

PROYECTO DE GRADUACION

Trabajo Final de Grado

Personajes en las películas del Nuevo Cine Argentino

El reflejo de una sociedad

- ▶ Nombre y Apellido del Autor | *José Alberto Abinade Ellwanger*
- ▶ Cuerpo B del PG
- ▶ Fecha de presentación | *13/12/16*
- ▶ Carrera de Pertenencia | *Licenciatura en Dirección Cinematográfica*
- ▶ Categoría | *Investigación*
- ▶ Línea Temática | *Medios y Estrategias de Comunicación*

Introducción	3
Capítulo 1. Cine argentino, un cine social	9
1.1 Relación entre personajes argentinos y la sociedad nacional.....	9
1.2 Influencia del cine en la sociedad nacional.....	11
1.3 La política y el cine nacional.....	13
Capítulo 2. El documental en el Nuevo Cine Argentino	16
2.1 Material archivo en el documental.....	19
2.2 Construcción de memorias e identidades.....	22
2.3 Que se vayan todos, 2001.....	28
Capítulo 3. Tiempos de cambios en el Nuevo Cine Argentino	30
3.1 Cine argentino en los '90.....	32
3.2 El cine argentino se reinventa.....	33
3.3 Cine ficción contemporáneo argentino.....	34
Capítulo 4. El Nuevo Cine Argentino y su configuración narrativa	40
4.1 <i>Pizza, birra, faso</i> (1998).....	42
4.2 <i>Nueve Reinas</i> (2003)	46
4.3 <i>Relatos Salvajes</i> (2014)	49
Capítulo 5. Configuración narrativa en el Nuevo Cine Argentino	57
5.1 Nuevos modos de producción en el Nuevo Cine Argentino.....	62
5.2 Selección de actores para el Nuevo Cine Argentino.....	69
5.3 El INCAA en el Nuevo Cine Argentino.....	73
Conclusiones	80
Lista de Referencias bibliográficas	86
Bibliografía	89

Introducción

El presente proyecto de graduación tiene la finalidad de explorar el mundo de las películas argentinas contemporáneas teniendo como punto de vista principal la creación de personajes y cómo estos reflejan las distintas conductas o modos de vida presentes en la sociedad.

El proyecto tiene como título *Personajes en películas contemporáneas argentinas: el reflejo de una sociedad*, y para poder desarrollarlo se abordarán distintas problemáticas que llevarán a una mejor definición del tema.

Se explicará cómo influye el llamado Nuevo Cine Argentino en los modos de vida de la sociedad nacional. Además se diferenciarán los géneros documental y ficción en el cine argentino.

También se investigará en que se basa la selección de actores, sus características y cuáles son las figuras actorales reconocidas.

Se estableció como objetivo general determinar de qué manera los personajes en las películas argentinas a analizar reflejan la sociedad actual de Argentina. Como metas a corto plazo u objetivos específicos se pueden señalar: el establecer diferencias en la configuración narrativa de los personajes de *Pizza, birra, faso* (1998), *Nueve Reinas* (2003) y *Relatos Salvajes* (2014), además, de definir la Selección de Actores para el Nuevo Cine Argentino. También, se dará cuenta de géneros cinematográficos como el documental o ficción presentes en estos films. Se planifica también abordar la historia del cine argentino desde sus comienzos explicando cómo fueron sus primeros pasos a través del documental. Además, se fijará una relación entre los personajes argentinos en películas nacionales y la sociedad nacional, para descubrir la influencia mutua.

Se tomará como categoría elegida para el proyecto de grado la de Investigación. De esta manera se podrá generar una explicación profunda sobre el cine argentino contemporáneo, tomando referencias en textos académicos, artículos de revistas o revistas en línea que

tengan vinculación con el tema, además de proyectos de grado presentados por estudiantes de la Universidad de Palermo en la Facultad de Diseño y Comunicación, y Ciencias Sociales. El ensayo está basado en el análisis de cómo funciona el cine nacional y cómo influye en nuestra sociedad, de modo tal que su línea temática será Medios y Estrategias de Comunicación.

En el PG se expondrá la configuración narrativa presente en el cine nacional, lo cual está relacionado directamente con la carrera de Dirección Cinematográfica, evaluando la relación del cine con la sociedad y cuáles son los aspectos que han cambiado en la industria cinematográfica nacional, a través de géneros como el documental y ficción, mediante el análisis de tres películas provenientes de lo que hoy es conocido como el Nuevo Cine Argentino.

Este proyecto podrá generar un aporte a aquellas personas que estén interesadas en indagar sobre los personajes en el cine argentino, desde su creación a la selección de actores, a través de los nuevos modos de producción y la configuración de los personajes dentro de las películas del Nuevo Cine Argentino

Para tener un mayor manejo de información, se tomaron como antecedentes algunos de los trabajos realizados por estudiantes de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

En el proyecto de Albónico (2006), se plantea una reflexión acerca de la imagen de la industria cinematográfica argentina, desarrollando conceptos expuestos por especialistas sobre la gestión de imagen de marca que producen valor estratégico. Se trabaja entonces con la imagen/identidad de la estética propia del país, de la crisis y su exposición.

Bergamasco (2014) explica en su ensayo la manera en que se crean las estrellas cinematográficas, pasando a través del análisis de la industria del cine americano y cuáles fueron los estudios principales. Además, explica cuál fue la estética narrativa plasmada en el

cine de época y lo que generó en la imagen de las celebridades haciendo énfasis en los tipos de estrellas, en cómo funcionan en los estudios y así revelar las diferentes caras de cada una de ellas: su imagen dentro y fuera de la pantalla.

García (2012), por su parte, realiza un análisis sobre la ciudadanía y cómo esta abandona su rol de grupo al momento de complementarse frente a los medios de comunicación. Además, explica el modo en que las nuevas tecnologías influyen al instante de generar opinión e indiscutiblemente cómo transcurre la evolución de las sociedades.

Guerstein (2004) analiza al cine argentino desde los primeros cien años de existencia de Argentina, en un punto donde se estaba conformando la identidad nacional. Muchos inmigrantes europeos llegaron al país, y exporta la tradición de filmar acontecimientos históricos. También explica como comenzó esta primera etapa del cine nacional, presentando un primer cine documental definiendo el comienzo de la producción cinematográfica, un cine histórico, un despertar de un cine social donde se tratan temáticas nacionales y describiendo el conflicto por la oposición entre el campo y la ciudad presente en el cine tango.

Incorvaia (2012) establece la relación entre la fotografía y otros medios de comunicación a través de un análisis en donde se estudian pioneros de la imagen fotográfica y profesionales contemporáneos permitiendo exponer la importancia que tiene la captura de un momento para la sociedad actual.

Orgando (2014), por su parte, plantea al Nuevo Cine Argentino desde la producción de documentales, realizando un estudio de las producciones anteriores y hacia dónde están dirigidas en un futuro. Busca exponer la realidad que transmite el cine documental, construyéndose desde el archivo y los antecedentes de su cultura, logrando expresarse como cine documental argentino contemporáneo.

El proyecto de Pérez (2012) establece la relación entre el cine y la ciudad, ambos conceptos pertenecientes a la modernidad y que atraviesan intereses de la actividad científica. La

finalidad de este trabajo consiste en explicar cómo se genera la figuración espacial vinculada con el entorno urbano.

Ruíz (2012) expone en su proyecto de graduación conceptos sobre la producción simbólica, integrando las “representaciones” con los “imaginarios sociales”, términos teóricos que han sido estudiados desde hace muchos años.

Simari (2013), por su parte, estudia las nuevas tecnologías que han afianzado las producciones audiovisuales de manera tal de crear productos de gran calidad, logrando la producción masiva de contenidos audiovisuales. Esto no quiere decir que todos los productos sean exhibidos en el circuito comercial. Aquello se debe a los cambios tecnológicos, que han influido en los modos de producción, así como también en el consumidor o espectador. El autor analiza la influencia de medios como la televisión e Internet sobre el espectador contemporáneo.

Totaro (2013) analiza las características de un nuevo discurso audiovisual competente con la televisión. Además se estudian los canales que monopolizaban el mercado y cuáles son las ventajas de ofrecen los sistemas de cable, brindando variedades en sus contenidos y temáticas, los cuales muchas veces son censurados por los medios convencionales, de manera tal de lograr satisfacer a un mercado que está en búsqueda del entretenimiento.

En el trabajo de Vallaza (2011) se establece el análisis de una tendencia llamada *Found Footage* que se genera en el video arte o a la cinematografía mundial. Este termino remite a las películas de montaje, en donde se crean películas a través de un material preexistente, reutilizándose para generar un nuevo discurso y así generar nuevas obras teniendo como punto de partida obras ya existentes.

Van Opstal Pascual (2013) reflexiona en su proyecto de graduación sobre el cine documental, en donde se analizan a los pacientes internados en hospitales psiquiátricos y se establece una relación con productos audiovisuales televisivos, los cuales exponen la idea de la locura

de una forma superficial sin llegar a lo que realmente sienten los pacientes internados, creando una idea ficticia sobre la realidad de estos centros clínicos, estableciendo directamente en el espectador lo que se denomina imaginario colectivo.

Finalmente, Page (2005) analiza dos películas contemporáneas argentinas, *Los Rubios* (2003), dirigida por Albertina Carri y *Potestad* (2003), dirigida por Luis Cesar D'Angiolillo, desde la estética y estableciendo un debate cultural entre la identidad, la crisis de memoria y la representación de la Argentina actual.

En el PG se expondrá, en el primer capítulo, *Cine argentino, un cine social* la relación existente entre los personajes del cine argentino contemporáneo y la sociedad nacional, explicando cuál es la influencia mutua y cómo la política ha intervenido en el cine nacional.

Luego, en el segundo capítulo *El documental en el Nuevo Cine Argentino* se explicarán cómo es la búsqueda del material archivo para llegar a la construcción de la memoria e identidad nacional tomando en cuenta un periodo de crisis económica y estallido social ocurrido en el 2001, visto desde el punto de vista cinematográfico e histórico.

El tercer capítulo, *Tiempos de cambios en el Nuevo Cine Argentino* contiene información sobre la historia del cine argentino en los noventa, su proceso de transformación hacia el Nuevo Cine Argentino y como se vincula el cine ficción contemporáneo con el Nuevo Cine Argentino (NCA).

En el cuarto capítulo denominado *Análisis narrativo del Nuevo Cine Argentino* analizarán las películas: *Pizza, birra, faso* (Bruno Stagnaro e Israel Caetano, 1998); *Nueve Reinas* (Fabián Bielinsky, 2000) y *Relatos Salvajes* (Damián Szifrón, 2014); por medio de una investigación tomando en cuenta el método explicativo y comparativo entre las películas mencionadas, de tal manera poder explorar los films desde el punto de vista narrativo a través del universo creado para los personajes, El estudio estará enfocado desde el punto de vista de los cambios que se han generado en el Nuevo Cine Argentino teniendo como punto de partida la

película *Pizza, birra, faso* (1998) film con el que comienza esta nueva corriente cinematográfica. Además se realizará un análisis profundo sobre los cambios ocurridos como los nuevos modos de producción teniendo en cuenta la evolución hasta la película *Relatos Salvajes* (2014) de manera tal poder tener un punto de comparación. También se analizará de que manera interviene el INCAA para la financiación de estas películas. Asimismo se analiza sobre el universo creado para los personajes del film, cómo es la búsqueda de actores para cada una de las películas, y qué se busca representar con estas figuras actorales.

Para finalizar, en el quinto capítulo, *Configuración narrativa en el Nuevo Cine Argentino* se describirá cuales son los resultados obtenidos del análisis realizado a los films *Pizza, birra, faso* (1998), *Nueve Reinas* (2000) y *Relatos Salvajes* (2014), atravesando por los nuevos modos de producción, que se busca representar con las figuras actorales utilizadas en las películas, por medio de la selección de actores para películas del NCA. También cuáles han sido los resultados obtenidos sobre el funcionamiento del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) como organismo financiador del NCA.

Capítulo 1. Cine argentino, un cine social

El Nuevo Cine Argentino es considerado una corriente que plantea una mirada enfocada a la denuncia de los problemas presentes en la sociedad argentina. Esta nueva forma de ver cine argentino comienza a tener éxito con la película *Pizza, birra, faso* (1998), una película de los directores Caetano y Stagnaro pertenecientes a la camada del nuevo cine. Ellos plantean una mirada diferente sobre la ciudad de Buenos Aires, por medio de sus protagonistas quienes son interpretados por actores desconocidos, dándole vida a las historias vinculadas con la idiosincrasia nacional, presentando el sector de clase baja de la sociedad sin juzgarlos, exponiendo la mirada que busca la nueva corriente cinematográfica nacional.

Aguilar (2006) plantea que cuando se habla de NCA generalmente se lo hace desde el punto de vista estético. Además, el cine es mucho más que imágenes: forma parte de organismos institucionales y fundaciones, escuelas de cine, productores y trabajadores, críticos y espectadores.

El cine argentino comenzó a construirse dentro de la confirmación de una continuidad, en un movimiento que estaba en constante expansión y que se fortalecía con el paso del tiempo. Según Pena (2009), uno de los mejores años para el cine argentino fue el 2008. Esto lo confirman las cinco películas nominadas en el Festival de Cannes en mayo de ese año: *Leonera*, de Pablo Trapero, *Liverpool*, de Lisandro Alonso, *La mujer sin cabeza*, de Lucrecia Martel, *La sangre brota*, de Pablo Fendrick y *Salamandra*, de Pablo Agüero. Esto implicó una constante renovación, que produjo una larga lista de nuevos directores.

1.1 Relación entre personajes argentinos y la sociedad nacional

El cambio en el cine argentino comenzó a tener más auge en 1995, consumando el éxito moderado del film organizado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, *Historias breves*, lo que sirvió para demostrar que existía un público nuevo que deseaba un

cambio en el estilo narrativo, una mirada distinta acorde a los problemas actuales. Lo novedoso de la película es que consistía en presentar nueve cortometrajes realizados por directores novatos o con poca experiencia provenientes de escuelas de cine. *Historias breves* planteó una nueva mirada con nuevos personajes, lugares, conflictos y estéticas en donde figuró un nuevo modo de producción independiente.

Joanna Page (2005) afirma que desde mediados de los noventa el cine argentino ha experimentado un crecimiento enorme, con obras que han tenido gran éxito nacional e internacionalmente, implicando una transformación importante con respecto al cine anterior. La autora tiene como base principal de su estudio un conjunto de nuevas perspectivas sobre diferentes modos de aproximarse a lo que hoy en día ha llegado a ser una producción muy amplia. En los últimos años, se han reproducido trayectorias de muchos ciudadanos argentinos de clase media a través de los personajes de variadas producciones. A estos se los muestra viajando a Europa, buscando mejores horizontes económicos. Ello produjo la transnacionalidad de estas producciones, las cuales suelen incluir a actores del viejo continente para cumplir con los requisitos de las productoras extranjeras, observándose también esto en la temática de las películas. Aún así, ni el hecho de recurrir a la coproducción internacional ni el tópico de la vulnerabilidad frente a las fuerzas neocoloniales son novedosos en el cine argentino; el verdadero aporte de los films contemporáneos se encuentra en el afán de construir la identidad nacional frente al creciente impacto de las identidades globalizadas.

Page (2005) también expone sobre la nueva política de actores, explicando que el *casting* de las películas del nuevo cine se basa en la incorporación de actores novatos dentro del elenco establecido de actores profesionales. Para la búsqueda de nuevos representantes de la actuación, se rechazan estilos de actuación habituales, buscándose mayormente un tipo de gestualidad, corporalidad y dicción diferente. Los actores ya consagrados suelen estar demasiado atados a un costumbrismo que no es de mayor interés para los realizadores

noveles. A través del *casting*, el nuevo cine transformó los modos tradicionales para la selección del elenco, en donde las películas desarrollan sus nexos con lo real.

1.2 Influencia del cine en la sociedad nacional

En Argentina existe un cine de autor que se identifica con la nacionalidad, la que desde años anteriores se ha visto influenciada por la política y sus distintos gobiernos, señala Aguilar (2006), quien reflexiona sobre las palabras de Eliseo Subiela. El cine argentino forma parte precisamente a esta categoría, porque siendo una disciplina que ha vivido en crisis permanentemente, aporta un riesgo personal, no solamente en lo económico sino también en lo creativo, demostrando propuestas muy personales por medio de sus directores que presentan marcas autorales para generar innovación en las historias. Dichas propuestas personales están vinculadas a las consecuencias de los hechos ocurridos ante la población argentina, las que generan una necesidad de ser denunciadas.

El cine nacional ha conseguido un papel significativo en materia cultural, siendo hoy en día una de las manifestaciones culturales más importante que tiene la Argentina y con el tiempo se ha logrado exportar con mayor éxito y que ha venido evolucionando a lo largo del tiempo por medio de distintas corrientes cinematográficas, hoy en día conocida como Nuevo Cine Argentino, donde se genera un espacio para proyectar distintos puntos de vista destinados a la denuncia de los problemas de la sociedad. Poco a poco se ha ido entendiendo la importancia cultural y diplomática que tiene el cine para un país. Según Aguilar (2006), las películas que representan personajes reales pierden el contexto social: lo que atrae al público es un vínculo creado entre la ficción y una idealización de lo popular. Esto se observa en las películas contemporáneas argentinas cuyas producciones afianzan la identidad nacional por medio de la búsqueda de la memoria colectiva.

Verardi (2009) plantea el interrogante sobre cómo entender el rechazo existente del Nuevo Cine Argentino al anterior modo narrativo.

Por su parte, Aguilar (2006) propone tres etapas para poder entenderlo mejor. La primera explica que los problemas que surgían en lo político habían dejado de responder a las convenciones tradicionales. En segundo lugar, la demanda de identidad como modelo narrativo había llegado a un límite. Por último, habla de la relación de los nuevos directores con el espacio público, la cual era mucho más clara en los años '80; por ejemplo, María Luisa Bemberg filmaba desde una posición feminista, Adolfo Aristarain lo hacía desde el punto de vista del funcionamiento de poder en la dictadura militar.

El nuevo cine busca maneras de rechazar el estilo político que predominaba en el cine de los '60 y '70, donde se plasmaba una iconografía revolucionaria y donde el discurso predominante era el militante. Frederic Jameson (2001) se refiere a un realismo sucio en el cine, un realismo del colectivo. Con esto hace referencia a *Buenos Aires viceversa* (1996), de Alejandro Agresti, donde un matrimonio de ancianos emplea a una chica para que filme a la gente del barrio Once, pero ellos no querían ver la miseria en la gente, o aquellos rasgos provincianos, sino a un Buenos Aires sin inmigrantes, paisajes viejos o pobreza. Pero, al igual que la protagonista de *Buenos Aires viceversa*, la propuesta del film era documentar la vida, el desánimo colectivo y las formas de trabajo en las clases populares. Esto produce un cine social que se interesa por retomar elementos propios de los que caracterizaron a los '70 y que salen a la luz nuevamente pero expresados con recursos renovados.

Según Ignacio Amatriain (2009), se toma el cine como objeto de crítica, como una expresión emergente de los procesos socioculturales significativos, analizándolos desde una dimensión de industria y mas aún, de institución. A partir de esto podemos preguntar, ¿cuánto nos podría decir el Nuevo Cine Argentino sobre las transformaciones en la sociedad y la cultura contemporánea? En una publicación específica sobre el tema, Diego Lerer, crítico de cine,

sugería lo siguiente: “Acaso, a falta de respuestas sociales, lo que el NCA esté intentando generar sean respuestas artísticas a la crisis” (2009, p. 146).

1.3 La política y el cine nacional

Un aporte significativo desde la sociología de la cultura ha sido el del francés Pierre Bourdieu (2009), con su comprensión dinámica relativamente autónoma de los campos cultural y artístico. Esta mirada nos permite precisamente pensar en el cine como institución, animado por una serie restringida de actores. Además, la integración en la economía capitalista actual a través de un proceso de mercantilización cultural, corresponde a lo que se denomina como desarrollo de una sociedad de consumo, evocando a la integración social destinada a una orientación consumista, que de algún modo compensaría el desligamiento de la participación pública mediada por la política.

