandono del plan de salvación que tenía Sandra: el cordobés muere desangrado y solo. Nos enteramos por los audios de la policía que refieren al deceso del NN, quienes se pasan el parte mientras un zoom out del puerto describe en imágenes el color marrón del agua, el gris de las estructuras, lo opaco de la vida.

2. La autora hace referencia al Honorable Consejo Superior de la Universidad nacional de Córdoba. (N de la E)

### **El Nuevo Cine cordobés, o un fenómeno denominado como tal**

La situación del cine en Córdoba presenta un salto importante a partir de 2010, año en que cobran una visibilidad llamativa una serie de producciones cinematográficas que se realizan de manera independiente a la industria porteña. Varios fueron los hechos impulsores de este salto, que analizaremos. Pero antes vamos a detenernos un poco en los antecedentes de la producción audiovisual en Córdoba.

En el artículo escrito por Oscar L. Moreschi para el número 1 de *Toma Uno* se reseña la historia del Departamento de Cine de la Universidad Nacional de Córdoba, institución clave para hablar del cine cordobés. El ex secretario de la Escuela de Artes menciona que en agosto de 1964 la escuela de Artes obtuvo aprobación del HCS<sup>2</sup> para poner en marcha el Departamento de cine, a través de un equipo que se denominó *Grupo piloto de Cine*, y que su accionar estuvo fuertemente marcado por el ejemplo de la Escuela de Cine de Santa Fe, entre otras cosas, en “las posibilidades de producir cine de bajo costo, especialmente cortometrajes del género documental” y que también “se incorporó el género experimental por las influencias, visibles en la época, de las obras del ‘National Film Board’ de Canadá” (Moreschi en *Toma Uno* nro. 1, 2012: 214) También contextualiza la impronta de este cine hecho en Córdoba con el fenómeno similar que ocurría en otros países latinoamericanos, en el cual el tema central era la búsqueda de una identidad. Entre 1967 y 1975 se produce la consolidación del proyecto académico del Departamento de Cine, con algunos docentes estables y locales y otros invitados de otras provincias, muchos egresados del Instituto de Cine de la Universidad del Litoral. Luego, a partir de la *Misión Ianisevich* (llamada así por el ministro de cultura de la Nación durante el gobierno de Isabel Perón) en 1975 se cerraron los Departamentos de Teatro y Cine por ser considerados *subversivos*; se desmanteló su planta administrativa y docente, y se robó la Filmoteca de cine con los trabajos de sus alumnos y egresados; además de la persecución ideológica a docentes y alumnos. Moreschi afirma que “la consecuencia de todo esto fue la pérdida del esfuerzo humano que había significado la implementación y puesta en marcha del Departamento” (Moreschi en *Toma Uno* nro. 1, 2012: 218). Pasaron casi diez años sin educación audiovisual superior en Córdoba, hasta que en 1984 se reabre el Departamento, con el advenimiento de la democracia, aunque es en 1986 cuando se reconoce oficialmente la reiniciación de las actividades del Departamento con su estructura original, a la que se incorporan nuevos organismos de investigación y producción como el *Centro de Documentación Audiovisual*, el *Canal Escuela* y el *Centro Experimental de Cine Animación*.

La impronta del Departamento, que desde su reapertura continúa con los dos modelos de realización cinematográfica precedentes (el cine documental social de bajo presupuesto y el cine experimental de animación), va a verse afectada por las condiciones socio-económicas del neoliberalismo menemista: durante los años noventa la compra de cámaras de video se hace más accesible debido al *uno a uno* (el precio del dólar en ese momento, un dolar equivalía a un peso) y esto posibilita la producción audiovisual de corte más individualista, en grupos reducidos que exploran temáticas subjetivas, sin el rasgo fuerte de compromiso político y realización colectiva de los años precedentes. Podemos observar que dos de los realizadores cordobeses más prolíficos de los noventa, Santiago Loza y Liliana Paolinelli, incursionan también en la ficción, aunque luego de un par de experiencias se van a trabajar a Buenos Aires, como muchos otros egresados que no encontraban la manera de producir sus proyectos en nuestra ciudad.

