



Note, commenti, dibattiti, conversazioni

I contributi (di un massimo di 4-5.000 parole) ospitati in questa sezione vogliono essere tangibile e praticata espressione di dialogo interdisciplinare e interculturale, che sa avvalersi di approcci differenziati e divergenti.

Recuerdos del Nuevo cine argentino

Andrés Di Tella*

Resumen

Cuando el Autor escucha o lee que alguien duda de la existencia de un Nuevo cine argentino, recuerda las sensaciones de espectador de películas nacionales y no le cabe ninguna duda de que algo profundo cambió.

Palabras clave

Nuevo cine argentino, cine latinoamericano, neorrealismo italiano, Hollywood

En algún momento de los años Ochenta, estaba sentado en una sala semivacía de la calle Lavalle de Buenos Aires, viendo desfilar las imágenes de una película argentina, de cuyo nombre no quiero acordarme. Para palear la típica sensación de frustración e impotencia que producía el cine argentino de esos años, en mi condición de joven cineasta en ciernes, trataba de distraerme con un ejercicio imaginario: pensar como se podría haber contado esa misma historia de otro modo, con otros diálogos, otras actuaciones, otras imágenes. Pero no podía, se me hacía literalmente inimaginable. El cine nacional me tenía atrapado. Era como si filmar «en argentino» fuera imposible sin impostación, sin retórica, sin esa gramática de planos y contra planos donde se notaba en cada corte el peso de todo un equipo desplazándose desganadamente de una puesta de cámara a otra. El efecto que generaban esas películas era la de guiones filmados, mejor o peor, pero muy lejos del potencial expresivo del cine.

Llegué a conocer a alguno de esos directores, y me sorprendió su aparente falta de interés por el cine y su desconocimiento total de – aunque sea – los nombres de los más importantes cineastas de la actualidad. Más allá de su actitud de considerar al cine como una simple profesión más, daban la impresión de que, efectivamente, podrían haber estado desempeñando cualquier otra profesión. De hecho, se podía pensar que el único arte que debía conocer un cineasta en esos años era el arte de recorrer los pasillos oficiales para conseguir su subsidio. Sé que cualquier generalización de este tipo es ridícula y que sería injusto tornarla muy en serio. Pero trato de explicar, torpemente, una sensación.

* Cineasta, periodista y director de cine Argentina.



Cuando escucho o leo que alguien pone en duda la existencia de un Nuevo cine argentino, recuerdo esas sensaciones de espectador de películas nacionales y no me cabe ninguna duda de que algo profundo cambió. Ese algo empezó a cambiar, para mí, con la aparición en el firmamento de dos ovnis.

Primero, *Rapado*, de Martín Rejtman, realizada con mínimos recursos en 1991 y estrenada recién cinco años después, en la sala pequeña del complejo Tita Merello (que no es un nuevo síndrome freudiano que aqueja a los cineastas porteños, sino el nombre de un cine administrado por el gobierno). Según declaraciones del propio realizador, fue hecha con un programa negativo: no hacer nada de lo que por entonces hacía el cine nacional. Con *Rapado* aparecía por primera vez el mundo de los jóvenes o adolescentes tardíos de clase media, cuyos problemas podrían parecer insignificantes en el contexto del universo psicológico hiperdramatizado del cine argentino. Pero la sagacidad de Rejtman para observar el comportamiento humano, de la mano de su inventiva visual y narrativa, hacía que el minúsculo incidente del robo de una moto contara, mejor que cualquier historia deliberadamente significativa, como era la vida en ese entonces en la Argentina. No otra cosa había hecho Vittorio de Sica en los inicios del neorrealismo italiano, desde ya. Al mismo tiempo que de nueva forma de realismo – que cambiaba nuestra percepción de la realidad al salir del cine –, paradójicamente, Rejtman imponía un mundo propio, con leyes propias, que sólo existía en la pantalla. Es decir, estábamos ante un autor. La película quizá no tenía la desenvoltura formal y el humor sublime de la posterior *Silvia Prieto*, del mismo Rejtman, pero era una ópera prima y al verla uno tenía la sensación inequívoca de que, por fin, alguien había conseguido escapar de la cárcel del cine nacional. No es casual, tampoco, que Rejtman fuera un cazador de videos raros en el barrio chino de Buenos Aires y un habitué de retrospectivas en la sala Lugones. A diferencia del cine nacional que lo precedía, y al que le daba la espalda, su cine dialogaba con el mundo.

