

Emergencia de óperas primas en la reapertura democrática: la necesidad de pensar heterogéneo

MONTES, Viviana / (IAE-UBA) - vivimontesgotlib@gmail.com

Área de Investigaciones en Cine y Artes Audiovisuales - Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: óperas primas – cine en democracia – reapertura democrática*

» **Resumen**

Los nuevos realizadores suelen ser significativos para el campo cinematográfico porque son una vía rápida y efectiva para provocar cambios en su interior. En algunos casos estas modificaciones tienen tanta incidencia que transforman, incluso, la composición y los límites del campo. Es común vincular a los ingresantes al campo con la idea de jóvenes cineastas, sin embargo, durante la reapertura democrática argentina esta relación no se establece de modo directo.

Los denominados operaprimistas del período fueron hombres y mujeres pertenecientes a diferentes grupos etarios, provenientes de sectores diversos de la formación y del quehacer audiovisual y con motivaciones también diferentes a la hora de encarar su carrera cinematográfica. Su ingreso al campo destaca por la libertad y pluralidad que le imprimieron a su época; por la relación de su cine con las políticas públicas que fueron marco de la emergencia de una importante cantidad de óperas primas y por tratarse de producciones que se constituyen como una bisagra entre el cine filmado durante la última dictadura cívico-militar y el nuevo cine argentino de los noventa, estableciendo, con ambos, puntos de conexión y de tensión.

Analizar las óperas primas en la primera década postdictadura requiere pensar las políticas públicas que enmarcaron su realización, la diversidad estética y narrativa de las películas sumado a una serie de vínculos con otras series artísticas y con el contexto histórico. Es decir, pensar las óperas primas en la reapertura democrática es pensar, necesariamente, lo heterogéneo.

Ponencia

El período 1984–1994 representa una década cambiante, nodal para la reconstitución y fortalecimiento de la democracia argentina. Los años que siguieron al terror dictatorial fueron años de esperanza, de

recuperación de libertades, de enfrentar el miedo y el silencio, de intentar desterrarlos del sentir nacional para siempre. Institucional y económicamente fueron, también, años de cierta inestabilidad.

Durante esos años, una cantidad importante de directores de cine estrena su primera película, es decir, su ópera prima. Si bien el número de estrenos por año fluctúa en el período atado a las vicisitudes de la economía nacional, se observa cierto impulso, cierta tendencia fervorosa que denota un fenómeno de emergencia de nuevos realizadores. Contener a todos estos nóveles realizadores bajo el rótulo de operaprimistas aplana lo que en realidad debería presentarse como un conjunto heterogéneo de artistas que proceden de campo diversos, con intereses, experiencias e inquietudes disímiles y pertenecen, incluso a generaciones diferentes.

En el artículo titulado *Ópera prima*, Héctor Kohen y Gabriela Fabbro explican que desde el retorno de la democracia hasta 1988 se pone al día la generación de directores que no había podido estrenar durante la dictadura, se trata de directores cuya edad promedio ronda los cuarenta años. Luego, a partir de 1988 se produce la entrada al campo de jóvenes realizadores recientemente egresados de escuelas de cine y a partir de 1992 señalan la reaparición de directores que provienen de la industria. Por nombrar algunos pocos ejemplos, entre los directores más jóvenes del grupo podemos mencionar a Alejandro Agresti (*El amor es una mujer gorda*, 1988) Gustavo Mosquera (*Lo que vendrá*, 1988) y Christian Pauls (*Sinfín, la muerte no es ninguna solución*, 1988). Entre los que rondan o superan los cuarenta años tenemos a Arturo Balassa (*País cerrado, Teatro Abierto*, 1990), Jorge Polaco (*Diapasón*, 1986), Lila Stantic (*Un muro de silencio*, 1993) o Eduardo Mignona (*Evita, quien quiera oír que oiga*, 1984)

Más allá de la cuestión generacional, otro punto de divergencia entre estos realizadores es su procedencia. Algunos efectivamente habían egresado de escuelas e institutos de formación cinematográfica como Miguel Mirra (*Hombres de barro*, 1987) o Tristán Bauer (*Después de la tormenta*, 1991); otros provenían del campo del cine independiente o del cortometraje, tal es el ejemplo de Víctor Dínenzon (*Abierto de 18 a 24*, 1988); están los que aprendieron el oficio en el set, fundamentalmente técnicos, como Teo Kofman (*Perros en la noche*, 1986) o Aníbal Di Salvo (*Atrapadas*, 1984). Otros directores venían de campos diversos como la publicidad, la literatura o la fotografía y estaban también los que procedían directamente desde afuera del campo como es el caso de Arturo Balassa y de Eduardo Meilij, de profesión abogado que estrenó en 1989 *Permiso para pensar*.

Este verdadero mosaico cinematográfico, que es mucho más que una suma de diferencias, otorga a esta etapa del cine argentino un espesor cuya riqueza no ha sido aún lo suficientemente estudiada, por lo tanto reconocida. No hablo aquí de calidad, sino de la importancia de entender el vínculo de este cine con el momento histórico en el que se produce, de comprender el valor de la heterogeneidad en el contexto de la reapertura democrática.