El Nuevo Cine Argentino realizó cambios drásticos en el modo de producción de las películas. Al principio eran filmadas con muy poco presupuesto, pudiendo concluir las piezas luego de años de trabajo, por esta razón hoy en día se establece un diseño de producción riguroso que permite la adecuada distribución del capital separando las etapas a la hora de realizar una producción, tomando en cuenta una preproducción donde se analiza cuales serán los rubros que se utilizarán en la etapa de producción donde es necesaria una mayor cantidad de elementos técnicos y artísticos, para luego pasar a una etapa de posproducción para terminar de la película digitalmente. Luego se fue conformando una nueva generación de productores quienes venían trabajando en producciones de la década de los `80, como por ejemplo Daniel Burman y Diego Dubcovsky, Pablo Trapero y Lita Stantic, siendo esta última quien impulsó la producción de operas primas. Para Verardi (2009), esta nueva generación de productores trabajaron con el apoyo de fundaciones internacionales, brindando un financiamiento, sin llegar a aportar la totalidad del dinero necesario. Esto se sumaba a los créditos y subsidios

otorgados por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, dando muestras del crecimiento que tenía el NCA. Para Peña (2012), la crisis económica que se generó en 1988 se profundizó hacia comienzo de los `90, en donde la hiperinflación y la violencia social provocaron con anterioridad la salida de Raúl Alfonsín. Carlos Menem asumió la presidencia de la nación en julio de 1989, implementando un gobierno totalmente opuesto con el que inició su mandato. El logro fue en 1994, momento en que se exceptuó al cine de los recortes dispuestos por la Ley de Emergencia Económica.

La crisis del 2001 dejó una huella en los cánones de representación, producción y difusión, considerando que en los últimos cinco años los argumentos de los films demuestran el fortalecimiento de la sociedad civil, se produjo una contención y organización vecinal, donde se politizaron nuevos espacios. Esta politización activó la memoria social, reconstruyendo los lazos sociales y la solidaridad, formándose una cultura cívica orientada hacia intereses comunitarios (Tranchini, 2001).

El NCA contribuyó con más cambios en el INCAA, en donde el gobierno elegido en 1999 terminó antes de tiempo, dejando al país en una crisis desastrosa en el 2001, lo que produjo la postulación a cargos públicos del abogado José Miguel Onaindia y de Roberto Miller, figuras designadas al frente el INCAA. Onaindia y Miller comenzaron su labor con un organismo dejado en ruinas por Mahárbiz. Este hecho pudo ser revertido tomando medidas como por ejemplo la de fijar un límite para la recuperación por subsidios, permitiendo que la distribución de los recursos fuese más equitativa.

Luego de la asunción de Nestor Kirchner en 2003, Jorge Coscia estaba al mando del INCAA, presentando un circuito de exhibición alternativo y regular para el cine argentino, estableciendo precios populares y un nuevo subsidio llamado derecho de antena que consistió en asegurar recursos publicitarios en estrenos nacionales a cambio de su exhibición en el canal público.

El Nuevo Cine Argentino produjo cambios en toda la industria cinematográfica nacional, donde el documental se convierte en un género de gran importancia dentro de esta nueva corriente cumpliendo con los parámetros principales como la denuncia social por medio de la búsqueda de la memoria colectiva para crear la identidad nacional. El NCA contemporáneo contempla este género, por el que se puede indagar sobre sucesos acontecidos en la sociedad, mostrando una amplia mirada en comparación a los medios televisivos.

Capítulo 2. El documental en el nuevo cine argentino

El documental en Argentina se mantiene hasta hoy en día con la finalidad de aportar al proceso de la memoria colectiva en el país. El interés que se generó por el género comenzó relacionándose con el neorrealismo italiano en los años cincuenta y luego en la década del sesenta involucrándose con la política. Esto lo señalan Didier, Listorti y Luka (2002), quienes afirman que *Fernando Birri* y la Escuela de Litoral se encargaron de establecer una estructura en este tipo de films y así logra separarse de la información transmitida por los noticieros y algunos cortos. El documental se ha mantenido a lo largo de los años, transitando por la Escuela de Cine del Litoral en *Tire Dié* (Fernando Birri, 1960), además del cine político en la época de los sesenta y el regreso de la democracia en 1984. Los autores sostienen que: “Desde entonces y hasta ahora el documental en Argentina procuró convertirse en una herramienta de análisis de la realidad y ha acompañado la historia política argentina con el propósito de dar testimonio, interpretar o polemizar” (Didier, Listorti, Luka, 2002, p. 81).

Para Pablo Margulis (2014), el cine documental independiente se ha caracterizado desde sus inicios a contener una mirada dirigida hacia la crítica social, vinculado también a la política. En los comienzos de estas realizaciones independientes se vieron afectadas por la dictadura. Luego hacia 1982, la censura fue perdiendo fuerza abriendo camino a un tratamiento de personajes, conflictos de los pueblos, la desigualdad, entre otros, originando una nueva generación de documentalistas.

Existen limitaciones por parte de una política cultural que impide que las producciones documentales se puedan realizar con facilidad, dando prioridad al cine ficción en relación a los subsidios y prestamos, además valiéndose de un sistema de distribución y exhibición que ayuda a mantener un buen movimiento de las producciones ya que no es un circuito sólido para la proyección de documentales.

Con el pasar de los años, la tecnología ha permitido que el género documental salga de nuevo a la luz, pero aún así continúa enfrentándose a problemas para distribuir y exhibir, pudiendo solamente mostrarse en salas aisladas a través de las habilidades de los realizadores para promover la película.

Estos avances tecnológicos están relacionados con la llegada del video digital generando cambios en los modos de producción en el país. Esto ayuda notablemente a los costos de soportes fílmicos, posibilitando producciones con un equipo más pequeño y así facilitar las tareas de un director independiente, permitiendo el aumento de las producciones actuales. Estos cambios en el documental han sido de vital importancia porque generan un hábito en el espectador a usar el video como soporte. En relación a lo mencionado, los autores señalan que: “Si el problema de trabajar con presupuestos ajustados encontró un aliado en el video, no puede decirse lo mismo respecto a las etapas que siguen a la producción de una película: su distribución y exhibición.” (Didier, Listorti, Luka, 2002, p. 83)

El problema más grande que enfrentan los realizadores es la ardua tarea que resulta poner en circulación el material fílmico, ya que no se cuenta con los espacios destinados a este tipo de género. Algunos circuitos alternativos que difunden documentales son, Filmoteca Buenos Aires, sala Leopoldo Lugones, Centro Cultural Ricardo Rojas habiendo sólo una que exhibe constantemente documentales siendo la sala 2 del *Cine Cosmos*, en Buenos Aires. Por esto, adquieren mayor importancia la aparición de festivales como el Festival de Video de Rosario, también las muestras dirigidas por el Instituto de Arte Cinematográfico (IDAC), además del Festival de Cine Independiente de Buenos Aires.

Un espacio ideal para la transmisión de documentales sería a través de la televisión, esto lo afirman Didier, Listorti y Luka (2002), pero esto solamente es permitido para documentales de perfil periodístico que por lo general son realizados por los mismos canales o asociados.

Los autores toman como referencia al historiador Bill Nichols, quien señala que existen dos tipos de documentales, uno es un documental expositivo que mantiene un contexto real y adherido a los hechos y otro un documental subjetivo que permite al realizador involucrarse como actor o testigo.

El documental que prevalece en Argentina es el expositivo que en los últimos años ha mostrado preferencia por la interacción y la subjetividad. Se produjo un resurgimiento en la segunda mitad de los noventa a través de este tipo de documental donde se refleja la realidad política. Estas películas documentales muestran un punto de vista mediador, sirviendo de transmisor para aquellas historias ocultas o que necesitan desarrollarse.

La filmación de documentales en Argentina conlleva a la interpretación de su pasado de tal manera implica una indagación sobre el abordaje del tema y en el tratamiento de los personajes, según Aprea (2012), se reconstruye una realidad separada por una distancia temporal considerable, de esta forma se puede comprender la formación de la identidad nacional. El surgimiento del NCA al principio se enfocó hacia el cine ficción y ciertas expresiones de los documentales contemporáneos se agrupan dentro del conjunto de medios contemporáneos, el lenguaje audiovisual, los sucesos y los personajes parecen reflejar la memoria de la vida contemporánea.

En los últimos años el género documental ha sido el que más se expandió en todo el mundo, y esto es posible a la facilidad que se tiene con respecto a la tecnología, dándole la oportunidad de ser filmado con equipos más económicos generando variaciones en el lenguaje audiovisual. Campero (2009) afirma, “algo característico del NCA es la disolución de las diferencias entre documental y ficción, tanto en lo que hace a las propias estrategias narrativas como al estatus que tiene esta diferencia”. (Campero, 2009, p. 75).

Campero (2009) hace referencia a *Maxine Baker*, quien señala que el Nuevo Cine Argentino transita por una nueva edad de oro tras la aparición de lo digital, permitiendo la multiplicación

de estilos, aumentando el listado de films con características tan variables como los de ese momento cinematográfico. El documentalista pasa a ser un personajes que plasma con su cámara opiniones y puntos de vista que muestran el mundo que el vive. El documental del NCA quiere mostrar una búsqueda más que una verdad.

Este género contiene una mirada que resguarda una gran cantidad de películas enfocadas hacia la última dictadura militar y los crímenes cometidos en ese periodo. Campero (2009), señala que son los hijos de los de los afectados y desaparecidos los documentalistas de estas primeras películas militantes que muestran una mirada individual, como se refleja en *Los rubios* (2003), dirigida por Albertina Carri, quien emprende una búsqueda para mostrar la verdad de sus padres Roberto Carri y Ana María Caruso, secuestrados y fusilados en 1977 por la dictadura.

En Argentina, el documental se fue abriendo camino para que ésta y próximas generaciones puedan direccionar la historia del país en un contexto social, político y económico permitiendo la construcción y registro de la memoria colectiva (Didier, Listorti, Luka, 2002). Los realizadores de este tipo de películas sugieren la transformación de la visión sobre el mundo y su forma de interrogarlo. Los autores afirman que los films de los nuevos documentales muestran puntos de vista, hechos del pasado y de hoy en día que ayudan a que el documental se mantenga en constante producción y pueda sobrevivir ante el cine ficción contemporáneo.

2.1 Material archivo en el documental

En la realización de documentales se utiliza un documento o archivo para otorgar validez a un acontecimiento, al que se puede denominar evidencia social o histórica. De esta manera, Juan Pablo Cremonte (2012), afirma que la sociedad contribuye a la construcción de certezas

partiendo de acontecimientos que sirven para afianzar situaciones históricas de gran importancia para el colectivo.

Para certificar esta información es importante validar o indagar hasta conocer el lugar que ocupan estos documentos dentro de la memoria colectiva, de esta manera poder demostrar el paso del tiempo y cuáles son los hechos que trascendieron en ese momento, a lo que se puede llamar la prueba documental. Para esto es importante establecer una conexión entre el indicio y la huella, lo que permite la posibilidad de abordar una hipótesis, los que producen indicios que llevarán al investigador hacia el camino de las respuestas.

Además, según el planteo de Paul Ricoeur (2000), se establece al testimonio y al archivo como elementos imprescindibles utilizados como prueba documental. También habla sobre el indicio, señalando que este cumple la tarea de explicitar aquellos elementos que son imperceptibles, donde es necesaria una indagación en cada detalle, los que Ricoeur llama “testimonios no escritos”. Estas declaraciones no escritas permiten establecer una variedad de preguntas e hipótesis que son generadas en el espacio que se crea entre lo dicho y lo que no, permitiendo acercarse al indicio que sustentará la investigación. Ricoeur también señala la presencia imprescindible de un historiador así como la existencia de un documento auténtico, de esta manera poder plantear las preguntas oportunas para la investigación.

Para la existencia del indicio se necesita como condición establecer una pregunta previa que permitirá la formulación de la hipótesis. De esta manera, el indicio y la huella claramente son elementos creados por el investigador a raíz de la pregunta que se haya planteado. Este planteo propuesto por Ricoeur puede salir del contexto histórico hacia cualquier tipo de información narrativa del pasado.

Gracias al componente del material de archivo como vestigio, se puede dar entrada al problema que se plantea sobre las necesidades sociales de documentar y cuáles serían las posibilidades técnicas para la producción. De esta manera se puede saber con claridad cuál

es el soporte físico que tendrá el documento. Según la reflexión de Ricoeur, para poder realizar la documentación se puede utilizar determinada tecnología como la entrevista grabada la cual funciona como un dispositivo que permite la construcción de un documento.

Según las ideas planteadas por Ricoeur sobre indicio y huella, tomando como referencia a Charles Peirce dice que el indicio, mantiene una relación con su referente al ser un signo. En este punto, son utilizadas imágenes de archivo anteriores al film, siendo reconocidas por los espectadores, estas reproducciones son llamadas externas, lo que establece una relación con el espectador y el dispositivo documental sobre el mundo exterior.

Para explicar la noción de la huella, Cremonte (2012) incluye a Eliseo Verón, quien a través de la construcción del acontecimiento, explícita su teoría de discursividad social donde las marcas funcionan como unidades de sentido, conectándose o relacionarse con otras materialidades convirtiéndose en un vestigio. Para Ricoeur, las huellas tienen un vínculo con las documentales, en este caso es implícito, el manejo del archivo permite la aparición de estas, permitiendo al investigador construir su hipótesis. Mientras que en el caso de Verón es explícito, donde este pista establece una relación semiótica entre diversos textos.

Según Robert Rosenstone (1997), en la reconstrucción histórica para un documental, usualmente se pueden encontrar dificultades de plasmar a través del lenguaje audiovisual, aquellos documentos que no fueron hechos para los lenguajes audiovisuales, sin embargo, la existencia de los documentales históricos existen y logran sobrepasar este obstáculo estableciendo una relación entre la imagen y su referente. A raíz de esto, Rosenstone separa los filmes históricos en tres grupos: los dramáticos; en los que se puede incluir a las películas convencionales de ficción, los documentos; donde están incluidos los documentales convencionales y los de experimentación o también conocidos como docudramas. Rosenstone sólo le da importancia al tercero, señalando:

Como las normas cinematográficas son tan rígidas y, al principio para el historiador, tan desconcertantes, el medio audiovisual en evidencia las convenciones y limitaciones de la

historia escrita. El cine ofrece nuevas posibilidades que podrían ayudar a la narración histórica a retomar el poder que tuvo en la época en que estaba más unida a la imaginación literaria. (Cremonte, 2012, p. 94).

El autor considera que desde el material audiovisual puede elaborarse una narración histórica, afirmando que el material puede reunir fenómenos propios de un determinado proceso histórico. (Cremonte, 2012)

2.2 Construcción de memorias e identidades

Existe una relación entre la historia, el cine y la reconstrucción de la memoria, donde los medios masivos de comunicación son los responsables de la difusión de acontecimientos ocurridos en la sociedad. En relación a esto Gustavo Aprea (2015) toma las palabras de Robert Rosenstone quien reflexiona sobre las imágenes, comentando que actualmente vivimos en un mundo dominado por las imágenes, donde el cine ayuda a las sociedades a reconstruir su pasado por medio de diversos géneros como los docudramas, documentales o series. El medio audiovisual en la actualidad es el principal formato para transmitir información sobre conocimiento histórico a la población.

Asimismo, Aprea (2015) sostiene que la reconstrucción del pasado repercute en el punto de vista sobre el mundo. Referente a esto, Aprea cita a Peter Burke, historiador de la cultura, quien sostiene que:

En la época de la televisión, la percepción de los acontecimientos del momento prácticamente es inseparable de su imagen en la pantalla. El número de esas imágenes y la velocidad con que se transmiten son una novedad, pero la revolución que ha supuesto la televisión en la vida cotidiana no debería hacernos olvidar la importancia de la imagen en épocas pretéritas. (Aprea, 2015, p. 18).

En relación a esto, el cine se ha convertido en el medio ejemplar para poder llegar a las memorias colectivas, compartiendo en las imágenes la conservación de un pasado realizando una interpretación de identidades sociales nacionales. Para lograrlo, se recurre a la

investigación histórica por medio de fotografías, películas, prensa que remiten a un pasado no muy lejano del mundo actual o historia que esté aconteciendo en el presente. En la investigación de este pasado, permite involucrarse en la construcción individual y colectiva de identidades.

Por lo que respecta a la construcción de memorias e identidades, Aprea (2015), cuestiona la relación entre el cine y la historia donde se establece un vínculo constructor para la memoria. Para entender esta relación, explica el significado de la memoria social y de qué manera se vincula con la historia.

En relación a la memoria, la describe conceptualmente como una característica idónea del ser humano, complementada con la necesidad de transmitir ese conocimiento a través del tiempo con generaciones posteriores. Por medio de la memoria se puede obtener la construcción de la identidad a través del pasado individual o colectivo, el que se refleja por imágenes a través de relatos. Los seres humanos pueden naturalmente establecer un vínculo entre el lenguaje y la memoria pudiendo a través de esto comunicar experiencias.

Referente al cine relacionado con la construcción de la memoria, Aprea (2015) señala que el cine es un elemento imprescindible para su construcción, donde utiliza como referente a Marc Ferro quien establece un análisis en varias etapas sobre el uso de la historia como elemento para que la cinematografía reconstruya el pasado. De esta manera, como primer aspecto o etapa afirma que el cine se ha utilizado desde sus comienzos como un elemento de creación y búsqueda de conocimientos e intereses en diferentes grupos sociales. En otras palabras, el cine se ha convertido en un elemento para la reconstrucción de un acontecimiento que termina siendo un elemento constructor de memorias sociales que muestran al espectador una visión del pasado. En segundo lugar, Ferro describe una preocupación en relación con el vínculo entre cine e historia, donde esta se vuelca al momento de crear representaciones creíbles.

Con respecto a la reconstrucción del pasado cinematográficamente hablando, Aprea (2015) señala algunas diferencias en relación a las representaciones del pasado, para tomar en consideración en la construcción de la memoria. Estas representaciones las presenta como una distinción clásica que hace la diferencia entre el cine histórico y el de época. El primero muestra un punto de vista enfocado en hechos que realmente sucedieron y existen otros documentos que dan veracidad de lo ocurrido, el film histórico muestra interpretaciones de hechos narrados anteriormente, que buscan la credibilidad a través de versiones anteriores. El segundo refleja hechos imaginarios acontecidos en el pasado, históricamente reconocido, en consecuencia sólo forma parte del género de ficción, sosteniendo su credibilidad a través del relato, dejando a un lado aquellos hechos históricos que se utilizan para decorar la historia de esas situaciones creadas o imaginarias.

A finales de la década de los noventa, tras el resurgimiento del género documental social y político, llegan obras sobre acontecimientos ocurridos dentro de la historia argentina más reciente, los cuales han sido mostrados por medios de comunicación, así como por las películas de cine documental social y militante de los últimos años. Maximiliano de la Puente y Pablo Mariano Russo (2012) realizan una selección de obras documentales, que tratan temas relacionados con sucesos o acontecimientos más impactantes en Argentina. Estos films exponen casos particulares donde se realiza una investigación a fondo con la finalidad de expresar un discurso colectivo. *Fusilados en Floresta* (Diego Ceballos, 2005), obra seleccionada exhibida en diferentes espacios como El Cine Gaumont – Espacio INCAA Km. 0, en salas del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), además de cineclubes, universidades y festivales. Para Puente y Russo (2012), ésta producción mantiene una estructura, donde se muestra una postura frente al discurso de medios de comunicación, así como mostrar características del lenguaje audiovisual a través de testimonios para poder transmitir la experiencia con mayor claridad.

Éste documental por medio de las imágenes, ayuda a la construcción de memorias e identidades, además de actuar como registro de sucesos del pasado, interviniendo con temas sociales, en donde se crea un espacio para aquellos que precisan declarar situaciones del pasado.

Fusilados en Floresta (2005), película donde se cuenta la historia de un sargento retirado de la Policía Federal, quien comete un crimen en contra de unos jóvenes. El crimen fue realizado el 28 de diciembre de 2001 mientras el policía permanecía de guardia en una estación de servicio en Floresta. Los jóvenes estaban en el bar de la estación, viendo por televisión los acontecimientos en el centro porteño, mientras se efectuaba cacerolazo en Plaza de Mayo. Uno de los chicos dijo un comentario ofensivo sobre las fuerzas de represión, mientras que el ex sargento Juan de Dios Velastiqui los asesinó en ese momento. Los vecinos del barrio se reunieron con el fin de obtener justicia. El film está bajo la mirada de Diego Ceballos, quien logra una reconstrucción de los hechos, realizando una indagación sobre la vida de las víctimas y la comunidad.

Puente y Russo (2012), señalan las características más importantes que utiliza Ceballos en su documental y como emplea elementos importantes para relacionar el hecho con el funcionamiento de las fuerzas represivas sobre la sociedad.