El otro objeto cinematográfico no identificado fue *Picado fino*, de Esteban Sapir, filmada en 1994 – en 16 mm blanco y negro, con una Bolex a cuerda – y estrenada cuatro años más tarde (creo que también en la sala chica del cine Lorca: el hecho de que estas películas se dieran en salas marginales hablaba también de su lugar dentro del cine nacional). Un lenguaje estético casi en las antípodas del rigor espartano de Rejtman, con una libertad en el tratamiento de la imagen que hacía pensar en un cruce inesperado de las tradiciones del cine experimental y del nuevo cómico argentino de los años Ochenta. Pero se trataba de otra película que dejaba boquiabierto por su condición de cine en estado puro, que al mismo tiempo ilumina la experiencia de la vida cotidiana, como nunca se había visto en nuestro País.

Uno salía de *Picado fino* o de *Rapado* con una alta dosis de adrenalina cinematográfica corriéndole por las venas. Un sentimiento muy difícil de evocar, y que probablemente no se repetirá si uno se detiene a reverlas ahora en video o dvd, no porque las películas hayan envejecido sino porque el contexto no es el mismo. Ya no parecen ovnis. Al igual que la de Rejtman, la película de Sapir se había hecho por fuera del sistema de producción y financiación (y frecuentemente de *estafa*) habitual del – por entonces – Instituto nacional de cinematografía, luego rebautizado Instituto nacional de



cine y artes audiovisuales (Incaa). Hacia el final de los años Noventa, me llamaron del gobierno de la Ciudad de Buenos Aires para crear el primer Festival de cine independiente, el Bafici, que fue un lugar crucial para el lanzamiento del Nuevo cine argentino. A propósito, nunca me sentí del todo cómodo con el término «cine independiente», que impuso Darío Lopérfido, entonces secretario de cultura de la Ciudad, en parte para darle al festival una identidad diferente a la del Festival de Mar del Plata, organizado por el gobierno nacional de Carlos Saúl Menem, más apegado a los grandes nombres y al glamour de grandes estrellas del pasado como Gina Lollobrigida y Alain Delon. El Festival de Buenos Aires tenía también cierta dimensión opositora y eso se vio reflejado en una programación radicalizada, que además apuntaba a los puntos ciegos de la política cinematográfica nacional, promocionando – por ejemplo – a los jóvenes que el Incaa ignoraba. El adjetivo «independiente» quizá fue innecesario y dio lugar a muchas discusiones. Era un término que siempre se había relacionado con el teatro. Pero, finalmente, no fue del todo mala la idea de Lopérfido de retomar ese espíritu del teatro independiente, de sótanos roñosos y *sanguchitos* en el vestuario, para este Nuevo cine que estaba empezando a aparecer al margen de los circuitos oficiales y comerciales.

Una de las primeras películas que vimos para el primer festival (1999) fue *Mundo grúa*, de Pablo Trapero. La vimos en casa con el cineasta Eduardo Milewicz, quien junto al anteriormente nombrado Sapir, conformaba el primer «comité artístico» del festival (tampoco me parece un detalle menor que el festival haya sido creado por cineastas). Se trataba de un *work in progress*, una copia Vhs bajada de la computadora, sin mezcla de sonido, ni siquiera un corte final. Con sus imperfecciones y todo, en seguida vimos que allí había algo verdaderamente nuevo. Ya se había conocido *Pizza, birra, faso* de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, con todo su desparpajo y, sobre todo, con la impactante presencia de esos chicos de la calle que inaugurarían toda una corriente de empleo de «no actores» en el Nuevo cine argentino. Pero la película de Trapero, que fue efectivamente la punta de lanza internacional del movimiento, tenía algo más. El Rulo, interpretado por un electricista amigo del padre de Trapero que actuaba por primera vez, era un personaje nuevo, imprevisible, que nadie hubiera podido inventar de no haber existido. Pero el encanto espontáneo del protagonista, la afinidad entre personaje y persona, se producía en el marco de un relato que trascendía todo efecto documental, a través de ritmos e imágenes de un lirismo intenso, así como ese grano grueso del 16 mm blanco y negro iba de la mano de la belleza austera de los escenarios y paisajes.