La tecnología del video se impuso para las realizaciones de alumnos y egresados del Departamento de cine, en algunos casos para hacer películas más baratas, y en otros para llevar adelante experiencias más específicas del campo del video arte. En

un artículo reciente escrito por el realizador Germán Scelso para la revista *Cinéfilo* se citan a algunos realizadores cordobeses que daban su testimonio para la revista *Umbrales* de 1995 respecto al uso del video para hacer cine, y en general refieren a que “la diferencia técnica de los formatos producía una confusión a causa de trabajar en soporte videográfico pero pensando en términos cinematográficos” (Scelso en *Cinéfilo* nro. 22, 2016: 33). Es decir que la producción en fílmico era casi nula entre los jóvenes realizadores que tenían algo para decir, y solo unos pocos hacían obras que reflexionaban sobre el lenguaje videográfico. En su lugar, como lo describe Scelso, estos jóvenes creativos cordobeses desarrollan sus proyectos a través de la producción privada, autofinanciada, mientras que el tipo de producciones “se desplazó hacia la literatura, las artes plásticas y visuales, la fotografía, el teatro y a la hibridación entre ellos” (Scelso en *Cinéfilo* nro. 22, 2016: 33).

No obstante, casi en paralelo a esta realidad local, el número de inscriptos del Departamento de Cine fue creciendo año tras año y con la aparición de la tecnología de video digital el desarrollo de la actividad *cinematográfica* cordobesa va a crecer notoriamente en los inicios del SXXI. Lo digital no sólo vino a simular la imagen fílmica sino que también a permitir “trabajar su post-producción y distribución de una manera más dinámica y abarcadora, pero más que nada independiente” (Scelso en *Cinéfilo* nro. 22, 2016: 35). Las nuevas políticas en materia de realización cinematográfica regional de la era kirchnerista también colaboraron en el cambio del panorama de la producción local.

En el año 2006 la Agencia Córdoba Cultura organiza una serie de clínicas de capacitación para la presentación de proyectos a concursos del INCAA; de los 100 proyectos participantes quedan seleccionados tres, *Hipólito*, de Teodoro Ciampagna, *El invierno de los raros*, de Rodrigo Guerrero, y *De Caravana*, de Rosendo Ruiz. Además, el INCAA habilita el concurso Raymundo Gleyzer, el cual se trata de una vía de acceso a los subsidios para proyectos sin antecedentes. Por este medio se realizó *Criada*, la primera película del director miembro de la productora *El Calefón*, Matías Herrera Córdoba, y estrenada en el 2009.

En ese mismo año fue promulgada, por la presidenta Cristina Fernández, la *Ley de Medios* (Ley 26522 de Servicios de Comunicación Audiovisual) en reemplazo de la *Ley de Radiodifusión* (Ley 22285), instituida en 1980. Este hecho alentó el incremento de producciones audiovisuales de distinto géneros y formatos, abriendo el espacio a las realizadas en las provincias. En Córdoba, al año siguiente, asume la subdirección de cine y televisión el cine clubista y realizador José Gorasurreta, quien le dio un fuerte impulso a la actividad local.

Esta actividad local se vio reflejada de manera escrita en los números de la revista *Deodoro*, de la Universidad Nacional de Córdoba, desde 2014 en adelante. Allí, se publicaron una serie de cartas y artículos que dan cuenta de la discusión entre críticos y realizadores respecto al fenómeno, a raíz de una nota publicada por el escritor, guionista y director de cine Sergio Schmucler en un diario de izquierda, cuyo título afirmaba contundente “No creo que haya nada realmente importante en el cine cordobés”. Otra publicación relativa al tema es *Diorama, ensayos sobre cine contemporáneo en Córdoba* (2013), la cual reúne textos compilados por Alejandro Cozza. De este libro tomaremos el artículo del crítico Roger Alan Koza acerca de *De Caravana*.