Fusilados en Floresta (2005) muestra como los medios utilizan el discurso de diferentes maneras. En primer lugar, se lleva la historia al contexto social y político del momento, el cual transitaba en la crisis del 2001, cuyas imágenes fueron transmitidas por los medios de televisión. Los medios de comunicación argentinos no eran los únicos que transmitían el estallido, a su vez la TVE de España y la BBC de Londres también lo hacían, cuyas imágenes son emitidas y aprecian en el film. Luego se pasa a presentar a los tres chicos que desarrollan el conflicto de la película, Adrián Matassa, Maximiliano Tasca y Christian Gómez.

La historia se desarrolla a través de imágenes de archivos de televisión, producciones independientes y caseras. También intervienen testimonios de los familiares y amigos de los tres chicos, además de exponer la reconstrucción de los hechos gracias a los relatos.

Los testimonios se desarrollan cuando las tres madres cuentan los hechos de ese día, detallando las últimas acciones de sus hijos aquella noche del 2001, donde las historias son narradas por imágenes obtenidas de *CrónicaTV*. Los familiares enlazan los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre con la masacre de Floresta, donde el padre habla sobre la forma de transmitir las noticias en los medios de comunicación.

Asimismo se reconstruye una relación de fuerzas a través de las imágenes que muestran un enfrentamiento entre policías protegidos por escudos y armas de fuego, contra los manifestantes, esto acompañado de un testimonio permitiendo consolidarse mutuamente.

Gracias a la investigación periodística que se aplica a la película, el documental continúa con la presentación del asesino, que es descrito en testimonios de vecinos, como una persona solidaria y un buen vecino. Para Puente y Russo (2012), A través de la investigación realizada por Ceballos vincula al agresor con la última dictadura militar, quien realizaba acciones de represión, lo cual es convalidado por imágenes de publicaciones en diarios.

Como un elemento metafórico, el director emplea escenas de transición donde se hace un homenaje a las víctimas a través de palomas blancas volando.

Mientras se continua desarrollando la historia, se hace presente la música que acentúa el melodrama en que se sumerge la historia, mientras se conocen más a fondo la vida de los chicos, a través de entrevistas realizadas a los padres quienes muestran su dolor ante las cámaras, empleándose planos cercanos y tomas de larga duración, donde se logra mostrar el dolor por la pérdida.

A través de toda la búsqueda de información, se demuestra a través de las imágenes que los chicos eran estudiantes, con actividades normales y cotidianas, trabajadores, y con aspiraciones como cualquier joven.

Se realizaron más de 20 marchas en reclamo de justicia, fueron mostradas en el documental, el cual incluye imágenes propias y ajenas al film, las que generan el contexto de la historia.

En el film también se realiza una relación entre el conflicto principal de la historia con la represión hacia manifestantes en tiempos del estallido del 2001. Según el análisis de Puente y Russo (2012), *Fusilados* presenta esta vinculación a través de un clip al comienzo del documental con dichas acciones junto al tema “Represión” de *Los Violadores*, finalizando con la imagen del ex comisario Franchiotti, a quien se le acusa de los asesinatos de Darío Santillán y Maximiliano Kosteki.

Según los autores, “La película no elude el golpe bajo ni el sentimentalismo de tono amarillista al que apelan los noticieros televisivos, pero se diferencia de estos en el seguimiento sostenido e intenso del caso a lo largo del tiempo.” (Puente, Russo, 2012, p. 210).

El documental muestra las experiencias personales de los personajes por necesidad de transmitir una mirada más cercana sobre lo que vive la sociedad.

Al ver películas como éstas, ligadas al contexto popular, surgen interrogantes como: ¿Qué es el pueblo y quién es?; ¿Cómo se muestra al pueblo?, representando una época donde lo popular está atravesando un momento de crisis, mostrando los sucesos ocurridos en diciembre del 2001. Sobre el discurso de los grandes medios de comunicación se puede manipular la información, y no tener en claro quién es el pueblo, el pueblo es la gente, y la gente son todos.

La mirada del documental ofrece al espectador diferencias en relación al discurso del noticiero televisivo con este género, ya que la información se ve contaminada por la investigación televisiva, generándose una crítica a la reconstrucción de los hechos. En el este tipo de

película, se observa como se realiza la reconstrucción de los hechos basándose en las imágenes generadas posteriormente, es decir, ficcionadas, a través del empleo de cámaras subjetivas, de esta manera introducir al espectador en el relato, con la finalidad de llegar a generar un impacto dramático. Por medio de documentales como *Fusilados en Floresta (2005)*, se presenta una mirada distinta a la planteada por los medios, con la finalidad de mostrar aspectos que estos ocultan, aun así compartiendo un punto de vista íntimo, despertando los recuerdos que reconstruyen el pasado.

2.3 Que se vayan todos, 2001

En medio de las tensiones políticas y sociales que surgieron a raíz de la crisis económica sucedida a partir del 2001, el 19 y 20 de diciembre de ese año, el pueblo argentino salió a las calles con la consigna de *que se vayan todos*. Con esta ruptura que se había creado, también se produjo una nueva realidad. Según Miguel Mirra, esta mirada estaría conformada por el estallido de una cultura dominante y relaciones sociales independientes, afirmando que:

Otra consecuencia de la ruptura de diciembre del 2001 fue la visibilización de un conjunto heterogéneo de formas de protagonismo social que fueron surgiendo en períodos disímiles y en relación a diferentes problemáticas y que, hasta diciembre, apenas si eran conocidos, tenidos en cuenta y valorados. (Mirra, 2009, p. 137).

Mirra reitera que de esta manera se manifiesta el movimiento de documentalistas, quienes mantienen un compromiso no sólo con el nuevo movimiento social, sino que también se mantiene ligado a movimientos sociales campesinos, asambleas populares, manteniendo una conexión también con los trabajadores desocupados, de esta manera surge el protagonismo de la comunicación y la producción audiovisual. El nuevo movimiento social surgido hoy en día se mantiene en la lucha contra privatizaciones, la desocupación y la miseria, a pesar del chantaje y la hostigación de medios de comunicación.

Para Mirra (2009), es importante destacar frente a esta realidad, del papel que desempeña el documentalista ante este movimiento social cuestionando si este debería estar satisfecho con

registrar y proyectar esa imagen del nuevo movimiento, por lo que cita a Fernando Buen Abad, teórico y documentalista mexicano, quien señala que:

Mirar no implica actuar, (al menos no implica relacionarse). Entre uno y otro momento se entabla una dialéctica contradictoria de miradas que son de clase siempre. ¿Quién mira, cómo mira, para qué mira?, un documental que sólo “mira” es sospechoso. Es falso que no se pueda teorizar críticamente sobre la “mirada”, es falso que esta sea poseedora de un principio autónomo de objetividad, es falso que la “mirada” por sí satisfaga las necesidades principales de cualquier relación humana. La mirada es sólo un momento de un proceso que queda incompleto si no pasa a categorías superiores de la lógica, como la praxis. “mirada no es sinónimo de claridad, reflexión, legibilidad, ni objetividad. Ni siquiera para el voyeurismo más patológico. Ante la pantalla que exhibe documentales ninguna mirada es de hecho pasiva. El que mira lo hace armado con una red social que lo acompaña en la experiencia particular pero que cobrará sentido sólo en el marco de sus dispositivos de clase, de la conciencia que de eso tenga y de cómo se predispone para la producción de sentido. (Mirra, 2009, p. 138).

Mirra somete a discusión la propuesta de mirar y hacer mirar no es suficiente, donde plantea que los medios, métodos, técnicas e instrumentos existentes podrían ser utilizados de forma auxiliar para el movimiento social, de tal forma lograr los objetivos, y para esto se debería pasar a la acción, de esta manera poner los medios en manos de los protagonistas. Como ejemplo, Mirra utiliza a Adolfo Colombres e Isabel Hernández, a quienes le surgieron las mismas interrogantes orientadas a la cuestión indígena. En un documental que estudia los aspectos físicos y manifestaciones culturales y sociales, se pueden apreciar los métodos de autogestión adoptados en las comunidades indígenas, concluyendo que estos son caminos acertados para acoplarse a las nuevas organizaciones sociales. En este punto es un reto hacer reflexionar sobre un dicho tema, donde es una realidad no tan alejada del hecho de que las comunidades indígenas hayan sido sometidas por la conquista, un ejemplo más cercano aún como las realidades y tareas que llevan a cabo los trabajadores empleados o no, quienes colocan a la Argentina como un estado que se ha convertido en una administración colonial (Mirra, 2012, p. 138).

Capítulo 3. Tiempos de cambios en el Nuevo Cine Argentino

El Cine Argentino es visto como un proceso de asimilación para Quintín (2009), lo que llegó a ser a mediados de los noventa el denominado Nuevo Cine Argentino. Para ese momento el medio profesional estaba conformado por personal de edad avanzada que no aportaban nada a la hora de producir una estética, además de la deficiente calidad técnica. Los nuevos directores no tenían oportunidades de integración, filmando sin apoyo de los subsidios, sin apoyo publicitario, rodeados de producciones precarias.

En el Nuevo Cine Argentino surge una interrogante enfocada a cuál es la novedad que presenta. Campero (2009), declara que existen dos tipos de películas que encaminaron al cine nacional a finales de los '80 y principios de los '90. Por un lado se caracterizaban por el mensaje a transmitir, las cuales estaban consideradas por contener una función social. Las otras eran producidas por los grandes medios nacionales y eran vistas como un negocio donde lo que prevalece era la venta de entradas. A finales de los '80, se producía un NCA que mostraba a la Argentina con la idea de la familia, es decir, esta era el país procurando neutralizar los estereotipos.

Algunos directores reconocidos en los inicios del NCA son: Martín Rejtman, Lisandro Alonso, Pablo Trapero, Adrián Caetano, Albertina Carri, Diego Lerman, Celina Murga y Juan Villegas entre otros.

El Nuevo Cine Argentino tuvo éxito en 1998, con propuestas novedosas para el comienzo del nuevo siglo. Algunos cineastas tuvieron suerte al presentar propuestas creativas al comienzo. En esta época 2005 y 2006, las películas habían decaído así como la euforia del NCA, mientras que el INCAA se enfocaba en producir películas con temáticas televisivas o hacia aquellas historias con un nacionalismo enfocado al hiriente pasado. Campero (2009) afirma que el instituto hizo que las películas independientes se realizarán bajo los cánones para la producción industrial vendiéndolas como grandes producciones. De esta manera, el INCAA

dejó de involucrarse con películas de bajo presupuesto que postulaban para un financiamiento, así el NCA fue cuando propuso sus propios parámetros.

Según Jaime Pena (2009), el Festival de Cannes fue el que reafirmó al NCA, cuando en 2008 se anunciaron cinco largometrajes, entre ellos, *Leonera* (Pablo Trapero); *Liverpool* (Lisandro Alonso); *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel); *La sangre brota* (Pablo Fendrick); *Salamandra* (Pablo Agüero), colocándose como un movimiento que seguiría en evolución, catalogándose el 2008 como el mejor año de la historia del Nuevo Cine Argentino.

Pena sostiene que el NCA se mantiene en una constante evolución que ha venido trabajando en los últimos diez años

El NCA surgió y se desarrolló dentro de un ambiente conformado por un costumbrismo para tocar temas, presente en la estructura de las películas, además del factor de dominancia que prevalecía en el INCAA, produciendo impedimento para la realización de los films. Campero (2009) afirma que el NCA mantiene una escénica de resistencia que enfrentó muchos obstáculos, estableciéndose nuevos objetivos. Una de las historias más emblemáticas fue *Historias extraordinarias (2008)*, que en sus cuatro horas de duración expone la historia del cine, además de demostrar lo que es como film sin haber sido financiado por el INCAA, mostrándose como una película que sigue reglas propias, sin las ambiciones que exige la industria cinematográfica como volver una película un plan de negocios. Campero cita a Llinás, quien afirma en una charla realizada en la Universidad Nacional de General Sarmiento que:

El cine se está pareciendo cada vez más a una exhibición de teatro. Ya no está disponible todo el tiempo para todo el mundo. Es decir, debe no aspirar a ganar dinero, sino aspirar a sí mismo: a ser una obra de arte. De la misma manera que funciona el teatro independiente, donde las obras encuentran su público, pero no están hechas para ganar dinero, no son concebidas como un negocio. (Campero, 2009, p. 93).

3.1 Cine argentino en los '90

A mediados de los años '90 se produjo un cambio radical en varios rubros del cine argentino. Había un público ansioso esperando nuevos modos de contar las historias. Esto se confirmó en 1995 con el éxito de *Historias Breves*; un conjunto de largometrajes hechos por jóvenes realizadores, directores amateur sin experiencia laboral pero queriendo mostrar una nueva mirada a través de *Historias Breves*, donde se propuso un cambio a nivel estético, de personajes, locaciones, conflictos y un modo de producción independiente.

David Oubiña (2009), sostiene que estos cambios se fueron produciendo desde finales de los '80 y principios de los '90 donde hubo un incremento en el auge por las escuelas de cine promoviendo el crecimiento de nuevos directores de cine con propuestas novedosas dirigidas hacia un cine alternativo.

También señala que el INCAA no hizo nada más por la nueva generación de directores luego de *Historias breves*. Esto en reacción al nuevo tipo de cine que los jóvenes proponían, contradecía los tradicionales modos de producción impuestos por el sindicato de técnicos y por la asociación de directores profesionales.

Javier Porta (2009), afirma que hubo un tiempo muy importante para el Nuevo Cine Argentino en la primera mitad de los noventa, comenzando por los títulos de las películas donde se aprecia una muerte anunciada: *Una sombra ya pronto serás*, donde se propone una interpretación. En este momento se planteaba una mirada diferente en relación al cine de los ochenta y la primera mitad de los noventa, por ejemplo, en las películas de Rejtman se miraba a los personajes mientras realizaban las acciones. En *Silvia Prieto* (1999) mira a los personajes en sus diálogos, en este caso viendo los diálogos como acciones, introduciendo más velocidad, más personajes, más elipsis.

Eduardo A. Russo (2009), señala que el cine de ficción en la primera mitad de los noventas estaba perdido, sin rumbo. Esto cambia en la segunda mitad donde se consideran algunos documentales como precursores del NCA.

3.2 El cine argentino se reinventa

El Nuevo Cine Argentino ha tenido una gran proyección nacional e internacional en sus producciones desde su renovación en un período que avanza desde 1995, donde ha estado presente constantemente en premiaciones y festivales destacándose por las visiones del mundo impuesta en los films, la construcción de relatos, la dirección o los diseños de producción, entre otras características, en una primera etapa donde destacan películas como *Pizza, birra, faso* (Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano, 1997); *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999); *La ciénaga* (Lucrecia Martel).

El NCA es comparado con la generación de cineastas de los '60, ya que recuerda una experiencia similar en donde no se le hallaba una forma de llamar al surgimiento cinematográfico. En aquella época se señala como culpables a los representantes de la industria cinematográfica argentina, quienes tenía un mal manejo de la industria, no renovándose, ni actualizándose.

Oswaldo Mario Daicich (2015) sostiene que el NCA transitó por ese mismo camino en su primera etapa, donde fue muy arduo lograr integrarse en la industria del cine. Esta incorporación recién fue validada gracias a los reconocimientos internacionales, que certifican la nueva propuesta de los directores y guionistas.

En una segunda etapa, Daicich (2015) señala diversos films que otorgaron la consolidación del NCA, entre los films que destacan: *Un oso rojo* (Israel Adrián Caetano 2002); *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2007); *Caracho* (Pablo Trapero, 2010).

En una tercera etapa, Daicich se refiere a la introducción de nuevas figuras como el director *Mariano Llinás* por *Historias Extraordinarias* (2008), quien obtiene el Premio del público, además del premio especial del jurado, entregado en Buenos Aires Festival de Cine Independiente (BAFICI) (2008).

El NCA propone una nueva mirada donde se plantea una cercanía a los problemas, los temas y problemas para realizar una puesta de cámara que muestre un mundo actual, generando una nueva estética.

En esta nueva etapa Mariano Llinás propone un nuevo diseño de producción, donde cuenta con un equipo de trabajo reducido. Todos los directores que integran al NCA comparten la iniciativa de realizar producciones con presupuestos bajos, enfocando los proyectos cinematográficos a las necesidades de narración de cada uno de los directores y no guiándose por los parámetros que rigen la industria cinematográfica.

Daicich (2015) declara que:

(...) no hay un movimiento homogéneo y orgánico del Nuevo Cine Argentino, inician su cine desde un conjunto de necesidades e inquietudes en común pero con el transcurso del tiempo se empiezan a individualizar y a marcar estilos propios, ocupando diferentes espacios, según sus inquietudes en el campo cinematográfico. (Daicich, 2015, p. 176).

3.3 Cine ficción contemporáneo argentino

La ficción en Argentina nunca ha tenido una abundancia de filmes, al contrario, por lo general no pasan de treinta los títulos conocidos en dicho género. Esta podría ser una de las razones de porque no suelen conocerse constantemente directores argentinos que se involucren con este tipo de cine, quienes además ya vienen influenciados por otros géneros como la comedia, el terror, o los musicales que presentaban rasgos estéticos internacionales que hacían difícil la participación de personajes o lugares locales.

Este género es considerado como resultado del cine fantástico, el cual transitaba entre el camino onírico y el científico. Todo esto desemboca en una ilusión que el espectador debe

asumir como real. La ficción permite explorar por infinitas posibilidades que permiten la ciencia y tecnología.

Andrea Cuarterolo (2007), sostiene que el cine ficción nacional no tuvo éxito sino hasta 1969, cuando se realizó *Invasión* de Hugo Santiago, siendo la primera película que dio pie a iniciar una tradición por producir películas de este género, el que fue ganando identidad propia.

El cine ficción nacional tendrá un verdadero surgimiento con la llegada de la democracia, cuando se retomará la brecha abierta quince años atrás por *Invasión* (1969). Los ochenta fue una época donde directores como Eliseo Subiela, Gustavo Mosquera o Fernando Spiner interesados en este tipo de películas.

Para finales de la década de los noventa, la evolución tecnológica es un hecho y la postproducción digital permiten que el cine ficción argentino logre conocerse más en aspectos estéticos y narrativos.

Desde finales de los '80 el cine ficción comenzó a tener aciertos para la realización del relato, de manera que se utilizaban espacios reconocibles en Argentina, generando identidad, logrando espacios reconocibles en el espectador. Así conviven los espacios identitarios, con aquellos espacio no lugar que no dan referencia de un lugar real, sino que pertenecen al mundo de ficción.

En 1996, Mosquera continúa trabajando en su film *Moebius* que realiza con alumnos de la Universidad del Cine. Se plantea la historia de una Buenos Aires futurista donde las líneas de trenes se han expandido a un nivel inexplicable. Uno de los trenes se ha perdido en las vías con más de treinta pasajeros, la búsqueda a través de los sistemas de seguridad informan de su destino, pero no logran encontrarlo. Un joven llega a la conclusión que el tren se encuentra atrapado en la gigantesca cinta de *Moebius* que se ha convertido el subterráneo, a lo que las autoridades no confían mucho por parecer una hipótesis improbable. Al comienzo de la película se muestra un mapa de Buenos Aires con algunos cambios como por ejemplo, las

vías del tren sumamente alargadas. El director se las ingenia para lograr que el espectador conozca los lugares, aunque estos lugares hayan sido modificados.

Cuarterolo (2007) hace referencia de *Adiós querida luna* (Spiner, 2005), donde el director deja a un lado la ciudad para transportar su relato al espacio, catalogándolo como un pionero argentino de la *space opera*.

El término *space opera*, inicialmente utilizado en el campo de la literatura de ciencia ficción, se refiere a aquellas historias que transcurren en escenarios desmesurados como imperios galácticos, mundos y sistemas lejanos o en el mismo espacio exterior. En el campo del cine, quizás el ejemplo más conocido sea la serie de *La guerra de las galaxias*. (Cuarterolo, 2007, p. 90).