Según la vigesimotercera edición del Diccionario de la Real Academia Española publicado en 2014, pluralidad refiere a multitud, a un número grande de algunas cosas, o al mayor número de ellas; diversidad es variedad, desemejanza, diferencia, abundancia o gran cantidad de varias cosas distintas y heterogeneidad significa la mezcla de partes de diversa naturaleza de un todo. Como es fácil observar, los primeros dos términos implican cantidad, mientras que la referencia a lo heterogéneo da cuenta de componentes de variados orígenes que se entremezclan, mixturándose para conformar un todo mayor. Esa suma de particularidades no anula la identidad de sus partes, sino que imprime al cine “operaprimista” de la postdictadura una marca singular basada en la libertad discursiva. De esta libertad derivan productos de diferentes estéticas y narrativas.

La necesidad de pensar lo heterogéneo en vínculo con la emergencia de óperas primas en el período analizado debe encararse desde por lo menos tres planos: el político, que enmarca la época en la que ese cine se produce; el de los directores que, como vimos, van a producir desde perspectivas muy diferentes y finalmente, las películas, es decir la concreción de esas miradas variadas. Otro punto interesante a estudiar sería el contraste de este cine con otras series artísticas significativas de la época, como pueden ser el rock o el teatro *under*. En todos casos nos enfrentamos a una significativa complejidad analítica.

Focalizándonos en las películas y siguiendo, en primera instancia, un eje argumental podríamos nuclear un buen número de ellas en torno al alto contenido de violencia y sexualidad de sus imágenes. Hecho que demuestra la superación de la censura previa, ya no se consideraba que un cuerpo desnudo, o una relación homosexual ofendieran las buenas costumbres y la moral pública debiendo intervenir el Estado para quitar escenas o directamente prohibir el filme como sucedía hasta que la ley 23052 dejara atrás, como un mal recuerdo de la historia de nuestro cine, al organismo censor que funcionaba desde 1969 bajo la denominación Ente de Calificación Cinematográfica. *Atrapadas*, *Otra historia de amor*, *Diapasón* y *Tango Feroz*, son ejemplos de este tipo de contenido.

Entre las óperas primas de la época no fueron tan habituales las comedias y quedan circunscriptas a unos pocos títulos: *Brigada explosiva contra los ninjas* (Miguel Ángel Fernández Alonso, 1986); *Los taxistas del humor* (Vicente Viney, 1987); *Paraíso relax, casa de masajes* (Emilio Boretta, 1988) y *Rompecorazones* (Jorge Stammadianos, 1992).

Muchas de las películas estrenadas por nuevos realizadores retoma –cada una a su modo- el pasado, bien sea postulando una mirada crítica del pasado reciente o bien recorriendo períodos más extensos. Documentales y ficciones revisan la historia, a veces con un relato que directamente se plantea en relación el pasado histórico, otras veces tomando datos de la realidad lateralmente, como contexto o marco de las situaciones particulares que dan cuerpo al filme, también recuperando cierta figura para construir su biografía. Por lo menos el 60% de las óperas primas estrenadas en el período utiliza alguna de estas modalidades. Son ejemplo: *Evita, quien quiera oír que oiga* (Eduardo Mignona, 1984); *Hay unos tipos abajo*, (Emilio Alfaro y Rafael Filipelli, 1985); *Bairoletto, la aventura de un rebelde* (Atilio Polverini, 1985); *El hombre de la deuda externa* (Pablo Olivo, 1987); *Debajo del mundo* (Beda Docampo Feijoo y Juan Bautista Stagnaro, 1987); *Revancha de un amigo* (Santiago Carlos Oves, 1987); *El dueño del sol* (Rodolfo Mórtola, 1987); *Sentimientos, Mirta de Liniers a Estambul* (Jorge Coscia y Guillermo Saura, 1987); *El amor es una mujer gorda* (Alejandro Agresti, 1988); *La deuda interna* (Miguel Pereira, 1988); *Bajo otro sol* (Francisco D’Intino, 1988); *D.N.I.* (Luis Brunati, 1989); *Permiso para pensar* (Eduardo Meilij, 1989); *Los espíritus patrióticos* (María Victoria Menis y Pablo Nisenson, 1989); *País cerrado, Teatro Abierto* (Arturo Balassa, 1990); *La redada* (Rolando Pardo, 1991); *De regreso-El país dormido* (Gustavo Postiglione, 1991); *Un muro de silencio* (Lila Stantic, 1993); *Tango feroz. La leyenda de Tanguito* (Marcelo Piñeyro, 1993); *Amigomío* (Jeanine Meerapfel y Alcides Chiesa, 1994); *La memoria del agua* (Héctor Faver, 1994).