A la nota de Sergio Schmucler le siguió un intenso debate público durante los foros organizados en el marco del Festival Internacional de Cine de Cosquín, en el interior de nuestra provincia. La carta que publica Matías Herrera Córdoba en *Deodoro* Nro 57, dirigida al crítico Roger Alan Koza –aunque extensible a la comunidad en general – da cuenta de este debate. Herrera Córdoba describe lo que acontece con

el cine en Córdoba como *un fenómeno antes que un movimiento* y despliega algunas cuestiones respecto a éste. En el número siguiente, el crítico responde coincidiendo en la definición y agregándole el adjetivo *social*. Como fenómeno social, invita a concebirlo como un conjunto de prácticas (filmar, escribir, hablar, debatir) destinadas a constituir una cultura cinematográfica, y afirma que existe en Córdoba, aunque sea en una escala pequeña, una comunidad cinematográfica en construcción. Sergio Schmucler también publica en el mismo número, con la intención de profundizar en la reflexión, y alude a que el cine cordobés debería dejar de realizarse para la presentación en festivales y preocuparse por la consolidación de espacios alternativos, como así también cuestiona el exitismo que alienta la crítica respecto al fenómeno, que no es tanto más diferente al que ocurre en otras provincias: “quizás nos haría bien dejar de sentirnos especiales respecto al resto del país” (Schmucler, en Deodoro Nro 58, 2015: 11)

Otro aspecto crítico de la denominación del cine *cordobés* como nuevo es el que plantean las estudiantes y realizadoras Antonella Bosiak y Ana Pirsic en el número siguiente de la revista universitaria:

Asumir un nuevo cine implica necesariamente la existencia de uno anterior (¿y olvidado?) transversalmente diferente, frente a uno con nuevas búsquedas temáticas y formales; implica también (...) que su existencia es una unidad escindible por sus características de la categoría llamada *Nuevo cine argentino* (susceptible de cuestionamientos que no vienen al caso): un cine cordobés que se diferencia en algún aspecto de otras regiones del país, que adentra en la especificidad del ser argentino y sus modos de pensar desde el interior. (Bosiak y Pirsic, *Deodoro* nro. 59, 2015: 12)

Ahora bien, anteriormente expusimos la importancia de las instituciones para el desarrollo del NCA: tanto las escuelas de cine y el *paso* por el INCAA como el apoyo de fundaciones extranjeras - en forma de dinero o reconocimiento- y el de la crítica, fueron instancias de legitimación que incluyeron a las películas noveles en el contexto social y permitieron la conformación de un público. Pero este contexto es diferente en Córdoba, y la masividad que puede tener un film en la Capital Federal no se compara con la realidad provincial.

Retomando a las autoras mencionadas, podemos observar que caracterizan al cine cordobés como réplica de cierto cine anterior, y con pocas intenciones de representar algún tipo de identidad cordobesa:

Pero el cine cordobés no es esencialmente nuevo: es un cine que ya se hizo –con grandes similitudes al cine francés en los '50. Como cordobés, caben muchas dudas: es un cine hermético, introspectivo, dirigido para el público cinéfilo, y llevado adelante por un grupo particular de realizadores. Es un cine de tradición crítica y de aspiración exógena, para el público de festivales, para la reflexión cinéfila, para la trascendencia teórica. (Bosiak y Pirsic, *Deodoro* nro. 59, 2015: 12)

En este sentido habría coincidencias –en el hermetismo del campo cinematográfico– con la fase inicial del NCA, y también en cuanto al contenido de las películas: ambos fenómenos comparten la ausencia de compromiso político, la *no respuesta* a las demandas política e identitaria del cine de compromiso social de los años '60, como mencionamos anteriormente. En este sentido, el nombre de *Nuevo Cine Cordobés* aparenta ser, como lo expresa Schmucler en la carta mencionada, una estrategia de la crítica para posicionar estas producciones en el ámbito de los festivales de cine nacionales e internacionales, no una consecuencia de la realidad cinematográfica cordobesa, con similitudes o intenciones programáticas comunes que habiliten dicha clasificación generalizadora.

Los planteos que expusimos, pese a sus diferencias, coinciden en un aspecto y es el de la dificultad en la exhibición de las producciones regionales. En la medida es que esta parte de la industria cinematográfica esté en manos de grupos hegemónicos, la llegada de las películas independientes a un público masivo y popular se verá dificultada. En relación a esto, *De Caravana* está considerada como la película cordobesa que logró reunir mayor cantidad de espectadores, pasando por las salas comerciales de los *shopping centers*, pero aún así el promedio de entradas vendidas resulta escaso. La novedad entonces, radicaría en un cambio en la respuesta del público, en la apertura de este universo cerrado del cine para entendidos hacia la sociedad en general, en la medida que las películas se realicen con esa intención.

