

**Universidad Nacional de Rosario (UNR)
Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales
Escuela de Comunicación Social**

El humor en el Nuevo Cine Argentino y la disputa de sentidos - Análisis de las películas “Felicidades”, “Los Guantes Mágicos” y “Buena Vida Delivery”

**Tesina de Grado
Licenciatura en Comunicación Social**

**Tesista: Milena Schilman
Directora: Cecilia Macarena Pelliza**

Resumen

La siguiente tesina tiene como objetivos analizar la producción de sentidos en relación al humor y la política presentes en el NCA y dar cuenta del aporte cultural generado por el cine independiente argentino. El humor puede ser pensado como un dispositivo de vehiculización de la política no confrontativo y placentero; como una herramienta para disputar sentidos, comprender el mundo desde otro lugar más tolerante y recordar que el cine es muchísimo más que mirar una película.

Palabras clave:

Nuevo Cine Argentino, humor, política, industria audiovisual independiente, disputa de sentidos

Índice

Introducción	4
El contexto socioeconómico de la década del noventa	8
Marco Teórico	19
Nuevo Cine Argentino en clave humorística	28
• Felicidades	
• Los Guantes Mágicos	
• Buena Vida Delivery	
Conclusiones	47
Bibliografía	49

Introducción

Este trabajo se propone analizar la utilización del humor presente en las películas *Felicidades* (2000), *Los guantes mágicos* (2003) y *Buena vida delivery* (2004), entendiéndolo al mismo como herramienta de disputa de sentidos.

Los films elegidos se encuentran enmarcados dentro del denominado Nuevo Cine Argentino (NCA), que tuvo su origen a mediados de la década del 90'. Esta fue una época sumamente compleja para la industria cinematográfica nacional debido a la falta de fondos del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). “El contexto no era el más propicio, la administración entonces gobernante no se caracterizaba por proteger la cultura, la producción ni la identidad nacional” (Raffo, 2019, p.13). En ese marco un grupo de directorxs comenzó a filmar películas con muchas ganas y poquísimos recursos. Como respuesta a la crisis económica, surgieron creativas maneras de hacer posible que se concreten diversos proyectos cinematográficos. Este tipo de cine mostraba la contracara del neoliberalismo, alejado por completo de aquello que se enunciaba a través de los medios hegemónicos. Es decir, las consecuencias económicas y sociales de una serie de políticas que solo beneficiaba a una minoría y afectaba por completo a una enorme mayoría.

El NCA transformó completamente la forma de hacer cine en nuestro país, tanto en la forma de realización de las películas como en la narración de las historias. Si bien esta corriente no cuenta con un manifiesto ni principios definidos como otras anteriores (por ejemplo, el Cine Liberación, El Cine de la Base y el Grupo de los 5¹) y algunos de sus referentes consideran que esta seguidilla de films no conforman un movimiento, desde el ámbito académico se lo suele denominar como tal. Por este motivo en el trabajo se toma dicho concepto.

¹ A finales de los años 60' surgió el Cine Liberación, en el que los movimientos políticos y sociales eran los protagonistas. Fernando Pino Solanas, Gerardo Vallejos y Egdardo Pallero fueron sus fundadores; y Octavio Getino, otro de sus exponentes clave. Otros grupos del estilo aparecieron en esa misma época: El Cine de la Base, relacionado con el PRT-ERP e impulsado por el cineasta Raymundo Gleyzer, Álvaro Melián y Nerio Barberis; y el Grupo de los 5, compuesto por los directores Ricardo Becher, Raúl de la Torre, Alberto Fischerman, Néstor Paternostro y Juan José Stagnaro.

Sus representantes fueron, en su mayoría, jóvenes realizadorxs; muchxs de ellxs estudiantes y egresadxs de la Fundación Universidad del Cine (FUC) y de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), dependiente del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). Algunxs de lxs referentes de esta etapa, entre otrxs tantxs, son: Raúl Perrone, Lucrecia Martel, Albertina Carri, Pablo Trapero y Sandra Gugliotta².

La película considerada como inaugural del NCA es *Rapado* (1992) de Martín Rejtman. La más icónica, *Pizza, birra, faso* (1998) de Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano. Otras de las obras iniciales surgieron de la primera edición del concurso *Historias breves* (1995), una serie de cortometrajes compilados que reunió a jóvenes estudiantes, quienes luego se convirtieron, en su mayoría, en reconocidxs directorxs³.

Como antecedentes, se puede mencionar a Zawadzki (2018), quien vincula el contexto de producción del NCA con el contexto de producción en que se realizó dicha investigación. Por su parte, Sassi (2021) recopila testimonios de directorxs de cine en relación al contexto de producción del NCA y al contexto de producción cinematográfica en que se escribió el libro. Campero (2009) y Aguilar (2010) ponen de manifiesto y se posicionan en el debate existente acerca de la presencia o ausencia de lo político en el NCA, que se da en relación a películas del movimiento anterior (ambos coinciden en que el NCA es político). Finalmente, Amado (2009) realiza un recorrido histórico en el que se expone la presencia de la política en diferentes películas argentinas realizadas a partir de la recuperación de la democracia.

Las preguntas disparadoras que dieron comienzo a la realización del trabajo fueron: ¿Aparece este contexto de producción en la trama de los films? Y en tal caso, ¿cómo? y ¿qué rol cumple el humor en este juego entre lo real contextual y la trama ficcional?

La tesina es pertinente de ser realizada dado que no abundan las producciones académicas que relacionan al NCA con el humor, entendido como recurso político. Considero que hacerlo es fundamental, ya que la vasta y heterogénea producción de

² Aguilar, G. (2010).

³ En esta primera edición del concurso llevado adelante por el INCAA, la cual resultó de gran relevancia, participaron Daniel Burman, Israel Adrián Caetano, Jorge Gaggero, Tristán Gicovate, Sandra Gugliotta, Paula Hernández, Lucrecia Martel, Pablo Ramos, Ulises Rosell, Bruno Stagnaro y Andrés Tambornino.

este movimiento suele asociarse con un pequeño grupo de películas que corresponden al género dramático. Por ende, quedan invisibilizadas otras, que aún sin haber tenido gran cantidad de espectadorxs, recibieron elogios de la crítica especializada y fueron candidatas o recibieron importantes premios, tanto a nivel nacional como internacional. El corpus seleccionado tiene como características pertenecer al género comedia dramática; contar con una trama situada durante la crisis social y económica acontecida entre finales de 1990 y principios de los 2000; utilizar el humor como un recurso para dar cuenta de la desintegración de los lazos sociales ante la avanzada neoliberal presente en nuestro país; haber sido reconocidas por la crítica y premiadas en festivales de cine a nivel nacional y/o internacional. La selección se realizó en base a un total de [119 películas](#)⁴ relevadas, pertenecientes al NCA, entre las que se eligieron aquellas que se adecuaban a las variables delimitadas anteriormente. El enfoque metodológico elegido es un análisis cinematográfico crítico, de tipo cualitativo interpretativo, que utiliza como marco teórico los desarrollos de Gilles Deleuze. El mismo se centra en tres cuestiones: el contexto de producción de las películas, el texto cinematográfico y la utilización del humor.