El relato del film se ubica en el año 2068, en un planeta tierra que es constantemente azotado por desastres naturales como maremotos o sequías, colocando a la película dentro de un contexto apocalíptico. La hipótesis central de la obra onda a través de un científico argentino que se le ocurre la idea de destruir la luna con el fin que la tierra se enderece y así el clima mundial se consolide. Aunque la ciudad de Buenos Aires solo aparece a través de los diálogos, se puede apreciar una devastación de los espacios referentes de la ciudad, creando una base espacial en Temperley, provocando que el espectador se sienta extrañado ante la absurda e irreal situación. Cuarterolo alega que:

La inscripción de gran parte del cine de ciencia ficción argentino de los últimos veinte años en esta tradición literaria ha sido uno de los factores clave en el surgimiento de films con identidad propia. Esta intertextualidad con nuestra literatura fantástica fue hábilmente combinada por estos autores con una reapropiación de ciertos elementos propios del modelo genérico hollywoodense para crear un cine de ciencia ficción original con “sabor” local. (Cuarterolo, 2007, p. 92)

El autor afirma que para la creación de relatos de ciencia ficción, la relación con la realidad no es coincidencia. La ciencia ficción forma parte de los géneros populares que mejor plasma las ideas y todas las transformaciones que puedan envolver al mundo de referencia. Además, sostiene que las tecnologías se han envuelto en una evolución digital lo que ha producido que bajen los costos de producción y se incrementen este tipo de propuestas. También señala

que este tipo de películas han sabido ganarse un lugar cada vez mayor en festivales de cine. A lo largo de los últimos veinte años, una serie de directores argentinos han ayudado a la evolución del cine ficción, utilizando los modelos habituales como base para crear relatos originales y con identidad propia, abriendo camino para futuras producciones sobre cine ficción argentino.

En relación al género ficción, Susana Miranda (2014) hace referencia a los personajes de ficción con referentes reales vistos como un planteo de una problemática. De esta manera se puede comprobar hasta qué punto los personajes y sus acciones son creadas con referencia a un mundo real. En este proceso intervienen los realizadores de la película quienes hacen funcionar la historia de manera que el espectador la entienda, un espectador que se coloca en el lugar de receptor para interpretar la historia.

Al momento de hacer una película, Miranda sostiene que en una película de ficción no hay necesidad de comprobar la veracidad de la historia. Esto es tarea del documental, permitiendo a la ficción liberarse de esa estructura, donde el espectador también goza de esa libertad al ver una película de ficción. También señala que es posible que en la película se pueden incluir características como los nombre reales de los personajes o los hechos veraces, esto provoca un impacto en el espectador al momento de recibir el mensaje. En sus palabras, afirma que: "Todo personaje forma parte de la ficción y, como tal, es una creación y un constructo." (2014, p. 106). En otras palabras, se puede decir que el espectador siempre permanece consciente acerca de lo ficcional de la película, sabe que es una historia inventada, aunque a lo largo del film pueda creer en lo que está viendo. Esto es posible a través de los datos sustraídos de la realidad los cuales generan una estética que juegan con los conocimientos del espectador.

Miranda utiliza como referencia a Roger Odín, quien establece un análisis sobre la forma en que el espectador trabaja como receptor, donde afirma que:

Para nosotros, el espectador es una entidad construida, un actante; más específicamente se le puede definir como el punto de paso de un haz de determinaciones. En resumen, todas las determinaciones no tienen el mismo campo de aplicación temporal y espacial. (Miranda, 2014, p. 107).

En relación con lo planteado con Odín, Miranda señala que el género de ficción es visto como institución, conteniendo características propias y auténticas en cada película que llega al espectador, quien en las salas de cine goza de estos materiales fílmicos a través de estímulos que recorren los sentidos utilizando toda esa información generada en el universo del film, relacionándola e interpretándola con elementos de la realidad.

Por otra parte, Miranda afirma que entre los films de ficción y los documentales existen diferencias relacionadas con los contenidos, los diseños de producción y el lenguaje audiovisual. Esto va ligado con la intención que tiene el espectador según para lo que se ha preparado para ver, en otras palabras lo que permite que un género sobresalga sobre el otro tiene que ver con una experiencia previa que ha tenido el espectador, que le permite escoger según su actitud, ya sea ficcionante o documentalizante. Referente a esto, Miranda sostiene que:

Enfrentando a una película de ficción, el espectador suspende su incredulidad aceptando la información recibida y se dispone a creer lo que ve, con tal de que sea verosímil y coherente. De esta manera se entrega de lleno a la lógica propuesta por el filme, aunque esta pueda contradecir al sentido común. En el devenir del discurso fílmico construye para sí un universo en el cual adquieren sentido los personajes y las escenas de la película. (Miranda, 2014, p. 110).

En relación a la transmisión del mensaje existen características que generan una mala decodificación. Como por ejemplo, es posible que en una película de ficción los personajes interpreten a personas de la vida cotidiana y los hechos de esa existencia se plasmen en las acciones de las escenas, siendo reconocidos por el espectador, quien por una parte sabe que está observando un film de determinado género, el que sigue los planteamientos de un mundo creado para la ficción, a través de su narración, pero pueden aparecer elementos de

la vida real, pudiendo ser reconocibles, llevando al espectador a una realidad ficcionada, verosímil a lo conocido.

Con respecto a los personajes que no son tan ficticios, Miranda señala que en el documental, los personajes provienen de lo real, de esta manera el contenido del documental como los lugares y personajes siempre existirán. Lo contrario ocurre con la ficción donde los personajes existen solo en ese mundo creado. También señala que existe un proceso de identificación por parte del espectador, llamado identificación secundaria en relación con algunos personajes, afirmando que:

La identificación secundaria en el cine es básicamente una identificación con el personaje como figura del semejante en la ficción, como foco de los deseos afectivos del espectador, pero sería un error considerar que la identificación es un efecto de la simpatía que se puede sentir por tal o cual personaje. Se trata más bien de un proceso inverso, y no sólo en el cine: Freud establece con claridad que no por simpatía se identifica uno con alguien, sino “al contrario, la simpatía nace solamente de la identificación. La simpatía es, pues, el efecto y no la causa de la identificación (miranda, 2014, p. 116).

Por otra parte, el distanciamiento reflexivo produce que en el cine documental no se establezca esta simpatía.

Capítulo 4. El Nuevo Cine Argentino y su configuración narrativa

Las películas del Nuevo Cine Argentino a través del paso del tiempo, muestran una marca de autor con respecto a otros cineastas, representando una individualidad artística donde los directores muestran diferentes formas de filmar, ofreciendo distintos puntos de vista. El cine nacional en la actualidad ha sido denominado por los críticos como el NCA, donde además de integrar a toda una generación que quiere hacer cine, expresa una renovación en las formas de producción, su narrativa orientada hacia un cine social, buscando una alta calidad técnica y artística. Daicich menciona a Mariano Llinás quien comenta sobre su participación en el NCA, argumentando:

Yo me reconozco parte del NCA, eso hay que decirlo porque nadie quiere eso. Lo más canchero es decir 'yo no tengo nada que ver con el NCA, el NCA no existe, el NCA es una mentira de los medios'. Para mí no es verdad. Para mí el NCA existió, sigue existiendo y tuvo una fuerza inusitada dentro del cine argentino, única en la historia, con un nivel de contundencia que no tuvo ninguna otra corriente en la historias argentina jamás" (Daicich, 2015, p. 350).

En la época de los noventa, el Cine Argentino era muy malo, sostiene Llinás, donde se presentaban películas que expresaban rasgos de un cine agotado con respecto a sus temáticas. Una época donde se esperaba por una nueva generación de realizadores que dieran un nuevo rumbo al cine nacional.

Esto sucedió con *Pizza, birra, faso* (1997), donde los cambios se comenzaron a generar, presentando relatos diferentes e imprevisibles para el espectador, a través de los discursos fílmicos y producciones que buscaban un acercamiento entre el espectador y nuevas propuestas cinematográficas del NCA, donde esta nueva forma de hacer cine no se vinculaba en un principio con lo masivo, sino con lo diverso, tratando temas que no se trataban, desde lugares que no se tocaban, permitiendo la circulación de los films por diversos mercados, gracias a su capacidad de reinventarse.

En el siguiente capítulo se realizará una investigación donde se toma en cuenta el método explicativo y descriptivo para la realización del análisis narrativo de *Pizza, birra, faso* (1998), *Nueve Reinas* (2000) y *Relatos Salvajes* (2014) pertenecientes a lo conocido hoy en día como el Nuevo Cine Argentino, donde se explican los efectos que trascienden en la sociedad nacional. Asimismo, el análisis comparativo sobre los tres films tiene la finalidad de reflejar sus similitudes y diferencias teniendo en cuenta un recorte temporal de los últimos veinte años, considerando como punto de partida el film de Caetano y Stagnaro del año 98, *Pizza, birra, faso*.

En las tres películas se expresan diferentes marcas autorales, donde se establecen diversas miradas críticas correspondientes a cada director, de esta manera se realiza la recolección de información por medio de la observación participante.

La investigación indaga a profundidad sobre la calidad artística y técnica, analizando los cambios que se han generado en las formas de producción a la hora de realizar una película en Argentina. Igualmente el análisis permite profundizar sobre los cambios en las temáticas de los films durante este período puesto que la nación ha transitado por situaciones que se ven reflejadas en las 3 películas.

Por medio de este análisis se propone exponer las diferencias estéticas que han fomentado diversos cambios en el discurso audiovisual del NCA, presentado diferentes estereotipos que revelan la idiosincrasia nacional. En consecuencia, debido a la evolución por la que ha transitado este cine se tomará en cuenta como se propone innovar con respecto a la puesta de cámara, siendo los actores los que establecen un vínculo con la sociedad, tomando en cuenta disparadores como son los actores al momento de reflejar la identidad nacional, a través de los diversos espacios utilizados como locaciones siendo estos los medios físicos que se emplean para lograr identificación y aceptación del público.

4.1 Pizza, birra, faso

Es un largometraje contemporáneo estrenado el 15 de enero de 1998, dirigido por Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, donde actúa un elenco no profesional como Héctor Anglada, Pamela Jordán, Jorge Sesán, Alejandro Pous y Walter Díaz donde se proyecta la mirada que el nuevo cine buscaba expresar, mostrando imágenes de lugares que no se utilizaban en films anteriores, lugares ignorados o desconocidos por los habitantes de la ciudad. La película narra la historia de un grupo de jóvenes inmersos en su rutina, quienes tenían como objetivo encontrar comida, bebida y faso, lo que se relaciona con el título del largometraje. Según Chamorro (2011), se empleó un manejo de la narrativa con el objetivo de enlazar las diferentes vidas de los personajes. Entre las temáticas utilizadas en la película, transcurren historias que atraviesan la miseria y lo tierno, además del delito, la traición, el amor y la lealtad. Historias amenizadas por una musicalización de bailanta, guiando al espectador por las tragedias individuales y colectivas que acontecen en la ciudad de Buenos Aires y a sus habitantes.

Los directores del film utilizan los paisajes de la ciudad de Buenos Aires de forma tal que los jóvenes de clase baja tengan una voz para hacerse escuchar, mostrando aquellos lugares donde habitan jóvenes marginados por la sociedad, quienes viven en lugares marginales o que no tienen un lugar donde hacerlo.

Pizza, birra, faso es una película que busca mostrar una realidad de un grupo o sector de la sociedad que no gozaba con los mismos beneficios y lujos que el otro sector, realidades que han sido omitidas de libros de historia formando parte de estadísticas políticas. De esta manera, los directores logran expresar una realidad vinculada con la política.

La película comienza introduciendo títulos en blanco y negro, sin musicalización, seguido por la presentación de imágenes callejeras, donde se observan personajes de la vida cotidiana de las calles de Buenos Aires como oficinistas, taxistas, mendigos, limpiavidrios, que a medida

que transcurren los primeros minutos del film, ya induce el contenido de la mirada que quieren plasmar los directores sobre la ciudad.

Los directores Caetano y Stagnaro a través de esta producción, se enfocan en utilizar elementos como la música para seducir la memoria colectiva. Chamorro comenta que los personajes responden ciertas interrogantes a través de la narración como identificar la cultura, quiénes son y por qué ocupan ese lugar, citando a Quintín quien comenta lo siguiente:

Las películas de Caetano dividen al mundo en dos: de un lado están los pobres, los marginales, los delincuentes, los barra bravas [sic], los jóvenes, los revolucionarios. Del otro, los viejos, los ricos, los policías, los políticos, los poderosos, los reaccionarios. En el medio no hay nada, acaso las mujeres. (Chamorro, 2011, p. 48).

Con esto se refiere a los extremos que se plantean en el film, separando las clases sociales de manera muy explícita, dejando en claro la división social que existe y cuál es el lugar que los personajes ocupan haciendo omisión a la clase media, son ricos o pobres.

De esta manera, la narración de la película muestra imágenes de una ciudad que el espectador cree conocer, pero con el pasar de los minutos va induciéndolo a ese mundo marginado a través de imágenes que van acompañadas de una musicalización compuesta por Stagnaro para la película, todo con la finalidad de llevar al espectador a introducirse en ese universo.

El film contiene una mirada que proyecta los contrastes sociales, mostrando otro rostro de los habitantes de Buenos Aires, donde se presenta a “El Rengo”, un individuo a quien le faltan las dos piernas se ubica en una esquina de la calle Florida, tocando guitarra a cambio de limosnas. Este personaje realiza actividades en presencia de la policía lo que induce que su comportamiento no es ilegal, quien esta a la espera de un grupo de turistas para su entretenimiento. En relación a esto, Chamorro (2011) sostiene que el efecto globalización en Buenos Aires, para ese entonces había afectado de manera incorrecta, en decir, en vez de reducir el número de individuos que viven en la calle o vendedores ambulantes, la ciudad en

la época de los noventa estas cifras han aumentado como consecuencia de una combinación entre crisis y desarrollo urbano.

Por medio de los diálogos los jóvenes protagonistas informan al espectador de su precaria situación mencionando a través de un lenguaje coloquial el deseo de querer comer pizza, beber cerveza y fumar cigarrillo, siendo lo más accesible para ellos.

En relación a esto, Lía Gómez afirma:

El Córdoba, Frula, Pablo y Sandra en Pizza, Birra, Faso [sic] son construidos a partir de las carencias. Carencia de una familia que los contenga, de una historia que los ampare, de un lugar, de plata para comer, de una salida para escapar a su condición de marginales. Ellos son iguales que Fideo y el Panta de Fuga de Cerebros [sic] [...] Todos carecen de posibilidades de progreso y por ello se identifican con la búsqueda del futuro a través de la droga, el alcohol, la delincuencia y la violencia. (Chamorro, 2011, p. 49).

Para este momento, el film genera un acercamiento aún mayor, cuando utiliza jergas nunca antes empleadas en el cine argentino, un lenguaje coloquial que ha sido usado por generaciones y que permite una mejor decodificación del mensaje en el espectador. Además, los personajes revelan los conflictos ocultos en Buenos Aires al llegar la noche, cuando se presenta su faceta nocturna envuelta en un ambiente donde los crímenes y las drogas se hacen notar.

En relación al tiempo narrativo del film, este se constituye de dos días, donde los directores deciden comenzar y terminar el film de día, comenta Chamorro (2011). Esto con el objetivo de representar la muerte por medio de la noche y así relacionar la muerte de varios personajes principales con el fin de todo para ellos. De esta manera se relaciona el nacimiento del hijo de Sandra con la llegada de un nuevo día.

En relación a esto, Chamorro menciona a Rob Lapsley quien sostiene en su ensayo *Mainly in Cities and At Night: some notes on cities and film* lo siguiente:

La política de la ciudad es un asunto no sólo de desigualdad en la distribución de las satisfacciones y miserias del capitalismo, sino también de las luchas en torno a temas tales como el género, la etnicidad, la edad y la religión, batallas en las que las imágenes y representaciones que informan nuestro sentido tanto de nosotros mismos como de la

realidad, son un factor crucial en la reproducción y disputa de las prácticas sociales existentes. (Chamorro, 2011, p.52).

La narración del film circula en medio de una historia donde los protagonistas se apegan a un estilo de vida que consiste en romper con las barreras entre lo público y lo privado, robando para sobrevivir, terminando sin dinero luego de cada azaña como al principio de la monótona secuencia de vida. En la narración del film se utilizan elementos visuales como en una de las escenas donde los directores realizan una secuencia que incluye una toma en picado, un primer plano de las armas, la cámara realiza un traveling que deja en descubierto a los personajes sentado junto a una mesa rectangular. Además se emplean primeros planos exagerados junto a una iluminación a un lado consolidando una imagen de encierro semejante a las vidas de los personajes, de esta manera se involucra el escenario dentro de la narrativa.

Otro aporte a la narrativa audiovisual que realizan los directores, en la escena donde los personajes se dirigen a realizar un asalto se observa por medio de una cámara ubicada dentro del auto, el trayecto recorrido transitando las calles de la ciudad de Buenos Aires, comenzando por calles bien iluminadas y terminando en calles poco transitada y oscuras, acompañado de una música de bailanta que junto al vino de cartón y los afiches de Boca en las paredes asocian el contexto con personas de bajos recursos y educación. Además, se deja en evidencia como los personajes reflejan la realidad de una ciudad cuando los protagonistas quedan accidentados luego de realizar el robo, cuando un policía los ayuda pidiéndoles una colaboración a manera de soborno.

La narrativa en el film continúa relacionando las vidas de los personajes con la realidad porteña en los grupos con menos recursos, como por ejemplo, en la escena donde Córdoba tiene una nueva idea para conseguir dinero engañando a su antiguo jefe y saldando cuentas del pasado. El taxista sin sospechar que estaba siendo víctima de un engaño, decide

participar timando a una señora proveniente de la ciudad de Córdoba, quien era cómplice de los jóvenes. La escena concluye con una golpiza al taxista en su propio auto, finalizando en un barrio rico de la ciudad. En esta escena se pueden analizar aspectos como, la apatía de las personas que residen en barrios de clase alta, donde se puede observar cómo estas personas son testigos de los hechos, pero prefieren mantener una distancia ante esto. De esta manera se puede interpretar como es la mirada que sostienen las clases económicas más poderosas frente a las situaciones que ocurren diariamente en el país. También se puede interpretar la ignorancia por lo desconocido que rodea las vidas de los protagonistas, en el momento que Córdoba afirma ante la señora “estas cosas allá no suceden”, refiriéndose a que en otras provincias del país la gente es buena, diferente y muy distinta a la gente de la capital, cuando estas situaciones son muy comunes en varias regiones de la Argentina y del mundo entero. Las situaciones de calle que se viven en las distintas zonas, no sólo en Buenos Aires, Argentina, sino también en otros países de Latinoamérica y el mundo son producto del desplazamiento que se va generando año tras año, dejando de lado a los sectores humildes generando una situación de pobreza que se va incrementando con el paso del tiempo. Esto también va ligado a la marginación que se crea entre la clase alta y baja generando conflictos que traen como consecuencia los rencores sociales en la población.

4.2 Nueve Reinas

Nueve Reinas es un film dirigido y escrito por Fabián Bielinsky siendo su primer largometraje, estrenado en la Argentina el 1 de agosto de 2000. Sus intérpretes son Ricardo Darín (Marcos), Gastón Pauls (Juan), Leticia Brédice (Valeria), Tomás Fonzi (Federico). La película está formada dentro de una estructura del cine clásico que confluye con la tradición argentina del género policial.

El largometraje narra la vida de Marcos y Juan en un tiempo narrativo que transcurre en 24 horas. La historia tiene como punto de partida el encuentro entre ambos personajes, quienes se conocen en una situación de engaños y estafas. Los dos son estafadores profesionales que se ganan la vida de esta manera. Al desarrollarse la película, ambos están involucrados en una estafa millonaria, trabajando como socios a raíz de la escases monetaria. El objetivo de los personajes es vender una plancha de estampillas falsas a un millonario conocedor del tema, quien abandonará el país al siguiente día. En un momento en el relato el director hace énfasis mostrando una faceta de la ciudad que está presente en todo momento pero no a simple vista. Bielinsky muestra esto a través de las imágenes en la escena donde Marcos le devela a Juan ese sector de delincuentes que rodea a todos los habitantes de la ciudad, un universo de ladrones y farsantes quienes tienen como consigna la corrupción y el engaño, llegando a esas circunstancias por la falta de dinero. Esta escena muestra una realidad social que se vive hoy en día en el país. Todos estos elementos narrativos se logran plasmar en el film con la intención de crear un mundo de ficción que sea reconocible ante el espectador logrando una empatía con el relato, el cual refleja situaciones reales y comunes en la Ciudad de Buenos Aires. De esta manera logra atrapar al espectador y sumergirlo en un mundo de estafas que desde el primer encuentro de los personajes, se reconoce ante éste que todo lo que va a observar es una farsa.

En el año 2001, Bielinsky declaró ante el Diario Tiempos del Mundo “Mis prioridades eran contar una historia lo mejor posible, pero detrás, como segunda instancia, reflejar el estado de ánimo de los argentinos de que todo es engaño y corrupción”. (Spadaccini, 2005, p. 115).