### Sobre *De Caravana*



El film es un largometraje ficcional, realizado por Rosendo Ruiz en la ciudad de Córdoba (Argentina), estrenada en 2011. Desde la escena inicial se presenta el conflicto: una pareja recientemente separada discute en la calle antes de que Sara (la mujer de la pareja) vaya al baile, acompañada

por Penélope, una travesti amiga. En el baile de cuarteto, conoce a Juan Cruz, un fotógrafo de clase media alta que se encuentra allí por un encargo laboral, quien queda deslumbrado por Sara y la invita a su casa.

En los diálogos y la puesta en escena se manifiestan las diferencias de clase: la casa del fotógrafo es grande y sofisticada, y cuenta con un estudio de fotografía propio. En un alto de la sugerente sesión fotográfica, Juan Cruz advierte que le robaron el celular, mientras habla con un amigo por el teléfono fijo. Se refiere a los ladrones como *negros de mierda*; Sara lo escucha con desaprobación, y se escapa de la casa llevándose la cámara de fotos, sin que el fotógrafo lo note. Al otro día, Juan Cruz se da cuenta y va hacia a la casa de Penélope de manera casual, toma la cámara de un armario y sale disimuladamente. Entre las fotos encuentra una secuencia en la que se ve a Maxtor, Sara y otra gente haciendo alarde de numerosos paquetes de marihuana. Antes de que pueda mostrárselas a nadie, Maxtor, Sara y Penélope tocan el timbre y entran a la casa, amenazando con un arma blanca a Juan Cruz.

Acto seguido comienza la amigable extorsión a Juan Cruz por parte de Maxtor, quien lo obliga a trabajar para él por un tiempo corto, reteniendo sus fotos impresas preparadas para un concurso próximo, cámara y computadora, y prometiendo la devolución de las pertenencias al terminar el trato. A partir de aquí Juan Cruz se ve envuelto en los negocios de Maxtor y la violencia de *El Laucha* debido a su relación con Sara, aunque contando también con la complicidad de Penélope, quien demostrará hacia el final su fidelidad con un gesto de *salvataje*.

Los diálogos de Maxtor con los otros personajes tienen una función importante en el relato porque, por medio de ejemplos, reflexiona sobre la condición social. Así, podemos ver en la escena en el puesto del choripán, cuando Sara comenta que le gustaría llevar una vida más normal, a lo cual Maxtor responde con que ellos no son normales, que quedan fuera del frasco e introduce la metáfora del *circo de pulgas*.

Aquí podemos observar la dicotomía del adentro-afuera que mencionamos en el análisis anterior, de manera explícita. Dice Maxtor, al explicar el comportamiento de las pulgas: “(...) las personas son la sociedad y el frasco son las reglas de esa sociedad (...) nosotros quedamos afuera del frasco.” Nuevamente, un personaje femenino es el que quiere sustraerse de esa realidad, buscando estar adentro del entramado social, tal como lo notamos en el personaje de Sandra en *Pizza, birra, faso*.

Además, las dos películas comparten el punto de vista hacia los personajes marginales. No se explican ni justifican los actos delictivos, pero se da espacio a la expresión de las propias voces, lo cual aumenta la empatía que puede sentir el espectador. En *De Caravana*, incluso el personaje menos simpático de todos, *El Laucha* se reivindica en el primer plano de un monólogo desgarrador sobre la realidad de su vida. De todas maneras, la película cordobesa se acerca más a un drama en clave cómica que a una tragedia, y en ese sentido consideramos que se aleja del realismo característico de *Pizza, birra, faso*, para acercarse a un costumbrismo crítico en el cual la música, el lenguaje, la vestimenta y los espacios representados funcionan como elementos descriptivos de la idiosincrasia cordobesa, tanto de la clase alta como baja.

Los espacios son reconocibles: el parque *Sarmiento*, el puesto de choripán de *El Dante*, el baile del *Estadio del Centro*, el bar *990 arte club*, el museo *Caraffa*, *Villa Urquiza*... los lugares se aparecen con sus nombres reales y los personajes mantienen una relación de pertenencia con los mismos. Por otro lado, muchas de las acciones transcurren espacios interiores, principalmente las casas de los protagonistas, los cuales vendrían a funcionar como indicadores de lo familiar y lo afectivo.