Mencionado todo esto, la tesina busca aportar a los objetivos de analizar la producción de sentidos, a través de los medios de las tecnologías de la información y la comunicación, en relación al humor y la política presentes en el NCA. También pretende dar cuenta del aporte cultural generado por el cine independiente argentino. En ese sentido, el humor puede ser pensado como un dispositivo de vehiculización de la política no confrontativo y placentero⁵; como una herramienta para disputar sentidos, comprender el mundo desde otro lugar más tolerante y recordar que el cine es muchísimo más que mirar una película. Finalmente, comentar que el humor presente en el NCA puede ser traspolado a lo largo de diferentes contextos históricos de nuestro país, (como un interesante momento, la actualidad en la que nos encontramos

⁴ Link al anexo con el listado completo.

⁵ “Según nuestro supuesto, entonces, en la risa están dadas las condiciones para que experimente libre descarga una suma de energía psíquica hasta ese momento empleada como investidura; ahora bien, es cierto que no toda risa es indicio de placer, pero sí lo es la risa del chiste; esto nos inclinará a referir ese placer a la cancelación de la investidura mantenida hasta el momento” (Freud, 1905, p.141).

inmersxs; dado que podría hacerse un paralelismo con la década del 90' y principios del 2000); lo cual implica una recontextualización de los films que puede suscitar nuevas reflexiones.

El contexto socioeconómico y de producción de la década del noventa

El contexto socioeconómico

La década del 90'. Argentina transitaba un gobierno neoliberal presidido por Carlos Saúl Menem con dos mandatos consecutivos (1989 - 1999). El discurso con el cual el candidato del Partido Justicialista se presentó al momento de postularse distó mucho de las acciones que llevó a cabo una vez electo, rompiendo con el contrato electoral.

Cuando Menem asumió como presidente el país se encontraba en una situación económica compleja. La hiperinflación desatada durante ese año había devaluado la moneda y quien lo precedió, Raúl Alfonsín, había renunciado a su cargo cinco meses antes de lo correspondiente. Ante esta situación, el nuevo gobierno comenzó a tomar medidas que, en un principio, lograron estabilizar la economía. Sin embargo, luego de algunos años la situación se revirtió⁶.

En 1989 se llevaron adelante diversas reformas. Se privatizaron empresas estatales, comenzó un proceso de endeudamiento que duplicó la deuda externa, se inició un proceso de apertura de la economía y se avanzó con reformas laborales en detrimento de lxs trabajadorxs asalariadxs. En consecuencia, hubo un aumento estrepitoso del empleo informal, que produjo incremento de la pobreza estructural y de la concentración de la riqueza.

Ese mismo año se firmó con Estados Unidos el Consenso de Washington, un paquete de políticas neoliberales. "Se consideraba que se debía aplicar a los países en desarrollo, afectados por la crisis, según las instituciones monetarias internacionales, como el FMI, el Banco Mundial y el Banco Interamericano de Desarrollo" (Zawadzki, 2018, p.17). Dicho programa agravó aún más la situación económica y social.

En 1991 se dictó la Ley de Convertibilidad, que implicó atar los pesos argentinos al dólar estadounidense, dejando atrás al austral como moneda de curso legal. Esta medida logró frenar la inflación que venía sufriendo el país, por lo que la economía tuvo

⁶ Novaro (2010).

una fuerte expansión en los primeros años de su implementación. Sin embargo, este plan comenzó a verse perjudicado debido a la crisis desatada en México, conocida como “Efecto Tequila”. Como consecuencia directa de la convertibilidad aumentaron las importaciones de productos, afectando profundamente a la industria nacional, dado que lo producido en el país no podía competir con aquello que provenía del exterior. A partir de esta situación comenzaron los despidos masivos, debido a que muchas empresas se vieron obligadas a cerrar. Acompañó a esta nueva regulación la modificación de la Carta Orgánica del Banco Central. El mismo “ya no podría financiar por ninguna vía el gasto público y sólo usaría sus reservas para honrar la promesa de entregarles a quienes tuvieran pesos los dólares equivalentes” (Novaro, 2010, p.240).

Por otro lado, el gobierno tomó créditos en el extranjero, aumentando la deuda externa, lo que generó que la economía nacional dependiera de lo que ocurriese fuera del país.

“Esta lógica se reproducía y agravaba porque los ingresos de divisas gestionados por el Estado eran rápidamente fugados por el sector privado, que reducía sus pasivos y aumentaba sus activos en el exterior a costa de un aumento colosal de la deuda externa pública” (Rapoport, 2023, p.5).

En síntesis, el conjunto de medidas tomadas durante los dos mandatos de Menem generaron un aumento de la desigualdad económica, profundizando la pobreza.

El contexto de producción

En este contexto nace el NCA. Si bien podría parecer que hay heterogeneidad entre las distintas películas que integran esta corriente cinematográfica, poseen ciertos aspectos en común. En primer lugar, no tenía objetivos comerciales. “El NCA se mantiene en tensión con esa lógica: no importa tanto cuántas entradas se vendan en condiciones normales, sino que cada película sea única y desarrolle una estrategia particular para encontrar su público” (Campero, 2009, p.9). Tal es así que los films no buscaban narrar grandes historias, ni de próceres ni de situaciones históricas del país;

sino que solían mostrarse fragmentos en la vida de alguien, sin explicar todo lo que acontecía a su alrededor.

“El cine argentino solía ser sentencioso, explicativo, omnisciente y aspiraba a expresar verdades de consenso, a articular las desgracias de un país tan previsible como idealizado. La ruptura de esa matriz gastada e improductiva (y, en definitiva, falsa) implica declarar a la Argentina como un territorio por descubrir” (Quintín en Bernades, Lerer, Wolf, 2002, p. 113).