Cada una de estas películas construye la enunciación de modos diferentes. Por ejemplo, hay casos que incurren en un didactismo algo abrumador. Seguramente haya sido un modo de reforzar desde la pantalla grande la defensa de la democracia recientemente conquistada o tal vez replicaba conversaciones cotidianas permitiendo la identificación del espectador. Un ejemplo de ello es una escena del *El hombre de la deuda externa* (Pablo Olivo, 1987) cuando el personaje interpretado por Héctor Alterio tiene el siguiente diálogo con sus compañeros de oficina:

- Estamos en democracia
- Nosotros no sabemos qué es la democracia
- Es el derecho de todos para hablar, pero uno por vez, escuchando al otro.

- Sí, yo no lo voté, pero me lo aguanto. Lo prefiero a este que a los de antes.
- Esa es otra ¿ves? Nos juntamos cinco argentinos y todos por separado queremos arreglar el país.
- ¿Y vos no sos argentino?
- Ah, ¿y vos no ves cómo estoy? Haciendo malabarismo, pero con elegancia. Así y todo nos sentimos playboys, todos nos queremos levantar a Carolina de Mónaco.
- ¿Y qué? Vilas no estuvo a punto.
- Sí, pero la perdió por un set.

Este hecho nos habilita a reconocer un mecanismo que se repite en varias de las películas del corpus y que es la recurrencia a datos explícitos de la realidad en las películas de ficción y la inclusión de elementos ficcionales en algunos documentales. *La deuda interna* (Miguel Pereira, 1988) es otro ejemplo, con un uso más concreto en la referencia al hundimiento del Crucero General Belgrano, donde muere el joven protagonista jujeño. *Un muro de silencio* utiliza imágenes de archivo del Cordobazo y DNI reemplaza ejércitos por murgas para referirse a las invasiones inglesas, mientras que *Evita, quien quiera oír que oiga* recrea la llegada de Eva a Buenos Aires en la actuación de Flavia Palmiero. *Hay unos tipos abajo* parte del texto literario de Dal Masetto para focalizarse en como el terror y la sospecha lo invaden todo; tal vez por eso la película deja afuera de su relato hechos que el texto original narra como el mar trayendo de vuelta los cuerpos arrojados, o el momento en el que la agonía de un joven en plena calle es ignorada porque todos están demasiado abocados al festejo del Mundial '78. *La memoria del agua*, con una estética blanco y negro y una narración más cercana a ciertas películas del Nuevo Cine Argentino de los '60 retoma el tópico del judaísmo como pueblo sin tierra y remite a la tumba anónima, al insepulto; por supuesto resuenan allí los ecos del exilio y la desaparición forzada de personas.

La violencia y la diferencia generacional también son marcas de este cine. La violencia como huella, como algo constitutivo de la sociedad, como amenaza, como herida. El sexo es libre y los cuerpos se muestran desnudos. El cine se convierte en un espacio de libre uso, guionistas y directores asumen esa libertad y producen un cine vasto y complejo. Es tiempo de pensarlo en su heterogeneidad, de preguntarnos si es un cine superador de una época signada por la violencia institucional, por el miedo y el silencio. Es tiempo de preguntarnos también qué papel juega este cine en el desarrollo del Nuevo Cine Argentino de los '90. En ese sentido, retomar las óperas primas de la reapertura democrática en su conjunto y pensarlas desde lo heterogéneo es situarlas como bisagra, superar las discusiones sobre su calidad, interpelar sus planteos, reconocer sus problemáticas y comprender que el ingreso al campo

cinematográfico de nuevos realizadores no fue solo una ventisca de aire fresco, sino una refundación del cine nacional.

Bibliografía

Aprea, Gustavo (2008) *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional (Colección "25 años, 25 libros; 1)

Casale, Marta (2011) "El cine en la postdictadura: los documentales histórico-políticos durante el primer gobierno democrático en Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (Ed.) *Una historia del cine político y social en Argentina: Formas, estilo y registros (1969-2009)*. Buenos Aires, Nueva Librería S.R.L.

España, Claudio (1994) *Cine Argentino en democracia (1983-1993)* Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Fuertes, Marta (2014) "Marco teórico para el análisis de una política pública de comunicación: el caso de la cinematografía" en Fuertes, Marta y Mastrini, Guillermo (Ed.) *Industria cinematográfica latinoamericana: políticas públicas y su impacto en un mercado digital*. Buenos Aires, La Crujía Ediciones.

Jakubowicz, Eduardo y Radetich, Laura (2006) *La historia argentina a través del cine: Las visiones del pasado (1933-2003)*. Buenos Aires, La Crujía Ediciones.

Kohen, Héctor y Fabbro, Gabriela (1994) "Ópera prima" en *Cine Argentino en democracia (1983-1993)* Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Margulis, Paola (2012) "El montaje de la transición argentina. Un análisis de los films La República perdida, La República perdida II y Evita, quien quiera oír que oiga" En *Culturales* vol. 8 no. 16 Mexicali jul./dic. 2012, consultado en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S187011912012000200003&script=sci_arttext