La iluminación es justificada, responde a las luces de la realidad, no hay efectos especiales, pero (sobre todo en los interiores) hay un diseño de iluminación evidente que le aporta teatralidad a la imagen. Los planos varían, hay muchos primeros planos, aunque también hay numerosos planos generales en los espacios abiertos. El recurso que casi no se utiliza es el de plano-contraplano en los diálogos, más bien se registran en planos frontales. Los movimientos de cámara se aplican en las escenas con automóviles, y la cámara en mano es casi constante. Hay un movimiento muy sutil de seguimiento de los personajes mientras se desplazan, son contados los planos donde la cámara está fija.

La banda sonora es principalmente diegética, salvo en dos ocasiones en las que se musicaliza desde fuera de la diégesis. El lenguaje usado es coloquial, aunque en algunos personajes con más lunfardos que en otros, hay *frases hechas* enunciadas por los protagonistas, con el propósito de caracterizar la clase social.

Cabe mencionar la inclusión de fragmentos de las otras dos películas que participaron del concurso al tiempo de *De Caravana: Hipólito* y *El invierno de los raros*, a la manera de un guiño del realizador hacia sus colegas.

Hacia el final, la película tiene un mensaje conciliador y utópico, en el cual las diferencias de clase se desdibujan para que primen los vínculos creados en el transcurso de las acciones. Juan Cruz logra su objetivo del concurso, Sara y Penélope se ubican del lado de *adentro* de la sociedad, los personajes tienen gestos de reconocimiento y afecto mutuo.

### **A modo de cierre**

En la introducción planteamos algunos interrogantes que fueron las guías para el desarrollo del trabajo, tanto en lo relativo al contexto de producción de las películas

como a los análisis específicos de las mismas. Si ambos films analizados lograron ser reconocidos por el público y por la crítica en los festivales más importantes del país, es porque hubo, en el tiempo de su producción y exhibición, un escenario propicio para su desarrollo. En esas coyunturas, las instituciones estatales, educativas y la crítica han sido *ayudantes indispensables*. Más allá de la solidez interna del *fenómeno o movimiento característico*, lo que nos interesa resaltar es que la generación de los escenarios propicios tiene que ver con hechos más contextuales que estéticos.

Si bien el *Nuevo Cine Argentino* es anterior al *Nuevo Cine Cordobés*, en ambos casos el adjetivo de nuevo parece aplicarse para, más que separarse de lo anterior, marcar un cambio de situación de la escena cinematográfica. Con esto nos referimos a que, como vimos anteriormente, el NCA de los años noventa comparte muchas características con el *Nuevo Cine Argentino* de la década del sesenta, aunque el más actual haya logrado la inserción institucional que su antecesor no consiguió. Entonces ese sería un aspecto novedoso del NCA. Pero en lo formal, ¿cuál sería la novedad? Tomando en cuenta los autores desarrollados y el análisis de *Pizza, birra, faso*, podemos arriesgar que en el NCA de los noventa, en relación al de los sesenta, las utopías están vencidas y no hay un mensaje esperanzador proveniente del pensamiento cinematográfico. Lo que se ve es lo que hay, queda en el espectador la búsqueda de alternativas ante eso que se muestra. Respecto a lo formal del sonido y de la imagen, agregamos a lo desarrollado que los avances tecnológicos en los noventa facilitaron el registro directo y sin artificio pero con más calidad que en los sesenta.

En relación al *Nuevo Cine Cordobés*, se expuso el planteo de que no existe un cine anterior del cual diferenciarse, ya que la producción es prácticamente escasa en los años anteriores. En este sentido, encontramos un antecedente válido en la generación que fundó el Departamento de Cine de la UNC y los dos modelos que marcaron el proyecto: el cine de compromiso político y el cine experimental de animación. Si bien la escasa producción en video analógico posterior ya se planteaba conceptualmente diferente, no se trataba de realizaciones que convoquen a un público no especializado, y los directores encontraban como única salida mudarse a producir a Buenos Aires. La novedad entonces, tomando el caso de *De Caravana*, radicaría en las estrategias de los realizadores cordobeses, para permanecer en la provincia y realizar cine en el lugar de origen, lo cual lleva implícita una reflexión sobre la identidad, aunque no así en lo relativo al compromiso social.