Dadas las condiciones económicas existentes en ese entonces, lxs directorxs debieron rebuscárselas para rodar. Debido al bajo presupuesto con el cual contaban, gran cantidad de proyectos pudieron concretarse gracias al apoyo financiero otorgado por fundaciones extranjeras. “Esas ‘dificultades económicas’ han obligado a los cineastas a pensar soluciones estéticas” (Bernades, Lerer, Wolf, 2002, p.10). Las formas y los tiempos de realización se vieron alterados, por lo que muchas de las películas del NCA tardaron muchos años en rodarse, mientras que otras se filmaron en muy poco tiempo. Por ejemplo, *El Asadito* (2000) de Gustavo Postiglione se rodó en tan solo un fin de semana y *Picado Fino* (1996) de Esteban Sapir, en ocho semanas, pero sumando la posproducción llevó dos años.

Como contracara de la crisis, existieron normativas que favorecieron a lxs cineastas. La sanción de la nueva Ley de Cine logró su concreción tras un descontento generalizado en el sector. Ante la compleja situación que Argentina estaba atravesando, lxs trabajadorxs del área cinematográfica salieron a las calles, por lo que en 1994 se sancionó la Ley N° 24.377 de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica Nacional. Reglamentada en 1995, fue impulsada por lxs entonces diputadxs Pino Solanas e Irma Roy, ambxs provenientes del ámbito artístico. La misma determinó una ampliación del Fondo de Fomento (de 8 a 40 millones de dólares). Además, al impuesto ya existente del 10% sobre el valor de las entradas de cine se le sumó un gravámen para alquiler y venta de películas. “Los fondos saldrían mayoritariamente de un impuesto equivalente al 10% del alquiler o venta de videos o DVD’s y del 25% del total de los ingresos obtenidos por el COMFER (el después llamado AFSCA)” (Zawadzki, 2018, p. 6).

En el 2001 se modificó la normativa en torno a la regulación de la cuota de pantalla. A través de la Ley 17.741 los cines debieron exhibir al menos una película nacional por sala en todas las funciones, durante una semana de cada trimestre del año. A esto se le sumó la medida de continuidad, que implicaba que las películas argentinas debían contar con un porcentaje mínimo de espectadorxs para continuar siendo exhibidas. Las políticas públicas tenían ciertas limitaciones que afectaban a quienes recién estaban comenzando a desarrollarse como cineastas. Para poder acceder al financiamiento del INCAA había que “ser ya un director experimentado o estar asociado a un productor con trayectoria” (Campero, 2009, p.55).

Para tener en cuenta el impacto de las políticas públicas implementadas, en 1991 se relevaron solo 16 producciones cinematográficas y en 1994, 11. En 1995, tras la reglamentación de la Ley de Cine se contabilizaron 23 películas y en 1996, 39 (Battle en Bernades, Lerer, D, Wolf, 2002, p.17 - 19). En 1997 se estrenaron 27 films; en 1998, 37; en 1999, 34. En el 2000, con el cambio de milenio, la cifra ascendió a 43. En 2001, año del estallido, fueron 47 las películas realizadas; mientras que en 2002, 46. En 2003 el número aumentó a 53, en 2004 llegaron a filmarse 69 películas y en 2005, 27. Aguilar (2006, p. 225 - 236).

Alejado del costumbrismo, cercano al documental

Al igual que el cine de la década de los 60' (también llamado Nuevo Cine Argentino)⁷, el NCA de los 90' estuvo influenciado por el Neorrealismo Italiano, movimiento nacido tras la Segunda Guerra Mundial. Dicha corriente buscaba generar un cine más cercano al documental. Esto se reflejaba en las temáticas abordadas, que mostraban historias cotidianas; la utilización de actorxs no profesionales o incluso

⁷ Algunxs de lxs cineastas más representativxs de esa época fueron Fernando Birri (quien fundó en 1957 el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral), Manuel Antín y José Martínez Suárez.

“Generaron algo distinto a lo que era habitual en la mayoría de las películas de la industria: las ficciones argentinas continuaban reproduciendo el universo temático con especial énfasis en el eje familiar, traspolando el imaginario del cine clásico sin contextualización social o histórica. Además, los directores de aquel NCA impusieron un punto de vista propio de su generación, realizando un deliberado cambio: el lugar común del cine argentino de entonces era imponer el punto de vista de padres y abuelos; un punto de vista institucionalista e institucionalizado, conservador, naturalizante y reproductor del estado de las cosas” (Campero, 2009, p.18).

personas que no se dedicaban a la actuación; presupuestos acotados, recursos técnicos más austeros; y escenarios naturales, que mostraban principalmente el espacio público. Algunos referentes del neorrealismo fueron: Roberto Rossellini, Vittorio De Sica y Luchino Visconti.

“En relación con el cine, el realismo remite al movimiento italiano constituido luego de la posguerra. En dicho contexto, el neorrealismo surgió como un término utilizado para caracterizar un estilo que se oponía a la base teatral del cine precedente. El término fue impulsado y teorizado por André Bazin, quien definió como una de las claves del movimiento el énfasis puesto en la organización de la puesta en escena” (Verardi y Amado, 2008, p.79).

Todo lo mencionado se repite en las películas del NCA. En cuanto a lo técnico se buscaba generar realidad a través de la utilización de la cámara fija, el plano secuencia y el recurso de la cámara en mano, que daba una sensación de mayor desprolijidad. También se le daba especial importancia al sonido, que acompañaba a la trama de la película. Los personajes se hallaban inmersos en un determinado sitio, cuestión que era plasmada a partir del sonido ambiente entremezclado con los diálogos. Esto también daba una sensación de mayor realismo.

En pos de la búsqueda de mayor realidad, el NCA dejó de lado el costumbrismo, característica principal de muchas películas argentinas. Las temáticas elegidas y el modo en que se desarrollaban las historias se asemejaban a situaciones cotidianas y la ciudad solía ser el sitio en donde transcurrían gran parte de las escenas. Esta era representada diferente a cómo solía mostrarse en películas de décadas anteriores. Un claro ejemplo de ello es la escena del obelisco que aparece en *Pizza, Birra, Faso*; no como un símbolo para referenciar Buenos Aires, sino como un espacio más, al que los personajes no le otorgan especial atención.

El modo de actuar era más natural y los diálogos eran verosímiles. En películas anteriores, las representaciones se asemejaban al teatro.