Otra vez, casi habría que decir «por supuesto», la película se «lucía por fuera del sistema oficial, facilitada por la Universidad del cine de Manuel Antín (nunca se podrá exagerar su papel en el *backstage* de esta historia) y por un modesto subsidio del Hubert Bals Fund del Festival de Rotterdam (cuyo apoyo fue tan decisivo como el de Antín). En vez de esperar el trámite del crédito oficial, que seguramente no obtendría, Trapero salió a filmar. Después, Lita Stantic (otra presencia significativa) asumiría la producción y aseguraría su arribo a buen puerto, esta vez con apoyo oficial, primero del Bafici y después del propio Incaa. Se podría pensar que a partir de *Mundo grúa* las cosas fueron cambiando: comenzaba a ser posible contar con apoyo oficial para hacer cine «independiente».



Estoy hablando de películas que, en algunos casos, no he vuelto a ver. Pero recuerdo que mi sensación de espectador era la de una revelación ante cada película «nueva», digna de ese nombre. Y cada vez eran más, como un milagro repetido que alentaba mi fe de que era posible hacer cine original «en argentino».

A diferencia de lo que pasaba con aquellas películas de los años Ochenta y aún muchas de los Noventa (entre las que podía haber modestas excepciones a la regla pero no eran más que eso), ahora el espectador debía estar atento porque casi nunca se podía adivinar el próximo plano ni el próximo diálogo. Cada película parecía proponer sus propias reglas, que tenían que ver seguramente con el hecho de que cada una había tenido que encontrar su propio camino para realizarse. Nadie antes había hecho algo parecido a *La ciénaga* o a *La libertad* o a *Tan de repente*. Y cada cineasta había encarado su propio, extraño, recorrido, que no aparecía en ningún manual y que era el que le había tocado descubrir: desde el guión literario de casi doscientas páginas de Lucrecia Martel, hasta la ausencia de todo guión de Lisandro Alonso, pasando por la irreconocible adaptación de un cuento de César Aira en manos de Diego Lerman.

Las diferencias también eran abismales en términos de producción. Mientras Lita Stantic armaba, para *La ciénaga*, una coproducción que incorporaba a socios tan poco evidentes como la productora del famoso conductor de televisión Mario Pergolini y la televisión japonesa Nhk, Lisandro Alonso filmaba con su propio dinero una especie de *home movie* mínima en unos terrenos de su familia en la provincia de Buenos Aires, con un empleado del campo como único protagonista. Y Lerman hacía primero un corto en blanco y negro con amigos y, después, lo estiraba hasta un impredecible largo, con la ayuda de – otra vez – Lita Stantic, la misma productora, pero trabajando en una escala muy diferente. Y si cada uno encarnaba la libertad de poder buscar su propio método, empezaba también a ser cada vez más frecuente en el Nuevo cine percibir un lenguaje cinematográfico despojado de los lastres retóricos del viejo cine. También se empezaba a sentir con mayor frecuencia ese hálito de verdad que circulaba por las películas y que a veces hacía que uno se diera vuelta como si alguien hubiera abierto la puerta de calle de la sala. Aunque ya no sea una sorpresa tan grande (y es que el Nuevo cine argentino, después de diez años, ya no es una novedad), igualmente, con algunas películas todavía me sigue pasando lo mismo.

Como realizador, por edad y también en su momento por mi rol como director del Bafici, yo me consideraba un poco fuera del fenómeno del «cine joven». Pero, sobre todo, en realidad, porque hago documentales. Si bien una de las novedades del Nuevo cine argentino tiene que ver con su manera de incorporar lo real, e incluso con cierto tono documental en algunos casos, el género documental en sí no parecía participar del todo de igual renovación. Yo mismo, después de haber hecho dos documentales que, sin ser convencionales, no dejaban de pertenecer claramente a la tradición documental, estuve varios años tratando de encontrarle la vuelta a un documental que, más allá de cualquier juicio, resultó muy diferente a todo lo que se había hecho hasta entonces. El hallazgo de *La televisión y yo*, para mí, fue la decisión de mostrar todas las cartas, de revelar las idas y vueltas de la investigación, especialmente los fracasos del cineasta-investigador (yo mismo), que a veces ayudan a «hablar de» mejor que los presuntos logros.



Sin querer, inauguraba en la Argentina el fecundo género del cine-ensayo o, como yo prefiero llamarlo, el género del ensayo-y-error. Pero de pronto vi que no estaba solo en esa búsqueda lateral y sinuosa, y que no era el único que empezaba a poner en práctica una idea nueva del género, que lo trascendía.