Desde el comienzo de la narración se le hace entender al público el estatus entre Marcos quien se mostraba con una imagen de maestro por la experiencia que proyecta, mientras que Juan era el aprendiz. Pero en el desenlace del largometraje el eje de la historia cambia, el

engaño se transporta al otro lado de la pantalla envolviendo a los espectadores en una confusión ya que Juan finaliza siendo el más sabio.

Bielinsky utiliza el largometraje para dar a conocer su mirada sobre la ciudad de Buenos Aires relexionando sobre la realidad de la sociedad a comienzo de la década de los 2000 y su relación con el Nuevo Cine Argentino, por medio de elementos reconocibles ante el espectador como el lenguaje utilizado, la atmósfera generada en sus locaciones, la representación del conformismo por parte de los personajes secundarios, una sociedad donde no se puede confiar en nadie mostrando actitudes heredadas. Por ejemplo, la interpretación de Ricardo Darín se observa un personaje con pocos valores, capaz de ofrecer a su hermana como carnada a cambio de dinero, esto en relación con la semejanza que quiere reflejar el director con respecto a la sociedad nacional, donde proyecta una imagen de un porteño que cuida su propio bienestar sin importar el resto, donde también se induce del estado anímico de la gente.

El director hace referencia al film en la entrevista realizada por el Diario Tiempos del Mundo manifestando que, *La película es sobre dos profesionales del engaño. Si yo lograra producir en el espectador, cuando termina de verla, un falso recuerdo, me doy por satisfecho.*" (Spadaccini, 2005, p. 117).

En la película se observa acciones de personajes quienes son todos ladrones, partícipes del engaño y la corrupción pero también se muestra subrasgos de los personajes como en el caso de Juan quien se muestra condescendiente con los ancianos, generando una empatía con el espectador, logrando simpatizar con ellos, que se identifiquen con esa faceta de ilícita que todos llevamos por dentro que nos hace formar parte de una sociedad.

4.3 Relatos Salvajes

Relatos Salvajes (2014) es un film de Damián Szifron ganadora de diversos premios internacionales como el Goya por mejor película iberoamericana. Está protagonizada por Ricardo Darín, Oscar Martínez, Leonardo Sbaraglia, Érica Rivas, Rita Cortese, Julieta Zylberberg y Darío Grandinetti.

El film plantea por medio de los personajes un discurso narrativo que busca reflejar problemas y actitudes de la sociedad contemporánea, a través de personajes que quebrantan la moral reaccionando de forma violenta exponiendo temas sociales y a la burocracia argentina.

Esta película propone una puesta en escena donde se presenta la construcción de espacio y temporalidad desarrollados en diferentes localidades de Argentina donde se desarrollan cada una de las historias, en este caso son seis relatos distintos que mantienen una linealidad en sus cada una de las historias, presentando un guión Hollywoodense, plasmando diversos conflictos y puntos de giro que mantienen en expectativa al espectador. De esta manera el film busca interpretar problemas presentes en la sociedad, desde su título que induce a historias con un tono de agresividad, que luego estos momentos de desconcierto y anarquía entre los personajes se podrán observar en el film. *Relatos Salvajes* es una película que presenta a cada uno de los actores en un rol protagónico dentro de cada una de las historias, haciendo participe a una puesta de cámara subjetiva. Cabe destacar que *Relatos Salvajes* es una película perteneciente al Nuevo Cine Argentino, sin embargo en este film se busca representar personajes a través de figuras conocidas nacional e internacionalmente por medio del género ficción, alterando cualquier deseo de representar la vida real.

Por medio de las seis historias se pueden apreciar comportamientos diversos con un final similar y es que el director busca expresar de manera novedosa estas historias relacionadas con la vida real donde se busca que los personajes representen diferentes situaciones como la discriminación, la traición o la injusticia desarrollándose dentro del film. Lo novedoso de la

historia es que el director busca que los episodios tengan un desenlace caótico y fuera de lo real.

La película comienza en el Aeropuerto Aeroparque, en la capital de Buenos Aires, donde el relato introduce al espectador dentro de un avión, presentando con un plano medio el espacio y a cada uno de los personajes a bordo.

De esta manera la película inicia mostrando la venganza de uno de los personajes, *Pasternak*, quien esta en contra de los pasajeros y tripulantes del avión. Todos los pasajeros presentan relatos diversos uno del otro pero cada uno de ellos está vinculado con *Pasternak*. Este personaje presenta problemas psicológicos, renconres acumulados durante toda su vida hacía todos los que están a bordo del avión, de está manera el director logra plasmar el odio social que se puede generar por distintas razones. La transparencia del relato se hace presente por medio de los pasajeros del avión quienes relatan los conflictos que vinculan sus vidas con *Pasternac*. Si bien se sabe que el director busca por medio de la ficción que los personajes reaccionen de forma muy extrema, la tensión dramática va incrementando cuando se llega a la conclusión que todos los que están en ese vuelo han sido victima de una trampa planificada por *Pasternak*. Así mismo cada uno de los personajes en el avión están concientes del daño que le hicieron en su momento a *Pasternak*, sin embargo todos buscan de alguna manera pedir perdón para salvar sus vidas.

El director del film Damian Szifrón, por medio de efectos especiales realiza un travelling desde la parte delantera del avión hasta la parte posterior, con el que logra generar la sensación de estar dentro del avión en picada, cayendo a gran velocidad a punto de estrellarse, introduciendo al espectador en el relato. Este primer capítulo finaliza con un paneo comenzando en el exterior del avión, por medio de la imagen digital encuadra una de las ventanas, finalizando con un plano general de la Ciudad de Buenos Aires mientras el avión cae bruscamente, pasando a una imagen congelada que muestra el avión estrellándose en la

casa de los padres de Pasternak. Estas tomas finales fueron realizadas gracias a la nueva forma de producción a través de efectos especiales digitales.

Cabe mencionar que este relato no está muy alejando de la realidad que se vive en el mundo contemporáneo, poco después del estreno de la película, uno de los pilotos del avión de Germanwings estrelló un avión *Airbus 320* lleno de pasajeros contra los Alpes franceses en marzo de 2015, terminando con la vida de 150 personas a bordo.

A continuación se presentan los créditos acompañados con imágenes de animales salvajes, junto a una musicalización que también se unen a los créditos finales, de esta manera se logra representar la marca autoral de Szifrón.

En el segundo episodio se presenta la venganza desde otro punto de vista, donde se presentan a dos mujeres quienes trabajan en un restaurante ubicado en medio de la ruta. Se da comienzo al relato a través de un plano general, acompañado de una fuerte lluvia, encuadrando el exterior de un restaurant. El espacio propone dos ambientes, el comedor y la cocina, los cuales están enlazados a través del encuadre donde se muestra dos ventanas pequeñas por donde se despacha la comida. Luego presenta el conflicto con la llegada al restaurante de un señor prepotente, en ese momento la joven moza relata la desgracia que es su vida por culpa del hombre que entró recién, la joven expresa su repudio hacia el hombre quien fue culpable del suicidio de su padre. Esto se desarrolla en la cocina, un espacio sucio donde todos los utensilios de cocina están deteriorados. En este momento es donde la mirada crítica del director se hace presente a través de los diálogos, cuando la cocinera dice: “Los hijos de puta gobiernan el mundo. Y así está el país, todos quieren que estos personajes tengan su merecido pero no quieren mover un dedo” Entonces, la cocinera una mujer mayor, un personaje vengativo que no tiene nada que perder, estaría dispuesta a asesinar al hombre culpable del suicio del padre de la moza.

Continuando con el tercer episodio *el más fuerte*, se presenta a través de un gran plano general, la ruta sesenta dirección Salta – Capital. Esta historia con índole racista y discriminatoria donde se exponen a uno de los personaje, el hombre de traje, adinerado, manejando un Audi último modelo se encuentra con otro conductor que no otorga el paso, quien maneja un carro viejo y deteriorado representando a un personaje menos acomodado de la sociedad contemporánea. En un ambiente desolado ambos quieren ejercer superioridad sobre el otro. Por medio del dialogo se plantea una situación de clasismo donde el empresario le grita al otro conductor “sabes que sos un negro resentido, forro”, haciendo énfasis por parte del director sobre las diferencias y el rencor que existe hoy en día en las distintas caras de la sociedad. Justo antes de realizar un punto de giro donde la goma se daña, la música se hace presente como una marca autoral de Szifrón, convirtiéndose en una melodía protagónica del momento, donde se presenta como música extradiegética, transformandose a diegética al transportar la melodía a los parlantes del Audi. A continuación este personaje acomodado se encuentra cambiando la goma del auto, momento cuando la cámara realiza un traveling, acompañado de un plano general, finalizando detrás de los arbustos, encuadrando las acciones del personaje. De esta manera la musicalización en conjunto con la cámara advierten al espectador sobre un acotamiento a punto de ocurrir. En este momento el climax llega a su punto cúspide, encontrándose ambos personajes cara a cara donde se resolverá el conflicto entre ellos. El desenlace del relato culmina cuando la musicalización se convierte en extradiegética al momento que se da una lucha en el interior del Audi transformándose en diegética. Así se convierte en una historia de rivalidades donde ambos terminan luchando dentro del auto que está a punto de explotar. A raíz de esto, los personajes mueren abrazados entre ellos, plasmando la igualdad que existe entre los personajes y es que ambos son humanos, así tengan mucho o poco dinero de igual forma morirán.

El cuarto episodio, *Bombita* donde se puede analizar la vida de Simón Fisher (Ricardo Darín), se observan los problemas familiares del personajes, con su esposa quien comenta “la sociedad no va a cambiar y tú tampoco vas a cambiar”, refiriéndose a Fisher y a sus problemas matrimoniales. En el caso de Simón, la injusticia aparece cuando su auto es acarreado por grúa y tiene que retirarlo en el parqueadero de autos mal estacionados, donde un personaje comenta “usted debería informarse como funciona la ley”, en una escena donde Fisher alega que fue sancionado injustamente. Además la crítica también se propone desde el guión, cuando el personaje busca desahogar su odio, comentando: “los que trabajan para delincuentes, son delincuentes. Sos un miserable servidor de este sistema corrupto”. Esto en relación a la elevada multa que deberá pagar por el acarreo del auto mal estacionado, agregando la siguiente frase, “son una manga de buitres”, crítica realizada por el ingeniero *Bombita* en la ventanilla de pago, esto en protesta contra un sistema envidiado dirigido por funcionarios policiales y judiciales, donde prevalece la corrupción y la injusticia. El protagonista se propone descubrirse de alguna manera la injusticia que se cometió en su contra, colocando una bomba dentro del auto, haciéndolo explotar en el estacionamiento, causando daños materiales en el lugar siendo arrestado y acusado de realizar un atentado terrorista. De esta forma, el director comparte su punto de vista hacia la crítica social, una forma de ver el lado sombrío de un sistema capitalista que funciona a favor del estado. En el film se muestra un apoyo social por medio de las redes sociales, donde se narran las reacciones de la gente demandando más gente como Simón Fisher quien se ganó el alias de “Bombita” por esta acción, convirtiéndolo en un vengador social, incluso dentro de la cárcel. De esta manera el director busca revelar acciones que ocurren diariamente en el país, introduciendo el relato dentro del humor negro, para así lograr representar a un hombre que ha perdido todo y de manera ficcional logra vengarse de un sistema.

Estas actitudes y acciones generan la identificación del espectador con el personaje, quien realiza el papel de voz ante las injusticias cometidas en la vida real. Esta identificación trasiende barreras llegando a los espectadores, quienes aplauden al personajes en la proyección del film.

En el quinto episodio el director propone un punto de giro a la historia generardo más dramatismo, colocando su mirada en el sector clase alta de la sociedad, donde un chico menor de edad maneja alcoholizado, atropella y mata a una mujer embarazada, para luego darse a la fuga en el carro del padre. Desde que se presenta en la casa el abogado, amigo de la familia se comienza a mostrar cómo este analiza la situación creando una historia que pueda salvar al chico de ir a la cárcel. Luego, el padre tiene la idea de hacer participe del crimen al jardinero de la casa a quien le piden que se haga responsable del accidente a cambio de quinientos mil dólares. Una vez creada la historia, se presenta el fiscal que llega a la casa luego de ubicar al vehículo por la patente. En este momento el esposo de la víctima es introducido a través de las noticias en televisión, mostrando la parte afectada, personajes clase media baja. Al momento de examinar el vehículo, el fiscal se da cuenta de características que revelan la verdad de la historia. En este momento el abogado de la familia inicia una negociación con el fiscal, de esta manera se refleja cómo funciona la justicia, cuál es el lado que posiblemente tenga las de ganar. De esta manera, en conjunto con el abogado logran crear una historia la que darán conocimiento a la policía y a la sociedad, llegando un arreglo monetario entre el fiscal, quien decide mantener la versión de los hechos, exigiendo treinta mil dólares extra para gastos o sobornos a policías y posibles testigos de accidente, el jardinero asumiendo la responsabilidad por la muerte de una mujer embarazada y su hijo, el abogado de la familia, quien no solamente esta cometiendo un delito al alterar los hechos y sobornar a un representante de la ley sino también estafa a su socio pidiendo más dinero de lo acordado, el padre al darse cuenta de la situación decide no participar en el arreglo porque

sentía que lo estaban “destripando” al exigirle una cantidad millonaria. A medida que se desarrolla el conflicto, los personajes entran en crisis cuando no se pueden poner de acuerdo sobre la suma que se le pagará a cada uno por su participación en un engaño a la ley y a la sociedad. Por otra parte, la madre tiene pleno conocimiento de la muerte de la señora embarazada y es conciente de que su esposo decide no continuar con la negociación. A pesar de las muertes y de quebrantar la ley de varias maneras, la esposa interfiere en la negociación, mejorando las condiciones con el fin que su hijo no fuese preso, de esta manera se puede analizar como el estatus social y el dinero puede burlar de las leyes, evitando que el hijo vaya preso. Un responsable tiene que haber. Para culminar este relato, el arreglo ya estaba acordado y se procedió a presentar el responsable del accidente a los medios de comunicación, la policía, la sociedad y al esposo de la mujer fallecida, quien es una víctima que decide tomar la justicia por sus propios medios, esperando al responsable afuera de la casa donde reside, golpeándolo con un arma blanca.

Para finalizar con los relatos, el sexto y último episodio *La propuesta*, se desarrolla en un salón de eventos, planteando la celebración de un casamiento judío. Está escena es capturada por una cámara en mano que de manera subjetiva sigue planos generales donde se produce un movimiento entre los invitados. Es la etapa del film donde se reproducen estereotipos en los personajes como la infidelidad, en este caso se logra proyectar la intensidad de la escena donde el conflicto de la escena llega a su máximo nivel, momento en que la novia se da cuenta que su marido le había sido infiel con una compañera de trabajo. Es un momento donde el conflicto entre los personajes aumenta gradualmente a medida que van pasando los minutos. El discurso audiovisual sigue por medio de una cámara subjetiva que gira alrededor de los novios mientras bailan el vals un momento con una alta intensidad dramática, donde la cámara manifiesta a través de un *traveling* circular la situación por la que están pasando ambos personajes. El punto cúlmine del punto de giro se genera cuando la

novia desencadena una serie de acciones vengativas en contra de su marido, engañándolo con un cocinero de la fiesta, volviendo al salón a destrozar todo lo que se interponga en su camino. En este momento, la cámara se ubica por encima de todos los invitados, realizando planos en picado, acompañados de traveling de seguimiento. Es aquí cuando se revela el sentimiento de odio entre los recién casado y sus familias, gente adinerada que por un instante se plantea un matrimonio arreglado. Al concluir el relato todo cambia drásticamente, finalizando la secuencia con música diegética mientras la pareja se reconcilia.

Relatos Salvajes es una película que más allá de buscar representar ciertas características de la idiosincrasia nacional, es un film que forma parte de la evolución del Nuevo Cine Argentino, ya que desde sus inicios a mediados de los noventa este ha cambiado su mirada, sus temáticas, sus formas de narración, lo que se puede observar claramente las diferentes formas de creación de los personajes, mostrando diferentes facetas o espacios del país.

Capítulo 5. Configuración narrativa en el Nuevo Cine Argentino

Desde la década de los '90, el Nuevo Cine Argentino comenzó a generar cambios en diversos rubros que van desde cambios en sus estéticas o en su forma de mostrar los espacios de Argentina, por medio de la mirada crítica de diferentes directores cinematográficos con distintos puntos de vista y marcas autorales que otorgan innovación a cada uno de los films.

Entre estos cambios que han ocurrido a los largos de los últimos veinte años, se evidencia la representación de los personajes, como por ejemplo *Pizza, birra, faso* marcó un punto de partida a lo que hoy en día se conoce como Nuevo Cine Argentino, que hoy en día ha evolucionado trascendentalmente siendo reconocido en todas partes del mundo por tener una esencia innovadora que lo distingue de otras producciones internacionales.

Estos cambios se pueden observar en relación de *Pizza, birra, faso* con *Nueve Reinas*. Una película de Fabian Bielinsky siendo un director que innovó con este film presentando un discurso novedoso por medio de una puesta en escena muy bien pensada y un guión que sorprendería a muchos.

Esta historia buscaba representar otra mirada, desarrollándose en la zona urbana de Buenos Aires en una época de crisis económica y social, donde también se puede evidenciar un cambio en las temáticas. Para este entonces ya han pasado varios años entre ambos films, lo que evidencia que hasta el momento han sirvido cambios en el país, los que se evidencian en sus historias. Si este cine hace énfasis en colocar la mirada en la sociedad, Bielinsky utiliza a los personajes para mostrar la astucia de estos, pero a diferencia de la *Pizza, birra, faso*, este film muestra un lado más novedoso en su narrativa ya que involucra al espectador, siendo engañado en conjunto con los personajes, ya que la historia cuenta la astucia entre ambos protagonistas para estafar a desconocidos. El público interviene cuando se hace presente la transparencia del relato al revelarse que el estafador más joven sería el más astuto.

Si bien *Pizza, birra faso* realiza una crítica social enfocada a la clase baja de la sociedad, *Nueve Reinas* establece esa mirada crítica hacia la crisis que se desató en aquel momento, cuando los bancos quedaron en la quiebra, dejando sin bienes a muchos argentinos.

Es una película que marca un estilo actoral, narrativo y autoral que la hacen ser una de las más reconocidas en la Industria Cinematográfica Argentina.

Por otra parte, *Relatos Salvajes* es una película de Damían Szifrón estrenada en el año 2014, habiendo transcurrido más de diez años en referencia a las películas anteriormente analizadas. Esta película contó con el apoyo internacional de la productora Kramer & Sigman produciendo un 70% de esta, mientras que el 30% restante fue coproducido por los españoles Agustín Almodóvar y Pedro Almodóvar. Además contó con el apoyo de coproductores como Telefe, Corner y Belocopitt, convirtiéndose en el film argentino más visto en la historia en su primer fin de semana de exhibición, siendo vista por 3.4 millones de espectadores en Argentina.

Los tres films analizados evidencian los cambios que se han generado desde la década de los '90, teniendo un inicio complicado por la falta de presupuesto, siendo la década de los '90 los años donde menos producción hubo. Estos cambios o resultados se ven reflejados por los cambios que comenzaron en aquel momento siendo una época de surgimiento para la nueva corriente cinematográfica y dentro de los cambios que promovieron el Nuevo Cine Argentino está la ley de cine y las reformas realizadas en la cadena de producción cinematográfica. Según Campero (2009), el Nuevo Cine Argentino comenzó a tener éxito luego de la sanción de la ley 24.377 de fomento y regulación de la actividad cinematográfica, también conocida como *Ley de cine*. Dicha sanción fue realizada en 1994, aumentando hasta cinco veces los recursos suministrados por el gobierno nacional al rubro cinematográfico, teniendo como consecuencia la variación de subsidios para las realizaciones fílmicas. Estos cambios promovieron diversos acuerdos como por ejemplo, se estipuló el acuerdo de un 10% como

impuesto dirigido al INCAA, cobrado por cada entrada vendida, además de la recaudación de otro 10% proveniente del alquiler y venta de vídeo o dvd.

De esta manera, el INCAA se sustenta monetariamente por medio del Fondo de Fomento Cinematográfico y así poder otorgar préstamos y subsidiar las realizaciones cinematográficas. Por otra parte, Campero (2009) sostiene que esta ley también beneficia a la exhibición de películas financiadas por el Fondo de Fomento Cinematográfico (FFC) exhibidas por televisión, obteniendo ganancias si el film es transmitido por un medio electrónico.