“En particular, todos los films tienen en común el cuidado por el lenguaje oral registrado en directo que los hace sonar distinto, mucho más frescos que la generación anterior. Hay una rispidez en el habla que se traslada a la imagen, que ha dejado de estar falsamente

embellecida por la fotografía o la dirección de arte. La poética cinematográfica avanza hacia films en los que el sentido es ambiguo, la imagen no duplica el diálogo, en donde no hay humo artificial ni escenas imaginadas por los protagonistas” (Quintín en Bernades, H., Lerer, D.; Wolf, S, 2002, p. 114).

Se buscaban cuerpos y rostros que acompañen la idea que se tenía de cada personaje. Celina Murga relató que para rodar *La Tercera Orilla* (2014) se llevaron a cabo interminables castings en varias ciudades de Entre Ríos, debido a que querían hallar a alguien que, además de representar adecuadamente el papel del protagonista, transmitiese algo más desde su aspecto físico y su mirada. Así fue como dieron con Alián Devetac, quien tiene un rostro muy particular (Murga en Sassi, 2021, p.75)⁸.

Muchos films estaban protagonizados por actorxs, hasta ese entonces, poco conocidxs. También se contrataba a personas que no se dedicaban a la actuación para representar papeles similares a lo que eran o hacían en sus vidas reales (por ejemplo, vecinxs de un barrio determinado, trabajadorxs de áreas específicas, etc). La aparición de figuras más conocidas solían dejarse para papeles secundarios. Otra particularidad es que algunos personajes de las películas llevan el nombre real de los actores. Por ejemplo, en *Sábado* (2001) de Juan Villegas, Gastón Pauls no solamente mantiene su nombre, sino que además actúa de él mismo.

Por lo expuesto, puede afirmarse que el NCA generó una ruptura con la estructura narrativa y los modos de producción que venían realizándose hasta ese momento en la industria cinematográfica nacional.

“Finales abiertos, ausencia de énfasis, ausencia de alegorías, personajes más ambiguos, rechazo al cine de tesis, trayectoria algo errática de la narración, personajes zombies inmersos en lo que les pasa, omisión de datos nacionales contextuales, rechazo de la demanda identitaria y la demanda política: todas estas decisiones que, en mayor o menor medida se detectan en estos films, hacen a la opacidad de las historias, que en vez de entregarnos todo digerido abren el juego de la interpretación” (Aguilar, 2010, p.27).

⁸ Pese a que esta es una película posterior a las contempladas dentro del NCA, elijo tomar el ejemplo debido a que Murga es una de las exponentes del mencionado movimiento.

Esto se diferenciaba por completo del cine post dictadura, que tuvo la decisión de volver a poner en el centro de la escena a la política⁹. Esta corriente daba a conocer un mensaje, a través de lxs protagonistas. Se habla de narraciones alegóricas como la característica principal del movimiento surgido en los ochenta. “En lugar de priorizar la puesta en escena, la ideología del director se depositaba en lo que decía el personaje sobre el cual el espectador podía descansar, depositario a la vez de la corrección ideológica y de la posibilidad de corregir las injusticias históricas” (Campero, 2009, p. 21). Algunos ejemplos de este tipo de películas son: *Camila* (1984), de María Luisa Bemberg y *La historia oficial* (1985), de Luis Puenzo.

“Las historias de los filmes pos-dictadura se estructuraban, como indica Aguilar (2006), en su mayoría en torno al desarrollo de una demanda política (filmes centrados en proporcionar respuestas al interrogante en torno a ‘qué hacer’ -en tanto argentinos, en tanto ciudadanos-) o una demanda identitaria (filmes centrados en analizar la premisa ‘cómo somos?’ -nuevamente, los argentinos, en particular su clase media-). Así, los filmes más representativos del período proponían claves para descifrar mensajes o alegorías a través de las cuales interpretar el estado de la sociedad argentina en aquel contexto” (Verardi y Amado, 2008, p.97).

Sumado al rechazo a la demanda identitaria y política, Aguilar propone un tercer eje, en donde plantea que la desintegración de la esfera pública no permitía tomar

⁹ El golpe de Estado de 1976 afectó profundamente a la cultura. En cuanto a lo audiovisual, se controlaba y censuraba lo que se veía en las salas de cine y en televisión. Las temáticas abordadas en dicho momento histórico fueron funcionales a la dictadura, por lo que se retrocedió hacia un cine de décadas anteriores. Películas de este estilo fueron dirigidas por Palito Ortega o Enrique Carreras.

“Como muchas películas argentinas desde la década del 50, estos directores toman muchas veces temas ‘jóvenes’, instalan un punto de vista de generaciones anteriores (padres y abuelos), neutralizan cualquier conflicto, pontifican, y saldan los problemas de modo aleccionador y moralizante instituyendo siempre los valores relacionados con la idea más conservadora de familia, tradición y autoridad, instituciones del orden (iglesia, policía, militares) y propiedad” (Campero, 2009, p.19).

Pese a esta situación, la cantidad de films no disminuyeron, sino que se amoldaron a lo establecido por las FFAA. En menor medida hubo directorxs que, a través de metáforas, denunciaron lo que se estaba viviendo en el país.

posiciones tan claras. En las películas del NCA hay un corrimiento acerca de lo moral, no aparecen héroxs ni villanxs, sino personas inmersas en una realidad compleja. Los personajes, lejos de ser estereotipados, existen con todas sus contradicciones humanas. “No se introducen moralejas en la historia ni personajes denunciadores que develan los mecanismos morales, psicológicos o políticos de la trama” (Aguilar, 2010, p. 24).

El estallido social

En 1999 fue elegido como presidente Fernando de la Rúa, integrante del frente Alianza para el Trabajo, la Justicia y la Educación, compuesto por la Unión Cívica Radical y la alianza Frente País Solidario (Frepasso). Para ese entonces Argentina atravesaba un contexto complejo, que se profundizó en los siguientes dos años. A pocos meses de comenzado el mandato el vicepresidente Carlos “Chacho” Álvarez anunció su renuncia, declarando que el gobierno había cometido actos de corrupción. Se acusó al presidente de sobornar a senadorxs con el fin de lograr la aprobación de la ley de reforma laboral.

En 2001 el gobierno estableció el "corralito", una medida que limitaba la extracción máxima de billetes en los bancos a 250 pesos/dólares semanales, impulsada por el entonces Ministro de Economía, Domingo Cavallo. Esto, sumado al descontento que se estaba viviendo a causa de la compleja situación económica, generó una ola de “cacerolazos” en todas las provincias. Además, hubo saqueos producidos en masa en gran cantidad de comercios. La represión policial en las calles se llevó la vida de 39 personas y dejó más de 100 heridas, desatando una crisis política, institucional y social.