La película que para mí mejor representa ese nuevo tipo de documental es *Los rubios* de Albertina Carri, en la que la directora, hija de desaparecidos, tuvo la valentía de enfrentarse con la historia de sus padres, en toda su complejidad, con un grado de sinceridad y exposición personal sin precedentes. A través de su mezcla de documental, animación, autobiografía, recreación y ficción, *Los rubios* exhibe un grado de sofisticación conceptual y de libertad formal que cambia lo que de ahora en más se puede esperar de un documental. Y, en el mismo movimiento, cambia los términos del debate nacional sobre el pasado reciente (a tres años del estreno, se siguen produciendo intensos debates en torno a la película). No es poco. Se podría decir que *Los rubios* trasciende no sólo su inscripción dentro del género documental sino su lugar dentro del cine, entrando en diálogo con otras zonas de la cultura, como lo han hecho muy pocas obras (de cualquier tipo que sea).

Lo que resulta más evidente en los documentales ilustra una característica de todo el Nuevo cine argentino: el hecho de que ninguno de estos nuevos films se ha hecho de acuerdo a un modelo previo, a veces ni siquiera de acuerdo a un guión, sino que han encontrado su camino al andar, como objetos únicos, cada uno con su propio sistema narrativo y estético, lejos del dominio de las fórmulas que impera en buena parte de la producción mundial.

De dónde salieron (y siguen saliendo) todos estos cineastas? El espíritu independiente parecería estar reunido con la formación académica. Sin embargo, con algunas importantes excepciones, la gran mayoría de ellos proviene de las nuevas escuelas de cine, que a partir de los años Noventa han convertido a la Argentina, y más particularmente a la ciudad de Buenos Aires, en una de las áreas del planeta con mayor densidad de población de estudiantes de cine.

Según algunos cómputos que he leído, en la Argentina cursan actualmente estudios de cine, o carreras afines, hasta 15 mil alumnos. Aunque estas estimaciones sean exageradas, igual revelan parte del misterio: la cantidad hace a la calidad. El hecho de que haya miles de potenciales cineastas tratando de sacar adelante sus proyectos hace que, casi inevitablemente, por lo menos algunos resulten bastante originales. Por otra parte, la ausencia de una auténtica industria cinematográfica «comercial», originada en la posición minoritaria que el cine local ocupa dentro del mercado cinematográfico, hace que surja una proporción desmedida de proyectos «no comerciales», lo cual evidentemente también contribuye a su originalidad. Y así como muchos estudiarán cine porque de todas maneras no ven un futuro profesional muy cierto en el estudio de la ingeniería, digamos, tampoco habría que desestimar la influencia de numerosos cineastas-profesores que no tienen por qué creer en las ideas predominantes de Hollywood.

En ese sentido, quizá por primera vez en el País, ha funcionado dentro del cine cierta transmisión ordenada de saberes y principios de una generación a otra. Y, desde ya, no se puede dejar de lado el dato capital de que el Estado argentino ha tenido una política



cinematográfica muy decidida, de modo especial a partir de la Ley de cine de 1995, que entre otras cosas destina a la producción y difusión de cine nacional el 10% de todo el dinero recaudado en boleterías, a modo de impuesto directo.

Por supuesto que las decisiones concretas de las autoridades a cargo del Incaa son a menudo discutibles, y se han perdido oportunidades inmejorables para promocionar la cinematografía argentina en el mundo, casi deliberadamente, por falta de afinidad entre las autoridades y los representantes del Nuevo cine. Cierta funcionamiento corporativo, que privilegia una entente política entre los distintos grupos de presión empresariales y gremiales, antes que la calidad de los proyectos o el estímulo a los jóvenes que tanto hicieron y están haciendo por cambiar la imagen del cine nacional. De todos modos, el marco de fomento a la producción sitúa a la Argentina en una situación privilegiada respecto de otros países de la región, aunque a los cineastas locales les cueste y se sientan a la intemperie, librados a su propia suerte. Hay que decir que esta misma sensación de incertidumbre permanente, generada por las crisis políticas y económicas que han sacudido recientemente el País, también podría llegar a ser un factor que, aún indeseado, fomente la creatividad.