Los resultados a estos cambios se han hecho visible teniendo como consecuencia la formación de sindicatos, organizaciones de directores y productores, favoreciendo a las corporaciones que son las encargadas de evaluar los proyectos y de aprobar los presupuestos.

La mencionada ley que se puso en marcha en la década de los '90 permitiendo el incremento en las producciones cinematográficas ya que al comienzo de esta década se presentaba una baja producción de películas argentinas. El cine argentino que se proyectaba en la época provocaba el alejamiento de los espectadores debido a la mala calidad de las producciones, sumándole los problemas económicos de Argentina, el cual generaba un aumento en el precio de las entradas, produciendo el cierre masivo de salas ubicadas en ciudades medianas y pequeñas las cuales no brindaban un aporte mínimo para mantener sus salas abiertas. Los noventa fue una década donde la producción cinematográfica nacional tránsito por la falta de financiación, no contaba con el apoyo de espectadores por la desilusión generada por sus producciones de bajo nivel, además de un INCAA que no contaba con los suficientes recursos financieros, instituto que estaba manejado por un gobierno donde se sostenía la idea que en Argentina no tenía porque existir un estilo cinematográfico propio. De esta manera, el consumo cinematográfico se modificó, enfocando la difusión de material cinematográfico a través de la televisión por cable.

Como consecuencia a lo anteriormente señalado, la televisión marcó una pauta en relación a la proyección de películas en las salas de cine. Este medio de comunicación transformó la forma como los espectadores consumían el producto fílmico, ya que desde la aparición de la televisión la cantidad de salas ha disminuido notablemente de unas 2000 salas a unas 1000, señala Campero (2009). Además a finales de la década de los '80 el número de salas abiertas había disminuido a 427, llevando esta cifra a 326 salas en el año 1994 con relación al año que manejó las cifras más bajas de salas abiertas, año en el cual se llevó a cabo la mencionada *Ley de Cine*, la cual se puede observar que no sólo realiza aportes a la industria cinematográfica sino también a la industria de la televisión. A partir de este año, las cifras decrecientes de salas clausuradas se invirtió, permitiendo la integración de complejos multisalas internacionales, los cuales también estaban establecidos en los centros comerciales, lo que produjo la construcción masiva de salas para la proyección cinematográfica, manejando 956 salas para la primera década del 2000. De esta manera el autor sugiere que es necesaria la construcción de mas centros multisalas no solamente pertenecientes a dueños extranjeros sino que se le otorgue espacios multisalas a dueños nacionales, logrando así la distribución eficaz y completa sobre títulos nacionales de diversos géneros en los centros multisala nacionales ubicados desde C.A.B.A hasta las demás provincias del país, esto llevándose a cabo con la alianza INCAA y pequeñas productoras asociadas, con el objetivo de poder distribuir el cine nacional e internacional en todo el país. En la actualidad, existe una cifra de trece millones de personas que no tienen a su disposición salas de cine cercanas, disminuyendo de veinticuatro distritos a seis los que poseen un mercado cinematográfico incluyendo a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y sus provincias de Neuquén, Mendoza, Córdoba y Santa Fe. Las multisalas se comenzaron a construir en las zonas donde existe una mayor posibilidad de tener éxito en el mercado, como por ejemplo su construcción en las ciudades más grandes donde hay una mayor fuente de ingresos. Las

construcciones de las multisalas y su ubicación, forman parte de una estrategia de venta, donde se busca el mayor consumo por parte de los espectadores, bajo la influencia económica que se ha ido generando a lo largo de los años. Anteriormente el precio de una entrada equivalía a poder disfrutar de una película como evento popular. Hoy en día, ir al cine es una forma de entretenimiento que no todos tienen el acceso monetario para poder disfrutarlo, considerado por Campero (2009) como un bien de lujo. De esta manera, las multisalas se ubicaron en centros comerciales con la finalidad de tener ingresos seguros dentro de un mundo de alto consumo, distanciando a aquellos que no pueden acceder a estos bienes. Los dueños de salas y centros comerciales no se ven en la obligación a la construcción de estos centros de entretenimiento en suburbios, al contrario, están construidos en sitios donde haya un movimiento constante de personas. Las multisalas se construyen dentro de los centros comerciales de tal manera que permita que se integre en un ambiente consumista, donde pueda competir con salas independientes. Esta competencia se establece en la diferencia de los elementos que integran las multisalas, como por ejemplo, son más cómodas, poseen una tecnología que permite disfrutar de los efectos especiales como mayor facilidad, además de proporcionar un sonido envolvente, contando con las facilidades que se ofrecen a aquellos que abonen con tarjeta de crédito o estén asociados a algún servicio de diario, tv por cable, revistas, que proporcionen diversos tipos de promociones o ventajas. Esto trae como consecuencia el aumento de las entradas, logrando una diferencia de 4 veces el precio en comparación con una entrada de un cine independiente.

Por consiguiente de lo descrito anteriormente, Campero (2009), asegura que los Estados Unidos promovió la instalación de espacios multisala en la nación Argentina. De esta manera logran controlar la exhibición de grandes producciones norteamericanas en tierras sureñas, las cuales también favorecen al país permitiendo la entrada de dólares. También se logra convenir un calendario con las películas a estrenar de manera que se pueda controlar el

comportamiento del público, evitando que las películas se estrenen mundialmente con diferencias en sus fechas que puedan producir una fuga de información, es decir, se establece un calendario de estrenos a nivel mundial con la finalidad que el uso de la tecnología no permita bajar las películas por internet o comprarlas en el mercado popular antes de tiempo, evitando pérdidas en las ventas, además de evitar el boca a boca entre espectadores.

5.1 Nuevos modos de producción en el Nuevo Cine Argentino

El Nuevo Cine Argentino se vió en la tarea de replantear la manera en que se estaba proponiendo la producción de las películas en la década de los noventa, generando una transformación en la forma de realizar un film a través de sus etapas de preproducción, producción y postproducción.

Al inicio de esta corriente, las películas que conformaban al NCA, se realizaban con muy poco capital como fue el caso de *Pizza, birra, faso*, lo que implicaba que se corriera el riesgo de poder ser terminada hasta luego de varios años. Verardi (2009), sostiene que apartir de la sancionada *Ley de cine*, teniendo en cuenta que la nueva corriente cinematográfica se estaba afianzando, permitió estas modificaciones en la producción, además de la conformación de una asociación de nuevos productores, quienes trabajaron con diversas instituciones como *Hubert Bals Fund* proveniente de Holanda, la *Fond Sud Cinema* de Francia, o la española *Ibermedia*, de esta manera logran financiamiento de una parte del costo total del film. De esta manera, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) permitie que el NCA mostrara una evolución a través de subsidios y créditos nacionales. Este Instituto permite el surgimiento de nuevas escuelas de cine, involucrándolas en la nueva corriente cinematográfica, dando paso a las transformaciones de la producción como ocurrió en las películas analizadas anteriormente. Esto abrió camino al incremento de asistentes en la

escuela de cine del INCAA, la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), además del Centro de Investigación y Experimentación en Video. De esta manera se establecen nuevas maneras de producir, donde se presentan nuevos realizadores quienes proponen proseguir con grupos profesionales establecidos desde las Escuelas de cine. En relación Pablo Rovito, en una entrevista realizada en Buenos Aires el 24 de noviembre de 2001, sostiene que:

En el '94 con el cambio de la ley aparece lo que veníamos peleando hace años que era la posibilidad de emular al sistema europeo y que la venta de las películas en los medios audiovisuales, básicamente en la televisión y el cable, generará ingresos. No lo generó por una aplicación directa a la facturación de la televisión, como nosotros queríamos y como existía en Europa pero funcionó a partir de que acá, las televisoras pagaban un canon al Estado, y entonces nos dieron una parte de eso para subsidiar y el Instituto generó lo que se conoce como Subsidios a Medios Electrónicos, que en realidad es el subsidio por la exhibición en otros medios de exhibición en medios electrónicos, y vino a compensar, una novedad que es que ya ahora había un fondo fijo, que era un porcentaje de la película que se te subsidiaba igual generaras o no espectadores. (Daicich, 2005, p. 211).

De esta manera Pablo Rovito afirma que esto abrió nuevos caminos para la producción del Nuevo Cine Argentino, vinculándose directamente con una nueva forma de diseños productivos como se evidencia en la evolución entre *Pizza, birra, faso*, *Nueve Reinas* y *Relatos Salvajes*. En otras palabras, se crearon asociaciones donde se contaba con la mitad del dinero para poder realizar la película, teniendo que dejar de lado ciertos costos de producción como los seguros o los pagos por locación. De esta manera se proponen planes de financiación para realizar los films omitiendo costos. Estas formas de producción proporcionaron la entrada a nuevos proyectos que se ajusten a estos nuevos diseños de producción como ocurrió en *Pizza, birra faso* (1998).

El Nuevo Cine Argentino establece como característica una forma de producción interrumpida en lo que respecta a los planes de rodaje en largometrajes, donde se diferencia de los métodos usuales de producción donde luego de aclarar todos los detalles que intervienen en un guión literario, se dispone a la continuación de la preproducción, primera etapa a la hora

de realizar una película teniendo una duración aproximada de dos a cuatro semanas dependiendo del proyecto. Además de la producción o rodaje con una duración promedio de seis semanas, finalizando con la postproducción que puede variar de cuatro a ocho semanas en la realización de un largometraje. En el caso de *Pizza, birra, faso*, este film resulto ganador del concurso propuesto por el INCAA, una producción que en su versión inicial conto con una suma total de producción cercanos a los trescientos mil dólares, una gran diferencia en relación a *Nueve Reinas*, película que tuvo como presupuesto la cifra de 1.300.000 dólares, obteniendo como recaudación la suma de 12.413.888 dólares a nivel mundial. En comparación con las películas anteriormente analizadas, *Relatos Salvajes* las supera, contando con la producción de Kramer & Sigman Films y El Deseo, además de la coproducción de Telefé, Corner, Belocopitt, INCAA e ICAA, contando con un presupuesto de 3.300.000 dólares, obteniendo ganancias por mas de 43.000.000 de dólares.

Tomando en cuenta esta información, por consiguiente en Argentina existe una gran cantidad de egresados de cine, desde la década de los noventas se manejaban cifras de 15.000 alumnos en el país, siendo la sociedad que más estudiantes posee en esta rama, superando al volumen de alumnos en toda la Comunidad Europea. Por esta razón el autor del Proyecto de Graduación propone la creación de un espacio o productora estudiantil destinado al gran número de estudiantes egresados en dirección cinematográfica o artes audiovisuales. Este espacio debe contar con el respaldo principal del INCAA y pequeñas productoras que que estén dispuestas a financiar las producciones. Es necesario realizar convenios para que en este espacio se realicen producciones nacionales e internacionales utilizando el talento técnico y artístico egresado en el país. Así mismo los egresados formarán parte de la base de datos donde podrán seleccionar o ser seleccionados para una producción en particular. Esto tendría como resultados que la tasa de desempleo entre artistas audiovisuales descienda, obteniendo un rendimiento positivos ya sea trabajando en un sistema de producción enfocado

a diversos costos de producción. En relación a esto se hace referencia a un Instituto que financia los proyectos pero hay tanta cantidad de estudiantes egresados en cine que el sistema de mercado se vuelve pequeño. De esta manera, es indispensable pensar en la cantidad de alumnos egresados en Argentina para la cantidad de puestos de trabajo y de que manera el INCAA responde ante la alta demanda de producción nacional cinematográfica, siendo este Instituto de vital importancia para el sustento de los proyectos.

Las fuentes de financiación son parte esencial en las condiciones de producción como por ejemplo en las películas analizadas, aunque existe una gran diferencia entre el financiamiento de estas. *Pizza, birra, faso* se rodó en condiciones precarias, con un muy bajo presupuesto incluso para la época, donde el equipo técnico y artístico no obtenían casi ninguna retribución más que el placer de poder rodar una película. Además las condiciones técnicas fueron muy ajustadas al presupuesto, teniendo que ser filmada con escasos equipos y con resultados de baja calidad. En comparación a esto, se toma en cuenta *Nueve Reinas* que contó con un presupuesto más amplio y eso se ve reflejado en la pantalla, donde se observa una mayor calidad en todos los rubros. Es importante recalcar que *Relatos Salvajes* es una película reciente y cuenta con la mejor tecnología técnica para su realización. Además del aporte que generan las figuras que participan en la película. Esto gracias al apoyo de diversas productoras nacionales e internacionales que se vieron envueltas en la producción. De esta manera Daicich (2015) considera que en la actualidad los mercados y el cine transitan en caminos donde intervienen factores como lo señala Félix Fiore:

Lo que se viene es una convergencia de formatos y una convergencia en la forma de registrar, de captar, y de distribuir en donde el cine lo que va a mantener es la construcción del relato, la forma en la que se cuenta. Y creo que la televisión se va a nutrir del cine en esa forma de contarlos. Entonces para mí el cine no es que va a perder peso sino que va a converger en una nueva, que todavía no sabemos bien qué es, forma de hacer el audiovisual como algo macro. (Daicich, 2015, p. 214).

Fiore expone la intervención que tienen distintos tipos de formatos que convergerán en las distintas maneras de producir, donde la televisión sería el medio privilegiado de estos cambios. Dichas modificaciones provienen de los años '90, desde el inicio de las carreras cinematográficas de directores del Nuevo Cine Argentino, donde se promueven distintas maneras de producción y cambios dentro de la gestión del INCAA.

Desde la década de los '90, era necesario utilizar *el llamado* al hablar del NCA, pero en realidad uno de los grandes logros de esta nueva corriente cinematográfica y su renovada generación de directores, productores y realizadores como es el caso de Caetano y Stagnaro, Fabián Bielinsky y Damián Szifrón; es el cambio que se produjo entre el cine argentino proveniente de los sesenta con la propuesta innovadora del nuevo cine. Algunos piensan que el Nuevo Cine Argentino propone un cambio estrictamente estético, pero en realidad esto no es lo único que se analiza en una película, es decir la estética no es más importante que la producción, ya que el cine no contiene solamente imágenes, sino que también forma parte de instituciones, productores, realizadores, festivales, espectadores, escuelas de cine donde todos forman parte de esta Industria Audiovisual.

En la producción audiovisual de una película intervienen diferentes pasos de realización comenzando con la idea original, la escritura del guión, rodaje, post-producción y distribución, donde los nuevos productores del nuevo cine son conscientes que el cine debe sufrir una transformación en sus diferentes rubros para poder realizar un proyecto personal, como es el caso de *Pizza, birra, faso* escrita, dirigida y producida por Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano o el caso de Fabián Bielinsky quien se encargó del guión y la dirección de *Nueve Reinas*, o el caso de Damián Szifrón en *Relatos Salvajes* donde escribió el guión junto a Octavio Marinelli, siendo también el director del film.

Cada una de las etapas para la realización del film necesitan de financiación donde ningún rubro está garantizado, así lo señala Aguilar (2006), afirmando que el cine circula por

condiciones precarias consideradas estimulantes. De esta forma incluye a Martin Rejtman quien señala que: “es difícil hablar de riesgos cuando hay tan poca plata para hacer cine y las películas se hacen con tan poco dinero; es decir: cuando las películas se hacen por necesidad, siempre aparece algo nuevo” (Aguilar, 2006, p. 87).

Además, el autor señala que la producción atravesó por una etapa de “producción segmentada” donde directores como Pablo Trapero cumplieron diversas funciones en la realización de un film. Como por ejemplo, cumpliendo las funciones de director, guionista y productor ejecutivo, estableciendo una nueva forma de trabajo donde el NCA no hubiese surgido si los realizadores no hubiesen cumplido funciones anexas como sucedió en las películas analizadas. Luego de la crisis del 2001 la “producción segmentada” se transformó, en un momento donde la ley de cine estaba vigente y se buscaba una retribución sólida ante las propuestas trabajando directamente con el guión siendo una herramienta para conseguir una financiación completa para la película. De este modo el Nuevo Cine Argentino presenta un standard de calidad en la producción al momento de presentarse ante organismos internacionales. Gracias a esto las producciones como *Pizza, birra, faso*, *Nueve Reinas* o *Relatos Salvajes* presentan una financiación previa a la realización de la película y así lograr un proceso con menos imprevistos.

Por otra parte, Aguilar (2006) reflexiona sobre la invención de modos no convencionales de producción y distribución, señalando que los realizadores optaron por ejecutar estas tareas de formas no convencionales creando circuitos alternativos sobrepasando al Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Esto indica que las películas no tienen que pasar por la autorización obligatoria de instituciones nacionales, aunque los directores saben que en algún momento tendrán que llegar a la instancia del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, en especial para su distribución como fue el caso de *Pizza, birra, faso*. De esta

manera, se elaboran estrategias para hacer un cine independiente creando un circuito de producción alternativo en relación al INCAA.

Por consiguiente, muchas de las películas que quieran exhibirse en el circuito comercial no llegarán a ser presentadas, ya que el interés principal de estas cadenas multisalas es exhibir películas que mantengan un nivel de popularidad, teniendo el éxito asegurado. Por esta razón, el autor del Proyecto de Graduación propone la sociedad entre pequeñas productoras, con el objetivo de llevar a cabo la construcción de circuitos salas para la exhibición de films que el circuito comercial no permite. Estos circuitos multisala deberán ser financiados por el INCAA y el Gobierno de la Nación, teniendo como finalidad obtener mayores ganancias a la hora de exhibir una película. Actualmente el mercado cinematográfico son liderados por los grandes circuitos multisalas como es el caso de Cinemark o el Hoyts, siendo empresas estadounidenses establecidas en varios países de América. Estos circuitos multisala otorgan por ley solamente un 10% al INCAA por cada boleto vendido para la exhibición de la película siendo los circuitos multisala estadounidense los benefactores de la mayoría de los ingresos por entrada vendida, además de proyectar en su mayoría películas norteamericanas.

El autor de Proyecto de Graduación sugiere que con la construcción de los circuitos multisala nacionales, este porcentaje cobrado por cada entrada y el derecho de exhibición podría estar destinado completamente al INCAA de esta manera poder obtener mayor capital destinado a producciones con talento artístico y técnico nacional, con el propósito de disminuir la tasa de desempleo en el rubro audiovisual, liderada por miles de estudiantes egresados en Argentina. Además se logra un espacio para la innovación y evolución del cine nacional, dando oportunidad a nuevos talentos para ejercer en el medio.

Por otra parte, el Nuevo Cine Argentino propone una nueva generación de productores diferenciándose la anterior por un perfil que los caracteriza, como por ejemplo, muchos de ellos son formados en escuelas de cine, poseen conocimientos sobre los modos de

financiación extranjera y se desenvuelven en ambientes internacionales, sostiene Aguilar (2006). Los productores del NCA proponen una estética que no se separa de la realidad que siempre ha estado presente en la realización de un film, siendo que el director y el productor ejecutivo atraviesan por problemas económicos, utilizando el guión como único medio para obtener dinero como fue el caso de *Pizza, birra, faso* cuya película se destacó desde un principio por la presentación del guión. De esta manera se fue gestando una nueva generación de productores que buscan mantener un perfil renovador.

5.2 Selección de actores para el Nuevo Cine Argentino

El cine argentino con respecto a la selección de actores ha evolucionado en los últimos veinte años, el cual ha sido una corriente cinematográfica influenciada por la mirada de nuevos estilos autorales a la hora de realizar un casting o buscar nuevas formas de actuación adecuados por una reconfiguración de géneros narrativos.

Las interpretaciones actorales, como señala Andermann (2015), siempre han estado expuestas al análisis que conlleva a los significados sociales, relacionando el contexto del film con la realidad, estableciendo una vinculación en la ficción y lo real como es el caso de las películas analizadas. De esta manera el género otorga una mirada crítica donde analiza la interpretación actoral y los conflictos presentes en la pantalla del cine argentino.

En el caso de *Pizza, birra, faso* se busca una representación de los personajes más allegada a la realidad. Para esta película se escogieron figuras que no fueran reconocidas en el medio artístico y que además adoptarán naturalmente la representación de personajes que viven en la calle. Se busca mostrar a Buenos Aires desde un poco de vista más sombrío, exponiendo como es la vida de los chicos que viven en la calle, con poco presupuesto diario para poder subsistir. En relación a esto se toma la decisión de escoger al elenco del film, personas que han pasado por las mismas situaciones y que posiblemente estén en contacto directo con esa

realidad, de tal manera poder lograr una representación más cercana a lo real lo que se busca para cada actuación. De esta manera se mantiene un dialogo actoral donde exponen que la clase baja son más aptos que los actores profesionales o reconocidos para representar las condiciones narrativas que se presentan en el guión. En otras palabras, se busca una interpretación más conectada con la realidad, donde las personas humildes están mejor calificadas para interpretar roles de pobre y marginado que aquellos rostros conocidos que no logran transmitir un mensaje real y convincente como lo podrían hacer aquellos que han tenido experiencias de vida acordes a estas condiciones. Del mismo modo, los realizadores como Caetano y Trapero han trascendido en el Nuevo Cine Argentino por tener un interés corporal más que actoral, ofreciendo una mirada realista los problemas actuales en la sociedad, utilizando personas que hayan vivido alguna experiencia en particular como es el caso de *Pizza, birra, faso*.