Ante estas circunstancias, De la Rúa decretó el Estado de sitio. Luego renunció, huyendo en helicóptero desde la terraza de la Casa Rosada, frente a numerosxs manifestantes agolpadxs en Plaza de Mayo. Teniendo en cuenta que previamente había renunciado el vicepresidente; el Poder Ejecutivo quedó acéfalo, por lo que la sucesión presidencial recayó en el presidente provisional del Senado, el misionero Ramón Puerta. Éste solamente ocupó el cargo un día. En sus horas como mandatario levantó parcialmente el estado de sitio, designó integrantes para el gabinete nacional y

llamó a Asamblea Legislativa para elegir a quién lo reemplazaría. En los siguientes diez días hubo tres presidentes: Adolfo Rodríguez Saá, Eduardo Camaño y Eduardo Duhalde. Fue este último quien, comenzando su mandato en enero de 2002, se mantuvo hasta mayo de 2003. Durante esos meses se levantó el corralito y se eliminó la convertibilidad; pero se efectuó un importante ajuste que profundizó aún más la crisis. Sin embargo, esto último fue el puntapié para comenzar a reactivar la economía.

“La clave de la salida económica fue la devaluación, con un dólar que triplicó su valor en un par de meses. El alto desempleo y la recesión, sumados a las retenciones a las exportaciones y el congelamiento de tarifas de servicios públicos, conformaron ‘una nueva estructura de precios relativos’ que atenuó la expansión inflacionaria y, sobre todo, bajó abruptamente el salario real. Junto con la capacidad industrial ociosa disponible motorizaron la reactivación. La devaluación, además, desincentivó las importaciones e incentivó las exportaciones, mejorando la balanza comercial del Estado, que también se benefició con la disminución de sus gastos, retrasando pagos y pisando los salarios públicos. Por último, empujó la recuperación -con una importancia creciente y decisiva- el alza de precios y demanda de commodities, que comenzó ya en 2002 y continuaría los años siguientes, principalmente por la demanda china de soja” (Fidanza, 2022, p.1).

Frente a la crisis que azotaba al país, el pueblo continuaba manifestando su descontento en las calles. En junio se llevó adelante una masiva marcha y la represión policial no se hizo esperar. La violencia ejercida por las fuerzas de seguridad dejó como víctimas fatales a dos jóvenes: los militantes sociales Maximiliano Kosteki y Darío Santillán. La escena quedó fotografiada, mostrando cómo agentes de la policía bonaerense asesinaron a los dos hombres por la espalda y a una corta distancia. Además, hubo casi 200 personas heridas. La gravedad de lo sucedido marcó un precedente en torno a las movilizaciones populares, en lo que se recuerda como la Masacre de Avellaneda.

Una semana después de los disturbios, las elecciones se adelantaron. Tras la primera vuelta, se disputaron la presidencia en ballottage el ex mandatario, Carlos Saúl

Menem, y el entonces desconocido gobernador de Santa Cruz, Néstor Kirchner, por el Frente para la Victoria. Ante la renuncia de Menem a dicha instancia electoral, previendo una posible derrota, Kirchner resultó ganador.

Del auge a la caída

A la par que se desarrollaba el NCA, el cine comercial tuvo importantes éxitos. Claros ejemplos de ello son los films dirigidos por Juan José Campanella y Fabián Bielinsky. En ese sentido, hay una particularidad con algunxs directorxs del NCA que comenzaron realizando sus primeras películas en dicho movimiento, pero luego se incorporaron al cine comercial. El caso más notorio es el de Pablo Trapero. Su ópera prima, *Mundo Grúa* (1999), se ubica dentro del NCA; mientras que *Carancho* (2010), una de sus producciones más taquilleras, ya se encuentra incorporada al cine comercial. “Esta consolidación de ciertos directores como autores industriales constituiría un momento de necesaria institucionalización del NCA, y marcaría una diferencia fundamental con la frustrada Generación del 60” (Dillon, 2018, p.4).

La creación del Festival de Cine Independiente de Buenos Aires (Bafici) en 1999 (que comenzó a gestarse al calor del festival Buenos Aires no Duerme en 1997), así como el resurgimiento del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en 1996 (tras una interrupción de 26 años) dieron un empuje a esta nueva camada de directorxs, quienes recurrieron a estos canales de exhibición para divulgar sus películas. A esto se le sumaron otros espacios de proyección, tales como el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba) o las salas del INCAA; e internet como un nuevo canal de difusión. En el plano internacional la situación fue similar. La presencia de películas en diferentes festivales y el apoyo económico extranjero facilitaron que los films se dieran a conocer. Otra cuestión que favoreció al NCA fue la crítica especializada. A partir de los 90´ se fundó la revista *El amante*, el medio que mayor repercusión tuvo. Se sumaron, entre otros, *Film* y *Kilómetro 111*. A diferencia de las críticas que podían leerse en medios tradicionales, estas revistas tenían una mirada que se encontraba en mayor sintonía con lo que se venía rodando, apoyando a muchas de estas producciones.

Luego de su apogeo, el NCA comenzó a perder fuerza, hasta finalmente apagarse. En 2003 la nueva gestión del INCAA decidió darle prioridad a películas con temáticas nacionales o costumbristas. En los años posteriores el declive fue inminente, dado que las películas comenzaron a percibirse como hartamente repetidas¹⁰. Pese a que no hay una fecha exacta de cierre, se estima que la última película de este movimiento es *La antena* (2007), de Esteban Sapir. “El NCA se fue acomodando a su propio molde, se volvió previsible, y sólo fue capaz de dar las mismas respuestas que venía dando. Muchas veces los recursos y el estilo parecían tener fuerza de ley” (Campero, 2009, p.83).

¹⁰ *UPA! Una película argentina* (2007) es una clara parodia acerca de la caída del NCA.

Marco teórico

En esta tesina se utiliza lo planteado por Gilles Deleuze, para quien la percepción de las imágenes (a las que considera signos, partiendo de Charles Sanders Peirce) en el cine está dada por la estructura fílmica. El autor establece las categorías imagen-movimiento e imagen-tiempo, tomando a Henri Bergson como principal referente. A partir de las tres tesis del movimiento enunciadas por el mencionado autor, Deleuze elabora una filosofía en torno al séptimo arte.