En ese contexto fue que, desde las primeras ediciones del Festival de cine independiente, intentamos abrir el juego, rehabilitar información anteriormente reservada a unos pocos, convocar a las huestes de jóvenes con hambre de cine, y no sólo para ponerlos en contacto con especímenes del cine independiente del mundo que pudieran servir de ejemplo como posibles rumbos a probar: la presencia de jóvenes cineastas coreanos, chinos o japoneses que la crítica local ignoraba, a causa de cierto estrabismo euro céntrico, fue un estímulo para algunos; la primera retrospectiva del héroe de los independientes norteamericanos, John Cassavetes, acompañada por miembros clave de su equipo, fue un descubrimiento significativo para otros; el sistema «dogma» de Lars von Trier, con quien hicimos un taller de realización en el primer festival, lo fue para otros más (aunque fuera por rechazo).

Y los ejemplos podrían multiplicarse. La idea de estos encuentros nunca fue la de presentar la última moda, sino que más bien se trataba de develar el cine como proceso, como actividad hecha por seres tan mortales (o tan geniales) como cualquier vecino, no por seres mágicos inalcanzables. Pero también, desde el segundo festival, a través del recordado Club de la Pelea, dimos a conocer, mediante sus representantes, los fondos europeos de apoyo al cine que algunos guardaban como secretos y que, con montos relativamente pequeños, sirvieron para terminar películas que hubieran languidecido inconclusas en una cinta Vhs, o al contrario, para dar lugar al momento decisivo del desarrollo de un proyecto, instancia crítica para los cineastas, que el Instituto nacional de cine nunca tuvo en cuenta. Fondos como el Hubert Bals Fund de Holanda o el Fonds Sud de Francia fueron inmediatamente desbordados por proyectos argentinos, y en la selección de proyectos premiados en los últimos años hay casi siempre una mayoría de cineastas argentinos. Otra vez, la cantidad hace a la calidad.

También creamos espacios para compartir experiencias con otros cineastas locales y extranjeros y, junto a Américo Castilla, y con la colaboración de fundaciones internacionales, armamos el Taller de análisis de proyectos cinematográficos



latinoamericanos que, afortunadamente, logró sobrevivir a distintas direcciones del festival e, incluso, a la desaparición de la Fundación Antorchas, que era su principal sostén.

Una de las asesoras que vino a participar del primer taller, Ilse Hugan, del Festival de Rotterdam, dejó que su entusiasmo la llevara a hacerse cargo del taller y, además, organizar el Buenos Aires Lab (Bal), encuentro de cineastas y productores internacionales que tiene lugar en el marco del Bafici y que es el complemento perfecto del taller de proyectos, llamado primero «de Bariloche» y, después, «de Colón», por su locación geográfica.

A veces nos resultaba difícil explicar de qué se trataba el taller, más allá de la experiencia de por sí enriquecedora de aislarse del mundo durante una semana con un grupo de cineastas latinoamericanos en un lugar remoto de la Patagonia argentina o en un pueblito bucólico de la provincia de Entre Ríos. No se trataba de un seminario de guión ni de un *workshop* de producción, sino de un momento para evaluar la mejor manera de llevar adelante un proyecto, para cada director, desde la capacidad de escribir una buena sinopsis o tratamiento del film, hasta la solvencia para presentar un proyecto ante un productor y, sobre todo, para trabajar sobre algo tan escurridizo pero perfectamente tangible como es conocer y transmitir la verdadera relación de un director con su proyecto: la certeza de que esta persona, y ninguna otra, tiene que ser la que haga esta película.

Esa misma sensación única que transmiten las mejores películas del Nuevo cine argentino. Entre ellas, algunas salidas del propio taller, como *Ana y los otros* de Celina Murga, *Los muertos* de Lisandro Alonso, *El custodio* de Rodrigo Moreno o la coproducción argentino-paraguaya *Hamaca paraguaya* de Paz Encina, que fueron premiadas en los festivales más importantes del mundo.

No puedo aquí, ni es mi intención, hacer una lista de todas las películas argentinas que me impactaron en estos años. Pero si pienso en el Nuevo cine argentino, no puedo dejar de tener en la cabeza las películas de Lucrecia Martel, que para mí está entre las más importantes cineastas de la actualidad (no me refiero sólo a la Argentina sino al «mundo»). Aunque Martel, cuando le preguntan, se niegue a ser incluida dentro de la bandada del Nuevo cine argentino.

Lo mismo diría sin duda de Daniel Burman, que cumplió la parábola (y aparente paradoja) del cineasta independiente que hace películas cada vez más «comerciales» y cada vez más personales. Tampoco Fabián Bielinsky se debió considerar a sí mismo animal de ese circo. Pero pocos recuerdan que su mega hit *Nueve reinas* fue al principio un proyecto que no conseguía producción. Tengo entendido que incluso fue rechazado por la productora que terminó produciéndolo, casi a regañadientes, porque ganó inesperadamente un concurso de guiones lanzado como respuesta al fenómeno del Nuevo cine. Antes no había un Bielinsky. De alguna manera, Bielinsky es producto y a la vez parte del fenómeno.