Por consiguiente, la elección del casting en el Nuevo Cine Argentino busca establecer un equilibrio entre experiencia y performance, donde el nombre influye y condiciona una película ficción mientras que el rostro sigue al espectador construir la historia desde otro punto de vista sin encasillamientos, además del cuerpo que aporta un distintivo en relación a los códigos de belleza ya establecidos por los diversos medios de comunicación. En otras palabras, Ibíd afirma que:

El rostro, entonces, se construye a medida que transcurre el film. Es la primera vez que lo vemos y, antes que con un actor, nos encontramos ante una persona. Buscar las conexiones entre un rostro y lo real (reducir el fingimiento actoral) bien podría ser otro de los principios del casting del nuevo cine. (Andermann, 2015, p. 15).

En relación a esto, en *Pizza, birra, faso* se usaron figuras no reconocidas, con un casting sin experiencia actoral, donde se buscaba mostrar el auténtico vivir de la clase baja. En cambio *Nueve Reinas* se realizó con figuras reconocidas nacional e internacionalmente, utilizando la figura de Ricardo Darín quien ha realizado interpretaciones que lo han llevado a la nominación del Oscar siendo un interprete reconocido en diferentes continentes del mundo. En el film

también participan otras figuras reconocidas como Gastón Pauls y Leticia Brédice, convirtiendo la película en un film comercial. Así mismo, se involucra por medio del casting esta relación entre actores experimentados con el performance de rostros desconocidos en el medio, donde se busca que los interpretes en general logren transmitir una fuerza actoral que no se vea desequilibrada, es decir, los actores profesionales interpretarán a los personajes desde la experiencia por la cantidad de películas realizadas, en cambio el rostro desconocido interpretará al personaje desde las vivencias que hay tenido en su vida cotidiana.

Por otra parte, la política del Nuevo Cine Argentino no se rigue solamente por utilizar actores no profesionales aunque estos le otorgen al film una atmósfera de realidad y espontaneidad plasmadas en cada película.

En relación a las propuestas de actores para una película del Nuevo Cine Argentino, se establece una renovación del Star System argentino como se puede observar en las películas de Fabián Bielinsky por ejemplo, donde la figura estrella es Ricardo Darín, quien es un actor experimentado quien forjo su carrera de actor en el cine de los años '70 realizando pequeñas interpretaciones, además de su participación en televisión. Darín protagoniza la película *Nueve Reinas* (2000) dirigida por Bielinsky, *El secreto de sus ojos* (2009) por Campanella, el capítulo titulado *Bombita* propuesto en *Relatos Salvajes*, entre otras. Andermann sostiene que Darín:

Desarrollo un personaje muy a tono tanto con su belleza tensa, seductora y vulnerable como con las proyecciones y los deseos identificatorios de la platea masculina y femenina en busca de un alivio imaginario de los efectos de una crisis que amenaza su estatus, sus identidades personales y de género y su autoestima. (Anderman, 2015, p. 218).

Del mismo modo, el autor menciona a Axel Kuschevatzky, productor de *El secreto de sus ojos*, quien compara a James Stewart; actor estadounidense ganador del oscar, con Darín, afirmando que su interpretación de los personajes se asemeja a la de un hombre normal pero si se observa con detalle, se logra asimilar que hay algo oculto dentro del personaje.

Por otro lado, los denominados actores no profesionales como los que se pueden observar en *Pizza, birra, faso* (1998) dirigida por Caetano y Stagnaro, quienes interpretan personajes populares como Héctor Anglada (El Cordobés), convergen en este nuevo cine a través de actuaciones diferentes, que buscan generar en el espectador otros estímulos por medio de estos rostros y lugares muy acordes para la historia. A diferencia de *Relatos Salvajes* que mantiene uno de los rasgos que definen el Nuevo Cine Argentino, donde se presentan diferentes estilos de actuación, definido por las innovaciones drámaticas que se producen en la escena teatral y televisiva.

En definitiva, las producciones nacionales que se han desarrollado desde *Pizza, birra, faso* son el resultado de lo que se denomina como Nuevo Cine Argentino. Esta corriente cinematográfica se caracteriza esencialmente por ser contemporáneo, expresado por medio de un nuevo realismo que está acontecido por temáticas sociales, utilizando actores profesionales o no profesionales quienes interpretan personajes que reflejan los problemas económicos y sociales presentes en la sociedad nacional, empleando los diálogos con una forma coloquial al hablar adaptándose a las expresiones usadas comúnmente en el país.

Esta nueva corriente cinematográfica está en la búsqueda constante por medio de sus figuras de lograr un realismo que mantenga una conexión con la era de la imagen digital, como se puede observar en *Relatos Salvajes*, donde los actores representan un estereotipo de la sociedad, logrando que el personaje tenga alguna semejanza la figura que lo interpreta.

Desde los inicios del Nuevo Cine Argentino los actores profesionales o no profesionales hablan a través de los personajes quienes mantienen una conexión con el cine contemporáneo como es el caso de *Relatos Salvajes* logrando que el espectador identifique los escenarios y los conflictos presentes en el film, identificándose con alguno de los personajes que plantean situaciones reales acontecidas en la contemporaneidad argentina.

En el NCA prevalece la identificación entre actor y personajes, vinculando esto con el espectador. En un principio esta identificación se mantenía entre los personajes y la historia, como en el caso de pizza, birra, faso donde se busca que los personajes innoven en esta manera de contar esa realidad, donde se establece una conexión entre el actor y la realidad vivida por muchas personas que subsisten en precariedad. Pero esta identificación va acompañada de costumbres naturales del actor logrando estimular al espectador al mostrarle una realidad llevada a la ficción. De esta manera se puede observar de que manera influyen los actores-personajes en los problemas socio-económicos según se plantea en *Nueve Reinas*, donde se establecen personajes con problemas económicos envueltos a su vez en una crisis económica que provoca la bancarrota del país. De esta manera, en cualquiera de las tres películas analizadas se determina que los actores están creados con el objetivo de representar una realidad planteando una mirada enfocada hacia la crítica social desde diferentes puntos de vista, teniendo en cuenta dónde se cuenta, qué y cómo se mirá.

5.3 El INCAA en el Nuevo Cine Argentino

Para finalizar el Capítulo 5, sobre los cambios narrativos que han surgido con el Nuevo Cine Argentino y cómo se ven reflejados en las tres películas analizadas, en el presente subcapítulo se describe cuáles son los resultados obtenidos sobre la industria de la cultural audiovisual en relación a los films. Del mismo modo sobre los cambios a nivel de políticas públicas y como esto se relaciona con la producción de las ficciones planteadas, además de indagar la relación que existe en la industria del nuevo cine con el mercado-obra, esclareciendo cuáles son las condiciones que se imponen en el país como fuente de producción cinematográfica aplicadas en cada una de las películas.

En el ámbito fílmico, el tema económico forma parte de la estructura de un proyecto audiovisual. En el caso de las películas que requieren financiación del INCAA o de cualquier

otro organismo financiador, como es el caso de *Pizza, birra, faso*, es de vital importancia realizar un diseño de producción acompañado del guión, para una mejor distribución del dinero en este caso, ya que la realización de cualquier proyecto cinematográfico involucra una gran cantidad de elementos que deben ser tomados en cuenta, desde el equipo técnico y artístico en sus etapas de pre-producción, producción y post-producción, debiendo ser analizados los tiempos de trabajo de cada rubro para una mejor administración de los pagos, teniendo en cuenta también las locaciones ya que muchas de estas también cobrarán un alquiler. En relación, a esto cabe mencionar que el universo cinematográfico en Argentina sostiene una estrecha relación con distintos organismos competentes para diversas realizaciones audiovisuales, como por ejemplo: el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) como principal ente, además del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA), entre otros institutos o productoras que deseen postularse para producir o financiar un proyecto cinematográfico. En relación a esto, Eric Hobsbawm plantea lo siguiente:

Así pues, hoy en día, ¿qué posición ocupan realmente la cultura y las artes en relación tanto con la política como con el mercado? En la actualidad, la principal cuestión en juego entre ellos, al menos en los países democráticos, es la financiación: es decir, la financiación de actividades que ni son tan baratas como para no necesitar los fondos, ni tan vendibles como para poder confiarlas a los cálculos empresariales del mercado. El problema radica en algún punto del espacio intermedio entre dos grupos que no se requieren subvenciones: el de los poetas –que solo necesitan algo de papel y no confían en ganarse la vida con la venta o cesión de su obra- y el de los músicos pop ultramillonarios. La cuestión es particularmente obvia donde el coste de producción es elevado y el propósito no es comercial –como sucede con la construcción de nuevos museos y grandes galerías de arte- o hay una demanda del mercado limitada para un producto caro, como la ópera y el teatro serio. (Daicich, 2015, p. 193).

De esta manera se establece que es necesario el aporte que otorgan estos institutos, u organismos como en el caso de *Pizza, birra, faso* la cual fue realizada con el apoyo del INCAA, aún así fue una película con muy bajo presupuesto donde los diferentes rubros tuvieron que ser distribuidos entre muy pocas personas con la finalidad de reducir los costos

en las diferentes etapas de realización. Por esta razón el autor propone que es importante que se establezca una alianza entre el INCAA con pequeñas productoras nacionales con el objetivo de la financiación para las actividades artísticas, en este caso la del cine, ya que necesitan de aportes monetarios por parte de instituciones u organismos que ayuden a la realización del proyecto, tomando en cuenta que estas actividades no son económicas incluso si se decide realizar un proyecto con bajo presupuesto.

Por lo tanto, el Nuevo Cine Argentino cuenta con la financiación del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), el cual genera el principal aporte anual para la realización de películas nacionales.

Dicha financiación en Argentina surge desde el año 1933, cuando se aprobó la Ley de Propiedad Audiovisual nacional, generando recursos para promover la industria del arte y del cine. Más adelante, en el año 1957 surge el Instituto Nacional de Cinematografía (INC), organismo único en latinoamerica que ha funcionado por más de medio siglo. Hoy en día es conocido como INCAA, un organismo que depende de la financiación estatal, ofreciendo créditos y subsidios para proyectos audiovisuales, además de cumplir las funciones de promotor, productor y difusor del cine argentino.

Pizza, birra, faso es una película pionera en relación a las políticas públicas ya que entra en la etapa del nacimiento del Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales (INCAA) siendo este el que suplanta al antiguo INC. Dicho Instituto depende desde el año 1996 directamente de la Presidencia de la Nación, en conjunto con la Secretaría de Cultura, convirtiéndose en un Instituto autosuficiencia financieramente, beneficiándose de la difusión de proyectos audiovisuales nacional e internacionalmente. El film de Caetano & Stagnaro *Pizza, birra, faso* se realizó con fondos obtenidos por el INCAA gracias a los cambios acontecidos a mediados de la década de los '90 a pesar de los inconvenientes económicos y políticos por los que atravesaba la nación, transitando por momentos de muchos cambios en

la Industria Cinematográfica, siendo la película que impulsó la nueva corriente cinematográfica.

En relación a esto, anteriormente se conocía como INC al instituto encargado de la financiación pero a partir de 1995 entró en vigencia la Ley 24.377 que permitió el surgimiento de lo conocido hoy en día como la corriente cinematográfica que marca tendencia en el país denominado Nuevo Cine Argentino. Actualmente se le conoce como INCAA al organismo que subsidia y financia proyectos audiovisuales presidido por el gobierno de la nación, específicamente por el Presidente y Vicepresidente de gobierno.

En relación a esto, Daicich (2015) afirma que el Nuevo Cine Argentino usa al estado como principal fuente de financiación. Asimismo, los jóvenes realizadores del NCA desarrollan nuevas formas de financiación y producción para sus films, teniendo en cuenta la evolución tecnológica que se necesita emplear para competir con un mercado internacional como es el caso de *Nueve Reinas* o *Relatos Salvajes* las cuales utilizan el apoyo internacional o en otros casos minimizan los gastos ejerciendo el rol de director-productor y destinar la mayor parte del dinero al desempeño artístico y técnico como es el caso de *Pizza, birra, faso*.

En relación a las nuevas tecnologías, existe una convergencia latente entre el mundo de las artes y la tecnología por medio de los antiguos y nuevos dispositivos como es el caso de *Relatos Salvajes* donde se emplearon efectos especiales digitales en varias de sus escenas. Estas nuevas tecnologías han permitido el surgimiento de nuevas artes que son de gran importancia en la actualidad. Dentro de este marco está la distribución de dichas películas en DVD que se han transformado en un apoyo financiero importante dentro de la industria cinematográfica. Por otra parte, la industria del cine articula diversos elementos como la integración de la banda sonora a la película produciendo intereses económicos. De esta manera, se producen nuevas tendencias tecnológicas, modificando las rutinas de producción.

El INCAA se ha convertido en parte esencial para la realización de una película argentina, tomando en cuenta que para la distribución y exhibición de cada film el instituto realiza cambios a momento de establecer valores a las entradas vendidas, teniendo un impuesto del 10% sobre cada ticket comprado, recayendo este impuesto directamente sobre el espectador. Además de un 10% por el alquiler o venta de material audiovisual. Sumando a esto, se establece un impuesto del 40% sobre las reproducciones realizadas en señal de televisión abierta y cable. (Daicich, 2015).

En otras palabras, el INCAA establece diversos impuestos para la venta de entradas en los cines independientes y multisalas, el alquiler o venta de material audiovisual original, destinando estas ganancias al fomento del organismo para realizar producciones nacionales posteriormente, con la finalidad de poder otorgar subsidios y prestamos como es el caso de *Pizza, birra, faso* permitiendo que los realizadores recuperen lo invertido. Cabe acotar que el INCAA promueve el acceso a distintas salas, pero los complejos multisalas son favorecidos con la proyección de películas internacionales dificultando la tarea de distribución y exhibición por parte del Instituto.

En relación a la política de gestión, la producción nacional se ve afectada por problemas de malversación de fondos, una dificultad arrastrada desde los años '80. La finalidad del INCAA con el Nuevo Cine Argentino es de promover la producción nacional como es el caso de *Pizza, birra, faso*, posicionando este cine en mercados internacionales como ha ocurrido con otras producciones de esta nueva corriente como las que cabe destacar las películas analizadas, además de *El secreto de sus ojos* (2009), *Diarios de motocicleta* (2004), *Tiempos de valientes* (2005), *Kamchatka* (2002), *Un oso rojo* (2002), entre otros títulos reconocidos internacionalmente. En la actualidad, la industria cinematográfica nacional todavía se ve afectada por problemas económicos ya que este instituto que financia al cine está operado por el Gobierno de la Nación quien también atraviesa un momento de crisis económica. En

relación a lo mencionado, Ciria sostiene que: para la década de los '90 los préstamos que otorgaba el suplantado INC no superaban entre el 8% y 10% del costo que genera hacer una película donde eran necesario al menos 500.000 espectadores para recuperar el equivalente a lo financiado. En el caso de *Pizza, birra, faso* obtuvo 100.000 espectadores en las salas de estreno a diferencia de *Relatos Salvajes* realizada dieciséis años después la cual se estrenó en 15 países obteniendo ganancias por 28 millones de dólares en su estreno.

En relación a esto se puede establecer una relación con la propuesta de financiación que se empleaba principio de la década de los '90 donde se requería el llamado de una cantidad de espectadores que con el paso del tiempo era más difícil lograr atraer la cantidad de público necesario para recuperar la inversión por la realización del film, poniendo en riesgo el balance del monto neto destinado de la financiación de las películas, causando un riesgo laboral para todos los trabajadores de la industria. La variación del dólar también tiene un papel importante ya que las películas dependen de la tecnología para su procesamiento o importación del material.

Al respecto de la tecnología, actualmente el INCCA además de la financiación para producciones del cine nacional, bien sea otorgando subsidios o créditos, el Instituto impulsa la digitalización de las salas de cines nacionales, para que de esta manera puedan ser estrenadas las películas y proyectarse en formato digital, ofreciendo productos de alta calidad, además de permitir una fácil distribución ya sea por medio de unidades de almacenamiento de datos como discos duros o a través de internet.

El relación a la convergencia que existe actualmente entre los diversos medios de difusión de información, Daicich sostiene que el INCAA creó la Resolución N° 508/2013 llamada Gerencia de Fomento a la Producción de Contenidos en donde incluye Internet, la Televisión y los Videojuegos. Esta resolución establece que el INCAA debe ceder un porcentaje del 25% de

los fondos de producción a los proyectos televisivos. De esta manera no solo fomenta al cine sino también a las producciones televisivas.

En definitiva, el INCAA promueve la producción cinematográfica convergiendo con la producción televisiva, participando activamente en el fomento del sector audiovisual. De esta manera se encarga de conocer los distintos tipos de públicos a los que están enfocados los diversos proyectos audiovisuales, pensando desde el punto de vista monetario, haciendo que un proyecto pueda emerger en los distintos mercados, empleándose la tecnología para producir proyectos de buena calidad

Conclusiones

El cine nacional ha atravesado distintas etapas que lo llevan a ser conocido hoy en día como el Nuevo Cine Argentino, siendo una corriente cinematográfica que se enfocó desde sus inicios a mediados de los '90, en representar la idiosincrasia nacional. En relación al NCA, en sus inicios estaba conformado por realizadores de edad avanzada, provenientes del cine argentino surgido en los '60, con una estética y formas de producir muy distintas a las generadas a partir de la década de los noventa. Este nuevo cine se basa en transmitir un mensaje compuesto por historias sociales, convirtiéndose en una corriente cinematográfica que tuvo éxito a raíz de propuestas novedosas por directores que se encargaron de ofrecer una nueva mirada, directores como Martín Rejtman, Lisando Alonso, Pablo Trapero, , Albertina Carri, Bruno Stagnaro, Adrián Caetano, Fabián Bielinsky, Damián Szifrón, entre otros. Estos directores están entre los más emblemáticos del Nuevo Cine Argentino, quienes son los pioneros que lograron que esta nueva corriente cinematográfica estableciera sus propios parámetros.

Del mismo modo este nuevo cine se establece como una nueva manera de hacer y ver cine nacional, tomando en cuenta *Pizza, birra, faso* de los directores Caetano y Stagnaro película pionera de esta corriente cinematográfica nacional, donde se logra proyectar un Buenos Aires distinto mostrado desde otro punto de vista por medio de sus espacios, su narrativa y sus personajes, a través de los que se busca representar aquellos habitantes menos acomodados de la ciudad, aquellos que viven en las calles. De esta manera los directores plantean unos personajes que anteriormente nunca habían sido presentados de la misma forma. Haciendo énfasis en el título del proyecto de graduación *Personajes en películas del Nuevo Cine Argentino. El reflejo de una sociedad*, en el presente proyecto se puede concluir que los directores argentinos siempre buscan la forma de innovar en las historias, en la forma

que se cuentan, siempre teniendo en cuenta el qué se va a mostrar y cómo se mostrará, tomando en cuenta la denuncia a los problemas sociales.

El Nuevo Cine Argentino es una corriente cinematográfica contemporánea que ha transitado por muchos cambios que se han visto influenciados por cambios en la política nacional, en la economía del país que ha atravesado cambios desde que comenzó el surgimiento de este nuevo cine y se puede ver proyectado en una de las películas analizadas como es *Nueve Reinas*. Entre los cambios sucedidos dentro de esta corriente, cabe destacar que la estética forma parte de estos, como lo es en el caso de *Pizza, birra, faso*, donde se propone mostrar los suburbios de la capital porteña tomando en cuenta locaciones reales y figuras no reconocidas, que en lo posible vivan en estos lugares y hayan vivido situaciones similares con el objetivo de acercarse a la realidad.

Asimismo se puede concluir que dentro del Nuevo Cine Argentino existen varios géneros cinematográficos entre los que se destacan la ficción y el documental teniendo este como objetivo principal la construcción de la memoria colectiva, tomando en cuenta elementos como grabaciones, documentos, testimonios o cualquier evidencia que pueda certificar la veracidad de algún hecho logrando así establecer la identidad nacional, estableciendo un vínculo con la realidad por medio de las actuaciones o los relatos.