Ahora bien, una vez que se consiguen los medios para filmar de manera independiente a la Capital Federal y se concretan las películas, surgen los cuestionamientos sobre el contenido. Si el cine cordobés presenta rasgos de hermetismo -y no llega a un público mayor- lo que lo ubicaría como fenómeno social nuevo sería la exhibición masiva y el reconocimiento no ya en festivales, sino por parte de los ciudadanos. En este sentido, consideramos que *De Caravana* es la película más popular que ha dado el fenómeno hasta ahora.

Por último, vamos a referirnos a aspectos en común de los films, en lo relativo al mundo que representan y la importancia de la ciudad. En ambas películas el espacio que contiene a los personajes y sus acciones es la ciudad, y lo notorio es que se alude a ella de manera realista: los lugares existen, son los mismos que podemos recorrer en la vida real. Esta operación de localización del espacio es la que dota a las películas de mayor realismo, e introduce un aspecto documental en la ficción, que ayuda a sostener la verosimilitud.

Respecto a las historias, en ambos casos se pone en escena la marginalidad, la vida de personajes que están fuera de la sociedad, sin un trabajo digno, desplazados hacia los márgenes. Las protagonistas femeninas son las que, en ambos films, buscan

pasar del lado de adentro y para esto tienen que separarse de su pareja, o intentar cambiarla. Sin embargo, la diferencia entre ambas películas y los conflictos de sus personajes es enorme: mientras que en *Pizza, birra, faso* el final es trágico y no ofrece alternativas para los protagonistas, en *De Caravana* los conflictos se resuelven de manera justa y conciliadora.

### **Bibliografía**

AGUILAR, Gonzalo (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

AMATRIAIN, Ignacio (Coord.) (2009). *Una década de nuevo cine argentino (1995-2005): industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires, Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad – CICCUS.

BOSIAK, Miranda y PIRSIC, Ana (2015). “Nuevo cine cordobés: ¿vanguardia o institución?”. En *Deodoro* 59, 12.

CAMPERO, Agustín (2009). *Nuevo Cine Argentino. De Rapado a Historias Extraordinarias*. Buenos Aires: Colección 25 años 25 libros, Nro. 21, Universidad Nacional General Sarmiento – Biblioteca Nacional.

COZZA, Alejandro (Comp.) (2013). *Diorama. Ensayos sobre cine contemporáneo de Córdoba*. Córdoba: Caballo Negro editora. Colección de la Buena Memoria.

COZZA, Alejandro (2014). “Nuevo Cine Cordobés”. En *Deodoro* 49, 4-5.

HERRERA CÓRDOBA, Matías (2015). “Carta improvisada y abierta a Roger Koza”. En *Deodoro* 57, 13.

KOZA, Roger (2015) “Lo pequeño no es hermoso”. En *Deodoro* 58, 10.

MORESCHI, Oscar L. (2012). “Construir la memoria. El Departamento de Cine de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba”. En *Revista Toma Uno* 1, 207.

PEREYRA, V. (2015). “La industria que sabremos conseguir”. En *Deodoro* 56, 13.

SCELISO, Germán (2016). “Confiar en las imágenes”. En *Cinéfilo* 22, 32.

SCHMUCLER, Sergio (2015). “Algunas insistencias y ciertas precisiones”. En *Deodoro* 58, 11.

VERARDI, Malena. “Pizza, birra, faso: la ciudad y el margen”. *Revista digital Bifurcaciones*,

### **Filmografía:**

*Pizza, birra, faso* (1997) Adrián Caetano y Bruno Stagnaro.

*De Caravana* (2011) Rosendo Ruiz.

**Micaela Conti**

Es Licenciada en Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Córdoba (2014). Ha realizado cursos teóricos y prácticos de realización audiovisual, co-coordinado actividades vinculadas al arte y la tecnología en Córdoba y cuenta con adscripciones aprobadas en tecnología educativa y comunicación gráfica en distintas áreas de la UNC. Actualmente es adscripta en la cátedra Fotografía cinematográfica y televisiva I de dicha institución y docente de Artes Visuales con Nuevas Tecnologías en el Colegio Maestro Diehl.

**Contacto:** micaconti@gmail.com