Alejandro Agresti, que últimamente ha dirigido a Keanu Reeves y Sandra Bullock en Hollywood, y que comenzó su carrera como joven exiliado en Holanda, nunca llevó junto a su pasaporte el carnet de socio del Nuevo cine independiente. Pero, en el camino, dejó un par de películas que anunciaban algo nuevo, como *El amor es una*



mujer gorda y Buenos Aires viceversa. Hasta en la conexión holandesa fue un adelantado, aunque no necesariamente en el salto a Hollywood.

Carlos Sorín, cuando hizo *Historias mínimas*, dijo que fueron los jóvenes cineastas su inspiración para salir de las comodidades del cine publicitario y retomar las rutas patagónicas que había recorrido casi veinte años atrás en *La película del rey* (una de las excepciones anteriormente aludidas). Y en todos los Países donde se estrenó *Historias mínimas*, con éxito, se la describió como un nuevo ejemplar del *new argentine cinema*.

También jugaron un papel significativo los críticos, que supieron ver la diferencia de las nuevas películas y, por ejemplo, decidieron pelearse con sus jefes de página para darle un lugar destacado a una película excepcional pero decididamente difícil como *La libertad* de Lisandro Alonso. No creo que ellos se consideren integrantes del Nuevo cine argentino, salvo alguno como Juan Villegas o como Sergio Wolf, que saltaron desde su refugio detrás de la máquina de escribir y se atrevieron a realizar sus propias películas. *Sábado* (Villegas) y *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (Wolf en codirección con Lorena Muñoz) son títulos clave.

Yo me atrevería a incluir también (sin decirle nada) a un director de teatro como Federico León, que también ha hecho sus propias películas, y por otra parte forma y aporta actores para otras, como las de Diego Lerman o Ezequiel Acuña. Uno de los secretos mejor guardados del cine argentino es el extraordinario panorama teatral de Buenos Aires, del que se alimenta. Tampoco quiere ser confundido con esa caterva un Mariano Llinás, desde su provocación radical, cuestionadora de cualquier amague de *aburguesamiento* por parte de los nuevos realizadores, y su llamado a hacer cine digital, sin dinero, por fuera del sistema oficial. Ni siquiera se confiesan parte del asunto los jóvenes históricos de las primeras *Historias breves*, el compilado de cortos de 1995 que algunos postulan como punto de partida del Nuevo cine argentino. Ni hablar de lobos esteparios como Raúl Perrone, el Jim Jarmusch de Ituzaingó que el Bafici homenajeó con una retrospectiva, o Ana Poliak, primera ganadora argentina de la competencia internacional del mismo festival, con *Parapalos*, que sin embargo después nunca pudo estrenar comercialmente (y ése es otro tema, que merecería otro capítulo).

Tampoco se identificarían con el Nuevo cine antiguos combatientes como Edgardo Cozarinsky, el gran escritor-cineasta repatriado de un exilio dorado pero solitario en París, o Rafael Filippelli, maestro zen de nuevas generaciones desde su cátedra en la universidad o desde los pasillos del Bafici. Y por supuesto que ni los mismos Sapir y Rejtman se reconocen en ningún lugar como predecesores de nada, aunque este último, fiel a su singularidad, una vez admitió que podría existir algo que podría llamarse Nuevo cine argentino y que él podría llegar a ser considerado uno de sus exponentes, como quien dice, desafiante, «Y qué?».

Hay muchos otros de los que podríamos hablar y que, en este momento, estoy olvidando. Lo extraordinario es, precisamente, que haya tantos otros. Es difícil imaginar, para el que no lo recuerda, lo poco que había para decir del cine argentino de «antes». Hasta diría que es difícil de recordar para el que lo recuerda. Pero en esa



misma imposibilidad de pertenecer, en la nada hay que buscar tal vez una de las características, finalmente, de este movimiento-que-no-es. *Eppur si muove...* Como diría Groucho Marx: «Me niego a pertenecer a un club que acepte de socio a alguien como yo». Así son los «socios» del Nuevo cine argentino, cada uno solo igual a sí mismo, como sus películas.