El documental es un género cinematográfico que en Argentina está enfocado en dejar un legado en la memoria colectiva, reflejando hechos ocurridos en la nación a lo largo de los años y que no han tenido respuesta o solución. Del mismo modo, este género ofrece una mirada y un relato distinto al que ofrecen los medios de comunicación, enfocándose en exponer la crítica social por medio de una nueva generación de directores cinematográficos documentalistas. Los films pertenecientes a este género muestran un punto de vista donde se busca transmitir aquellas historias que no quieren ser mostradas o se mantienen ocultas. Asimismo este tipo de cine busca exponer aquellas historias que posean material y puedan

ser desarrolladas, de tal manera poder mostrar la mirada crítica de un director o la revelación de una verdad por medio de una búsqueda sugerida por la sociedad.

El documental de la nueva corriente cinematográfica establece una relación entre el cine y la investigación para la búsqueda sobre la memoria histórica social, donde esta información repercute directamente sobre la imagen que se busca transmitir sobre dicho acontecimiento, influyendo sobre la forma en como la sociedad va a asimilar el mensaje. Igualmente para la reconstrucción de un acontecimiento dentro de la memoria colectiva, está involucrada la interpretación de los personajes que muestran identidades presentes en la historia.

De esta manera se puede concluir que el documental busca ofrecer una mirada que además de vincularse con el Nuevo Cine Argentino también busca indagar en historias que abarcan temas rurales, económicos, temáticas sociales que ofrezcan como protagonista a los problemas que emergen en la sociedad, mostrando una mirada diferente a la de los medios, la que habitualmente esta focalizada con una línea editorial que les obliga a presentar una parte de esa "verdad". Además, cabe acotar que el documental también ofrece un punto de vista que critica esa realidad, como dice uno de los autores citados en el presente proyecto de graduación: "...*un documental que sólo `mira´ es sospechoso*" (Mirra, 2009, p.138).

Por otra parte, el cine de ficción también forma parte de esta corriente cinematográfica, la cual sugiere la creación de relatos con el objetivo de establecer un vinculo con la realidad, presentado un mundo de referencia con elementos que orientan al espectador a un mundo "real" que converge con la tecnología en la era digital contemporánea, sin desligarse de la esencia nacional. A diferencia del género documental, las películas de ficción no necesitan que la información sea corroborada porque exponen temáticas que involucran una realidad transformada, integrando nombres y hechos que llevan al espectador a un estado de conciencia donde sabe que lo visto es ficcional, pero se logra integrar elementos que convencen al espectador de la realidad de la proyección.

Ambos géneros cinematográficos pertenecientes al Nuevo Cine Argentino presentan diferentes modos de representación que abarcan desde la variación en las temáticas, tomando en cuenta el lenguaje audiovisual que se utilizará para su narración, de la misma manera con la planificación sobre el diseño de producción para la realización en sus diferentes etapas.

Referente a la configuración narrativa presente en el Nuevo Cine Argentino se puede concluir que la nueva generación de realizadores buscan mostrar diferentes formas de hacer una película, revelando una individualidad artística, en la búsqueda de mejorar la calidad tanto a nivel artístico como técnico plasmando así sus marcas autorales convirtiendo cada una de las películas en piezas innovadoras manteniendo la esencia inclinada hacia temáticas sociales que propone esta corriente cinematográfica. Para esto se analizan los films *Pizza, birra, faso* dirigida por Caetano y Stagnaro, donde se emplean figuras desconocidas con la finalidad de mostrar un Buenos Aires desde otro punto de vista. Para este film se requería una narración que mostrará personajes con un hablar coloquial, lo más similar a las personas que viven en la calle. Para la realización de la película estas figuras deben haber vivido en situaciones precarias como se plantea en el guión y así lograr trasladar al espectador a esa realidad. De esta manera los directores buscan proyectar una mirada diferente de la ciudad y sus modos de vidas presentes a través de los personajes. Por otra parte se analiza el film *Nueve Reinas*, dirigida por Fabián Bielinsky, donde también se muestra una faceta de la ciudad que está presente en todo momento pero no a simple vista. De esta manera, a través de los personajes se muestran características reales de una sociedad que se combinan con la ficción en el relato. A su vez, se analiza el film *Relatos Salvajes* bajo la mirada de Damián Szifron, quien por medio de esta producción, expresa una de las formas más contemporáneas de mostrar las características de la idiosincrasia de la sociedad argentina del siglo XXI, mediante un film donde convergen la ficción y la comedia negra. De esta manera se puede concluir que se

requiere una adecuada selección de actores para representar personajes que estén involucrados con la sociedad como pasa en las películas de esta corriente cinematográfica, tomando en cuenta las distintas temáticas y el género del film.

Asimismo, se puede concluir que el NCA requiere de una selección de actores que se caracteriza por tomar en cuenta diversos elementos como la marca autoral de cada uno de los directores quienes plasman su mirada sobre las historias, de esta manera poder generar nuevas formas de representación adecuadas al género narrativo, tomando en cuenta características de la sociedad, con la finalidad de relacionar el film con los sucesos que acontecen en la realidad.

En definitiva en el proyecto de graduación titulado *Personajes en películas contemporáneas argentinas: el reflejo de una sociedad*, se concluye por medio de las películas analizadas que el NCA no sólo ha sufrido cambios a nivel estético, sino también en los diferentes rubros que conforman internamente la industria cinematográfica nacional. De esta manera se establece un cambio en sus modos de producción a la hora de realizar un film, creando una nueva generación de productores y directores que muestran una forma diferente de hacer cine, buscando adaptarse a las condiciones socio-económicas del país, produciendo cambios necesarios en su estructura interna como por ejemplo en el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), principal organismo nacional orientado a la financiación y otorgamiento de subsidios para lograr la realización de una película y recuperar la inversión. Para concluir se establece que los directores y productores del NCA permiten realizar propuestas muy personales al adaptarse a los nuevos modos de producción, donde es muy común que el director realice las tareas de productor, además de las de guionista con la finalidad de asignar mayor cantidad de dinero a otros rubros de la producción o simplemente disminuir costos.

De esta manera el INCAA ha estado presente desde los comienzos de esta nueva corriente cinematográfica, comenzando con la innovadora *Pizza, birra, faso*, película que estuvo financiada por dicho instituto, siendo hoy en día el principal organismo que se encarga de otorgar financiamiento y subsidios para las producciones del Nuevo Cine Argentino.

Por lo tanto este nuevo cine está ligado directamente a la sociedad, convirtiéndose en un medio cultural para expresar situaciones adheridas a la idiosincrasia nacional. En consecuencia, el INCAA ha permitido que las películas del nuevo cine este presentes en prestigiosos festivales de cine a nivel mundial como por ejemplo el Festival de Cannes, donde se reafirmó el cine nacional a nivel internacional, permitiendo el crecimiento de la Industria Cinematográfica Argentina.

En conclusión el Nuevo Cine Argentino se destaca por proyectar en las películas nacionales contemporáneas, características de la idiosincrasia nacional de una manera novedosa, exponiendo acontecimientos que se producen en la sociedad, involucrando la economía del país no tan sólo en la forma narrativa sino también al momento de realizar un diseño de producción en sus diferentes etapas de preproducción, producción y postproducción que cuente con un ajustado o amplio presupuesto, además de involucrar cambios en la estética plasmada por medio de los directores de esta nueva corriente, quienes logran mostrar una mirada distinta al hacer cine nacional creando producciones novedosas de alto nivel internacional.

Lista de Referencias bibliográficas

- Aguilar, G. (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Amatriain, I. (2009). *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995 – 2005): industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: Ediciones CICCUS.
- Andermann, J. (2015). *Nuevo Cine Argentino*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: PAIDOS.
- Aprea, G. (2012). Introducción. En Aprea, G. *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado* (p. 9). Prov. de Buenos Aires: Ediciones Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Aprea, G. (2015). *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Manantial*.
- Bourdieu, P. (2009). Sociología de la Cultura. En Amatriain, I. (2009). *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995 – 2005): industria, crítica, formación, estéticas* (p. 18). Buenos Aires: Ediciones CICCUS.
- Bettendorff, P. (2007). Un director sigue a un actor, un espectador sigue a un director. En Moore y Wolkowicz (2007) *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo* (p.123). Buenos Aires: Editorial Livraria.
- Campero, A. (2009). *Nuevo Cine Argentino, de rapado a historias extraordinarias*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Chamorro, A. (2011). *Argentina, cine y ciudad: espacio urbano y la narrativa fílmica de los últimos años*. Mar del Plata: Editorial de la Universidad de Mar del Plata.
- Cremonte, J. (2012). Nadie resiste un archivo. Los usos del material de archivo en los documentales. En Aprea, G. (2012). *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado* (p. 89). Prov. de Buenos Aires: Ediciones Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Cuarterolo, A. (2007). Distopías vernáculas. El cine de ciencia ficción en la Argentina. En Moore y Wolkowicz (2007) *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo* (p. 90). Buenos Aires: Editorial Livraria.
- Daicich, O. (2015). *El Nuevo Cine Argentino (1995-2010)*. Caracas: Centro Nacional Autónomo de Cinematografía.

- Didier, Listori y Luka (2002). El Nuevo Documental: el acto de ver con ojos propios. En Wolf, S. *Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos de una renovación* (p. 81). Prov. de Buenos Aires: Ediciones Tatanka.
- Jameson, F (2001), Realismo sucio en el cine argentino contemporáneo. En Tranchini, E. (2001) *Tensión y globalización en las formas de representación del cine argentino* (p. 217-138) Buenos Aires: Blioblos.
- Lerer, D. (2009). Nuevo Cine Argentino. En Amatriain, I. *Una década de Nuevo Cine Argentino* (p. 17). Buenos Aires: Ediciones CICCUS.
- Margulis, P. (2014). *De la formación a la institución. El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982 -1990)*. Buenos aires: Ediciones Imago Mundi.
- Miranda, S. (2014). Personajes de ficción con referentes reales: planteo de una problemática. En Paladino, D. (2014) *Documental ficción. Reflexiones sobre el cine argentino contemporáneo* (p. 105). Prov. de Buenos Aires: Universidad Tres de Febrero.
- Mirra, M. (2009). Los documentales y los movimientos sociales. En Álvarez, F. (2009) *Tomar la palabra. Pensamiento acción y palabra del movimiento de documentación* (p. 137). Neuquén: Ediciones del movimiento.
- Oubiña, D. (2009). El surgimiento del Nuevo Cine Argentino. En Pena, J. (2009) *Historias extraordinarias. Nuevo Cine Argentino 1999- 2008* (p. 15). Madrid: T & B EDITORES.
- Page, J. (Comp.). (2005). Memoria y experimentación en el cine argentino contemporáneo. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: UP. Recuperado de <http://www.palermo.edu/dyc/publicaciones/cuadernos/pdf/Cuaderno18.pdf>
- Pena, J. (2009). *Historias extraordinarias*. Nuevo Cine Argentino 1999-2008. Madrid: T & B EDITORES.
- Porta, J. (2009). Nacido en los noventa. En Pena, J. (2009). *Historias extraordinarias. Nuevo Cine Argentino 1999- 2008* (p. 33). Madrid: T & B EDITORES.
- Puente, M. Y Russo, P. (2012). Algo que decir, profundizar, rescatar y mostrar. El cine documental social-militante contemporáneo en la construcción de memorias e identidades. En Aprea, G. (2012). *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado* (p. 203). Prov. de Buenos Aires: Ediciones Universidad Nacional de General Sarmiento.

- Ricoeur, P. (2000). Prueba documental. En Aprea, G. (2012). *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado* (p. 90). Prov. de Buenos Aires: Ediciones Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Rosenstone, R. (1997) El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia. Citado en: Cremonte, J. (2012). Nadie resiste un archivo. Los usos del material de archivo en los documentales. Prov. de Buenos Aires: Ediciones Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Russo, E. (2009). Al filo de lo real: líneas y bordes en el documental contemporáneo argentino. En Pena, J. (2009) *Historias extraordinarias. Nuevo Cine Argentino 1999- 2008* (p. 71). Madrid: T & B EDITORES.
- Spadaccini, S. (2005). Nueve Reinas. En INCAA (2005). Cuaderno de cine argentino. Gestión estatal e industria cinematográfica. Buenos Aires: INCAA.
- Tranchini, E. (2001). *Tensión y globalización en las formas de representación del cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Biblos.
- Verardi, M. (2009). *Una década de nuevo cine argentino (1995-2005): industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: CICCUS.

Bibliografía

- Aguilar, G. (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Albónico, M. (2006). *Gestión de la imagen de la industria cinematográfica argentina según los diarios Clarín y La Nación* [Proyecto de graduación]. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. [En línea] Disponible en:
http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_investigacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=1032
- Amatriain, I. (2009). *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995 – 2005)*. Buenos Aires: Ediciones CICCUS.
- Andermann, J. (2015). *Nuevo Cine Argentino*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: PAIDOS.
- Aprea, G. (2012). Introducción. En Aprea, G. *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado* (p. 9). Prov. de Buenos Aires: Ediciones Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Aprea, G. (2015). *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Manantial*.
- Baiz, F. (2009). *El personaje y el texto en el cine y la literatura*. Caracas. Cinematografía Nacional de Venezuela.
- Bergamasco, V. (2014). *El diseño Audiovisual del Star System*. [Proyectos de graduación]. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. [En línea]. Disponible en:
http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=2898
- Bettendorff, P. (2007). Un director sigue a un actor, un espectador sigue a un director. En Moore y Wolkowicz (2007) *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo* (p. 123). Buenos Aires: Editorial Livraria.
- Bourdieu, P. (2009). Sociología de la Cultura. En Amatriain, I. *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995 – 2005): industria, crítica, formación, estéticas* (p. 18). Buenos Aires: Ediciones CICCUS.
- Campero, A. (2009). *Nuevo Cine Argentino, de rapado a historias extraordinarias*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

- Chamorro, A. (2011). *Argentina, cine y ciudad: espacio urbano y la narrativa fílmica de los últimos años*. Mar del Plata: Editorial de la Universidad de Mar del Plata.
- Cremonte, J. (2012). Nadie resiste un archivo. Los usos del material de archivo en los documentales. En Aprea, G. (2012). *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado* (p. 89). Prov. de Buenos Aires: Ediciones Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Cuarterolo, A. (2007). Distopías vernáculas. El cine de ciencia ficción en la Argentina. En Moore y Wolkowicz (2007) *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo* (p. 90). Buenos Aires: Editorial Livraria.
- Daicich, O. (2015). *El Nuevo Cine Argentino (1995-2010)*. Caracas: Centro Nacional Autónomo de Cinematografía.
- Didier, Listori y Luka (2002). El Nuevo Documental: el acto de ver con ojos propios. En Wolf, S. *Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos de una renovación* (p. 81). Prov. de Buenos Aires: Ediciones Tatanka.
- Egri, L. (2010). *El arte de la escritura dramática. Fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ferreira, F. (1995). *Luz, Cámara...Memoria. Una historia del cine social argentino*. Buenos Aires: Corregidor.
- García, M. (2012). *Gran ciudadano. El rol de la ciudadanía frente a los medios de comunicación* [Proyecto de graduación]. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. [En línea]. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_investigacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=1531
- Guerstein, V. (2004). *Cine nacional e identidad: Los primeros pasos* [Publicaciones DC]. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. [En línea]. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=9&id_articulo=1538
- Incorvaia, M. (2012). *La fotografía en los medios gráficos. Imágenes de una expresión visual: el documento social*. [Proyecto de graduación]. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. [En línea]. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_investigacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=993&titulo_proyectos=La%20fotograf%C3%ADa%20en%20los%20medios%20gr%C3%A1ficos.%20Im%C3%A1genes%20de%20una%20expresi%C3%B3n%20visual:%20el%20documento%20social

- Jameson, F (2001). *Realismo sucio en el cine argentino contemporáneo*. En Tranchini, E. (2001) *Tensión y globalización en las formas de representación del cine argentino* (p. 127-138). Buenos Aires: Biblos.
- Lerer, D. (2009). Nuevo Cine Argentino. Amatriain, I *Una década de Nuevo Cine Argentino* (p. 17). Buenos Aires: Ediciones CICCUS.
- Margulis, P. (2014). *De la formación a la institución. El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982 -1990)*. Buenos aires: Ediciones Imago Mundi.
- Miranda, S. (2014). Personajes de ficción con referentes reales: planteo de una problemática. En Paladino, D. (2014) *Documental ficción. Reflexiones sobre el cine argentino contemporáneo* (p. 105). Prov. de Buenos Aires: Universidad Tres de Febrero.
- Mirra, M. (2009). Los documentales y los movimientos sociales. En Álvarez, F. (2009) *Tomar la palabra. Pensamiento acción y palabra del movimiento de documentación* (p. 137). Neuquén: Ediciones del movimiento.
- Orgando, M. (2014). *Ficción y realidad en el documental contemporáneo argentino*. [Proyecto de graduación]. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. [En línea]. Disponible en:
http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_investigacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=3197&titulo_proyectos=Ficci%C3%B3n%20y%20realidad%20en%20el%20documental%20contempor%C3%A1neo%20argentino.
- Oubiña, D. (2009). El surgimiento del Nuevo Cine Argentino. En Pena, J. (2009) *Historias extraordinarias. Nuevo Cine Argentino 1999- 2008* (p. 15). Madrid: T & B EDITORES.
- Page, J. (Comp.). (2005). Memoria y experimentación en el cine argentino contemporáneo. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: UP. Recuperado de <http://www.palermo.edu/dyc/publicaciones/cuadernos/pdf/Cuaderno18.pdf>
- Pena, J. (2009). *Historias extraordinarias. Nuevo Cine Argentino 1999 – 2008*. Madrid: T & B EDITORES.
- Pérez, M. (2012). *La inscripción del lugar urbano en el discurso audiovisual: el caso de Buenos Aires en el cine argentino reciente(1998-2008)* [Proyecto de graduación]. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. [En línea]. Disponible en:
http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/archivos/1249.pdf
- Porta, J. (2009). Nacido en los noventa. En Pena, J. (2009). *Historias extraordinarias. Nuevo Cine Argentino 1999- 2008* (p. 33). Madrid: T & B EDITORES.

- Puente, M. Y Russo, P. (2012). Algo que decir, profundizar, rescatar y mostrar. El cine documental social-militante contemporáneo en la construcción de memorias e identidades. En Aprea, G. (2012). *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado* (p. 203). Prov. de Buenos Aires: Ediciones Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Ricoeur, P. (2000). Prueba documental. En Aprea, G. (2012). *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado* (p. 90). Prov. de Buenos Aires: Ediciones Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Rosenstone, R. (1997) El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia. Citado en: Cremonte, J. (2012). Nadie resiste un archivo. Los usos del material de archivo en los documentales. Prov. de Buenos Aires: Ediciones Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Ruíz, L. (2012). *Imaginario sociales: Representaciones de la mujer en el cine argentino 2008 - 2010* [Proyecto de graduación]. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. [En línea]. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_investigacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=995
- Russo, E. (2009). Al filo de lo real: líneas y bordes en el documental contemporáneo argentino. En Pena, J. (2009) *Historias extraordinarias. Nuevo Cine Argentino 1999- 2008* (p. 71). Madrid: T & B EDITORES.
- Spadaccini, S. (2005). Nueve Reinas. En INCAA (2005). Cuaderno de cine argentino. Gestión estatal e industria cinematográfica. Buenos Aires: INCAA.
- Simari, E. (2013). *La nueva gran pantalla*. [Proyectos de graduación]. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. [En línea]. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=1667&titulo_proyectos=La%20nueva%20gran%20pantalla
- Tranchini, E. (2001). *Tensión y globalización en las formas de representación del cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Biblos.
- Totaro, A. (2013). *La cinematograficación de la televisión*. [Proyectos de graduación]. Buenos Aires. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. [En línea] Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=1674&titulo_proyectos=La%20cinematograficaci%F3n%20de%20la%20televisi%F3n

Tubau, D. (2012). *El guión del siglo 21. El futuro de la narrativa en el mundo digital*. Buenos Aires: ALBA.

Vallaza, E. (2011). *El cine Found Footage como práctica del video arte argentino de la última década*. [Proyectos de exploración de la agenda profesional]. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. [En línea]. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_investigacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=991

Van Opstal Pascual, J (2013). *El cine documental (una herramienta comunicacional entre dos sectores sociales)*. [Proyectos de graduación]. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. [En línea]. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyctograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=2898

Verardi, M. (2009). *Una década de nuevo cine argentino (1995-2005): industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: CICCUS.