“Desde la lectura deleuziana, a cada uno de estos niveles corresponde una realidad cinematográfica. El cuadro es la determinación de un sistema provisionalmente cerrado, el plano o imagen-movimiento es la determinación del movimiento que se establece en el sistema cerrado y el montaje es la determinación del todo. De este modo, el plano es el intermediario entre el encuadre del conjunto y el montaje del todo” (Martin, 2010, p.4).

Deleuze menciona que la “imagen cinematográfica es siempre dividual” (Deleuze, 1983, p.31), lo que implica que todo aquello que se encuentra fuera de campo (delimitado por el cuadro), genera una apertura hacia lo infinito. Los cuadros se clasifican en saturados y enrarecidos, por un lado; y geométricos y físicos, por el otro. Los encuadres saturados cuentan con gran cantidad de elementos, por lo que poseen mucha información; mientras que en los enrarecidos hay escasos elementos, siendo la totalidad del cuadro negro su máxima expresión. Esto implica que poseen escasa información. Por su parte, los encuadres geométricos o matemáticos están marcados por líneas lógicas, y en los físicos o dinámicos predominan los cuerpos.

La primera tesis de Bergson da cuenta de que en el cine se presenta un falso movimiento, dado que a partir de cortes inmóviles (imágenes) se busca reconstruir el movimiento, generando una ilusión para el ojo humano. Según Deleuze, esto se aplica al cine clásico; es decir, al cine industrial de tradición estadounidense, que va desde principios del siglo XX hasta finales de la década del 50'. Esta etapa se caracterizó por una estructura narrativa clara y lineal compuesta por el inicio, el conflicto y la resolución del mismo. En este período la cámara fija, utilizada a comienzos del desarrollo del cine,

fue reemplazada por la cámara móvil, a la que se le sumó el montaje. Aquí aparece la **imagen-movimiento**, definida como el “conjunto acentrado de elementos variables que actúan y reaccionan unos sobre otros” (Deleuze, 1983, p.301). Se clasifica en tres tipos de imágenes: imagen-percepción, imagen-afección e imagen-acción. Si bien en una película puede predominar una por sobre otra, suelen combinarse los tres tipos de imágenes.

La **imagen-percepción** es el “conjunto de elementos que actúan sobre un centro y que varían con respecto a él” (Deleuze, 1983, p.301). Lo que significa que

“un personaje actúa sobre la pantalla y se supone que ve el mundo de una cierta manera. Pero al mismo tiempo la cámara lo ve, y ve su mundo, desde otro punto de vista, que piensa refleja y transforma el punto de vista del personaje” (Deleuze, 1983, p.113).

Esto se expresa a través de tomas determinadas, que pueden ser de tipo objetivas o subjetivas. Las imágenes son objetivas de la cámara cuando ésta actúa activamente, como si fuera un personaje más dentro del relato. Y son subjetivas del personaje cuando la cámara actúa como si fuese uno de los personajes, que está mirando a través de su óptica. En un film se pasa constantemente de imágenes objetivas a subjetivas y viceversa. El autor propone incorporar el concepto de semi subjetividad, que refiere a un movimiento intermedio entre imágenes objetivas y subjetivas, donde existe un desdoblamiento. También toma el concepto de discurso indirecto libre, planteado por Pasolini, donde da cuenta de las tensiones entre lo subjetivo y lo objetivo. Es relevante mencionar que todas las imágenes son percepción (si bien se pueden prolongar en afección, acción o tiempo).

La **imagen-afección** es “lo que ocupa la desviación entre una acción y una reacción, lo que absorbe una acción exterior y reacciona por dentro” (Deleuze, 1983, p.301). Deleuze puntualiza que “la imagen-afección no es otra cosa que el primer plano, y el primer plano, no otra cosa que el rostro” (Deleuze, 1983, p.131). Esto no implica necesariamente que estas imágenes sean siempre un rostro, también pueden ser objetos rostrificados. Lo que las determina es su capacidad de expresar cualidades y potencias y se las asocia a las pasiones. Para determinar este tipo de imagen “a un rostro se le puede preguntar dos tipos de preguntas: ¿en qué piensas? o bien ¿qué te

pasa, qué tienes, qué sientes o experimentas?” (Deleuze, 1983, p.133). Entonces, el autor reconoce dos tipos de imágenes-afección. En primer lugar, las que remiten a un rostro intensivo (introducido por el director de cine Sergei Eisenstein), donde se pasa de una cualidad a otra.

“En realidad, nos hallamos ante un rostro intensivo cada vez que los rasgos se escapan del contorno, se ponen a trabajar por su cuenta y forman una serie autónoma que tiende hacia un límite o franquea un umbral: serie ascendente de la ira, o como dice Eisenstein, ‘línea montante de la pena’” (Deleuze, 1983, p.134).

En segundo lugar, los planos que remiten a un rostro reflexivo (introducido por el cineasta David Wark Griffith), en los que el primer plano guarda absoluta relación con su contraplano.

“Por el contrario, estamos ante un rostro reflexivo o reflejante cuando los rasgos permanecen agrupados bajo la dominación de un pensamiento fijo o terrible, pero inmutable y sin devenir, en cierto modo eterno” (Deleuze, 1983, p.134).

Entre la imagen-afección y la imagen-acción se encuentra la imagen-pulsión.

“Una pulsión no es un afecto, porque es una impresión, en el sentido más fuerte, y no una expresión; pero tampoco se confunde con los sentimientos o las emociones que regulan o desarreglan un comportamiento. Sin embargo, es preciso reconocer que este nuevo conjunto no es un simple intermediario, un lugar de pasaje, sino que posee una consistencia y una autonomía perfectas, que incluso hacen que la imagen-acción resulte impotente para representarlo, y la imagen-afección impotente para hacerlo sentir” (Deleuze, 1983, p.179).

La **imagen-acción** es la “reacción del centro al conjunto” (Deleuze, 1983, p.301). Se divide en dos tipos. Por un lado, la gran forma, ligada al cine clásico de Hollywood, siendo el género western su exponente máximo. Hay una relación entre medios que actualizan cualidades y potencias y lanzan un desafío sobre el personaje principal, el héroe. Éste debe vencer la adversidad a través de una acción, modificando la situación inicial (Situación - Acción - Situación transformada). Esto implica un tránsito de espiral.

“La situación, y el personaje o la acción son como dos términos a la vez correlativos y antagónicos. La acción en sí misma es un duelo de fuerzas, una serie de duelos: duelo con el

medio, con los otros, consigo misma. Finalmente, la nueva situación que sale de la acción forma un par con la situación del comienzo. Tal es el conjunto de la imagen-acción, o al menos su primera forma” (Deleuze, 1983, p.204).

Por el contrario, la pequeña forma va de la acción a la situación parcialmente revelada, lo que implica que ésta no se encuentra clara. A partir de su revelación se desencadena una nueva acción. Esta es una acción elíptica y puede ejemplificarse con el género comedia (Acción - Situación - Acción). “De acción en acción, la situación surgirá poco a poco, variará, se aclarará por fin o conservará su misterio” (Deleuze, 1983, p.227).

Tras la crisis de la imagen-movimiento, ocurrida luego de la Segunda Guerra Mundial aparece la **imagen-tiempo**. Comienza con la aparición del cine moderno, que se origina con el Neorrealismo y se extiende hasta la década del 80'. Esta etapa se caracteriza por una visión individual del director y, a diferencia del cine clásico, hay una ruptura de la estructura narrativa lineal. Deleuze considera que en el cine moderno se requiere de un mayor grado de pensamiento y que efectivamente hay movimiento (no falso movimiento, como en la imagen-movimiento). Esto es así dado que en la imagen-tiempo la potencia no se encuentra en el montaje en sí mismo, sino en aquello que sucede en el “entre” el montaje. Se da una relación entre las imágenes, donde se rompe con la lógica del encadenamiento entre éstas. La fuerza se encuentra en las propias imágenes, trascendiendo lo palpable de la trama de los films. Esto se traduce en la **imagen-cristal**, donde las imágenes se encadenan, ya no con otras imágenes, sino con sus propias imágenes virtuales, separándose del resto y abriéndose a un todo infinito.

“Lo que constituye a la imagen-cristal es la operación más fundamental del tiempo: como el pasado no se constituye después del presente que él ha sido sino al mismo tiempo, es preciso que el tiempo se desdoble a cada instante en presente y pasado, diferentes uno y otro por naturaleza o, lo que es equivalente, es preciso que se desdoble al presente en dos direcciones heterogéneas, una que se lanza hacia el futuro y otra que cae en el pasado” (Deleuze, 1983, p.113).

A diferencia de lo que sucede en las películas donde predomina la imagen-movimiento, la acción no organiza lo que acontece en las películas. Se pasa del “actuar” al “ver”; la imagen-tiempo pone el énfasis en el mundo interior de los personajes. Jun Fujita Hirose retoma la imagen-tiempo y aporta ideas en relación a su “potencia revolucionaria”. El autor de Cine-Capital expresa:

“El devenir-revolucionario de las imágenes no consiste en “actuar”, es decir, en actualizar su aspecto virtual bajo la forma de una “acción” revolucionaria (imagen-acción revolucionaria), dicho de otro modo, de una revolución. Consiste, por el contrario, en “ver” o en “hacer ver” su realidad virtual en estado puro” (Hirose, 2020, p.52).

Diego Sztulwark también trabaja sobre la imagen-tiempo y sobre lo planteado por Hirose. En ese sentido, da cuenta de por qué este tipo de imágenes devienen revolucionarias.

“Cada imagen reencuentra su propio ‘más’ virtual y se relaciona libre con su propio exceso: la imagen actual es desconectada de sus encadenamientos sensorio-motores y la imagen-virtual es emancipada del mando que la obligaba a actualizarse en nuevas imágenes actuales. La imagen-cristal es el goce que la imagen hace de sí” (Sztulwark, 2019, p. 3).

El filósofo agrega:

“El devenir revolucionario de las imágenes y de las personas consiste en un mismo pasaje del régimen orgánico de la acción, en el que el tiempo está sometido a los requerimientos del presente actual (movimiento), al régimen cristalino de la contemplación, en el que el tiempo se emancipa de la acción para descubrir lo intolerable del mundo y acceder a nuevos posibles impensables en el círculo del tiempo domesticado” (Sztulwark, 2019, p.3).

La presencia de las diferentes imágenes no es absoluta. Ninguna película posee solamente imágenes-cristal o imágenes-movimiento, pero la preponderancia de unas u otras y la importancia que las mismas adquieran en la apertura de sentidos que el film busca, será lo que determine si la trama se construye siguiendo una narrativa clásica, o por el contrario, una búsqueda más moderna en donde la linealidad, los hechos en términos de acción-reacción, pasen a un segundo plano para adentrarse en las complejidades de los personajes, contextos y situaciones que el film encarna.

Imagen-movimiento (cine clásico)	Imagen-percepción	<p>“Conjunto de elementos que actúan sobre un centro y que varían con respecto a él”</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Imágenes objetivas ● Imágenes subjetivas
	Imagen-afección	<p>“Lo que ocupa la desviación entre una acción y una reacción, lo que absorbe una acción exterior y reacciona por dentro”</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Rostro intensivo ● Rostro reflexivo
	Imagen-acción	<p>“Reacción del centro al conjunto”</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Gran forma ● Pequeña forma
Imagen-tiempo (cine moderno)	Imagen-cristal	<p>Encadenamiento de imágenes con sus propias imágenes virtuales. El tiempo se desdobra en presente y pasado. Se pasa de actuar a ver.</p>

Siguiendo con la línea del periodista argentino Carlos Ulanovsky, quien indica que “Argentina tiene una rica tradición de humor político, concientizador, reflexivo, crítico, confrontativo, que desnuda mecanismos del poder y vuelve más accesible y entendible la realidad” (Ulanovsky, 2019, p.1), tomaré algunas herramientas teóricas dirigidas específicamente a este aspecto para poder develar lo producido en estas

películas a través del **humor**. Para esto retomaré lo planteado por Sigmund Freud (quién se centra específicamente en el chiste) y a Henri Bergson (quien habla de la risa).

El creador del psicoanálisis plantea que el **chiste** (al igual que los sueños, los actos fallidos y los síntomas) es una formación de compromiso, una manifestación del inconsciente. Esto implica que se genera placer a partir de la liberación de lo reprimido; lo que se efectúa a través de diversas técnicas, tales como la condensación, la representación indirecta o el doble sentido, entre otras. Esto supone un ahorro de energía en el trabajo psíquico. Además, lo que hace que un chiste sea gracioso es la sorpresa generada en quienes lo reciben¹¹.

Freud clasifica a los chistes como inocentes o tendenciosos. Los **chistes inocentes** se elaboran a través de juegos de palabras; por lo tanto, lo gracioso está ligado a la técnica utilizada. Los **chistes tendenciosos** develan alguna cuestión de la cual no se obtendría placer de ninguna otra manera, salvo a través del propio chiste, debido a la intercepción de obstáculos externos e internos. Se vinculan con el sentido de aquello que se dice y pueden ser agresivos, hostiles u obscenos¹².

Bergson trata de develar en un pequeño ensayo cuáles son los motivos por los que se produce la **risa**. El autor indica que para que algo resulte gracioso se debe perder por un momento la sensibilidad. “La comicidad exige pues, para surtir todo su efecto, algo así como una anestesia momentánea del corazón, pues se dirige a la inteligencia pura” (Bergson, 1899, p.14). Además, da cuenta acerca de la función social de la risa, que “debe responder a ciertas exigencias de la vida en común” (Bergson, 1889, p.15). Esto implica que algo será gracioso en relación a una grupalidad de la que se forma parte.

Hay distintas técnicas en relación a lo cómico de la situación y de la palabra (ya que Bergson previamente hace otras clasificaciones sobre las formas y los movimientos) que pueden presentarse en las películas del NCA. En relación a la situación, enumera: el diablillo del resorte, el fantoche de hilos y la bola de nieve. El **diablillo del resorte** es una lucha de fuerzas, compuesta por una que se obstina y otra

¹¹ Perelli (1994)

¹² Freud (1905)

que la combate. Son situaciones que se efectúan a modo de boomerang, donde las acciones se repiten.

“Viene a ser el conflicto de dos terquedades: una de ellas, puramente mecánica, concluye por ceder ante la otra, proporcionándonos una diversión. El gato que juega con el ratón y lo deja escapar para detenerle de un zarpazo, se procura una diversión del mismo género” (Bergson, 1889, p.59).

El **fantoche de los hilos** se refiere a personajes controlados por alguien que se ríe a sus expensas, como un titiritero hace con un títere. “Habría que suponer que una aparente libertad encubre un juego de fantoches” (Bergson, 1889, p.65).

El **efecto bola de nieve** consiste en que un personaje se ve impedido de conseguir algo a partir de distintos obstáculos, que se acrecientan cada vez en mayor medida.

“El mecanismo es cómico cuando el movimiento se desarrolla rectilíneo; pero es más cómico todavía cuando el movimiento se hace circular; cuando todos los esfuerzos de los personajes, por un encadenamiento de causas y efectos, tienden a volver al mismo sitio” (Bergson, 1889, p.68).

En el caso de las palabras, aparecen la repetición, la inversión y la interferencia de las series. Lo que resulta cómico en la **repetición** de ciertas palabras o sonidos es que pierden el sentido de lo que se enuncia.

“Nos hace reír porque con elementos morales, simboliza un juego completamente mecánico. Es el juego del gato que se divierte con el ratón, el del niño que hace salir y entrar al diablillo en el fondo de la caja, pero este juego refinado, espiritualizado, elevado a la esfera de las ideas y los sentimientos” (Bergson, 1889, p.61).

La **inversión** consiste en dar vuelta aquello que resulta lógico, ocasionando escenas absurdas. “Imaginad ciertos personajes colocados en cierta situación, y solo con hacer que esta situación se repita y que los papeles queden invertidos, tendréis una escena cómica” (Bergson, 1889, p. 75).

La **interferencia de las series** es una confusión, ya que algo puede entenderse en dos sentidos diferentes. Se vincula con el índice de equivocidad planteado por

Deleuze acerca del cine de Charles Chaplin. “Toda situación es cómica cuando pertenece a dos series de hechos absolutamente independientes y se puede interpretar a la vez en dos sentidos totalmente distintos” (Bergson, 1889, p.76).

Teniendo en cuenta lo anteriormente detallado, a través del análisis de las películas elegidas se visualizará qué tipos de imágenes, chistes y tipos de recursos cómicos predominan. Esto buscará demostrar que el humor presente en las películas del NCA actúa como un disparador placentero para develar los engaños de una época. “El pensamiento busca el disfraz de chiste porque mediante él se recomienda a nuestra atención, puede parecernos así más significativo y valioso, pero sobre todo porque esa vestidura soborna y confunde a nuestra crítica” (Freud, 1905, p.127).

Nuevo Cine Argentino en clave humorística

En el NCA no abundan las películas humorísticas. Por ende, el tipo de humor presente en los tres films elegidos se encuentra dentro del género "comedia dramática". Si bien las tramas varían, al tener como disparador común el contexto socioeconómico, lo vivido por los diferentes personajes se ve atravesado por situaciones sumamente graves, que se abordan utilizando recursos humorísticos. "Toda situación podrá hacernos reír, sea grave o leve, siempre que el autor sepa presentarla de modo que no nos conmueva. Insociabilidad del personaje, insensibilidad del espectador: he ahí, en suma, las dos condiciones esenciales" (Bergson, 1899, p. 112).

Entre sus acepciones, la Real Academia Española (RAE) define a lo bizarro como "raro, extravagante o fuera de lo común", adjetivo que puede describir la realidad argentina de aquellos años. En ese entonces el contexto estaba marcado por la crisis económica, que trajo consigo desocupación, precarización laboral y un profundo resquebrajamiento social, acompañado por el boom del consumo y el individualismo. En épocas de privatización de los servicios, emigración de la población, convertibilidad, circulación de monedas varias y emprendimientos surgidos de la desesperación sólo se podía reír o llorar. El humor en los tres largometrajes elegidos se presenta a partir de situaciones absurdas, incómodas, asfixiantes. Los escenarios en donde transcurren las historias están marcados por contextos sumamente desalentadores y angustiantes, que dan cuenta de la desintegración de los lazos sociales como consecuencia directa de la crisis y el triunfo del neoliberalismo en Argentina.

"El empobrecimiento simbólico y político significó la ruptura de lazos de pertenencia a instituciones y organizaciones (a sindicatos y obras sociales, pero también a la escuela y el hospital público, al sistema previsional, a la vecindad en un barrio consolidado, etc), el deterioro de los bienes y servicios a los que se accedía cuando esa pertenencia no se había perdido del todo, y el debilitamiento de la capacidad de defender estos u otros derechos" (Novaro, 2010, p. 227).

Es relevante diferenciar este tipo de humor con el desplegado en películas nacionales de décadas previas que dan cuenta de "un cine de comedia moldeado a la

medida de las estrellas cómicas del momento" (Senderovsky, 2012, p.2). Para ejemplificar, se pueden mencionar los musicales de estilo "tangueros", que comenzaron en la década del 30' y se extendieron hasta el 60', donde se destacaron Nini Marshall y Pepe Arias; los films de estilo "de revista", que se popularizaron en los 70', principalmente de la mano de Alberto Olmedo y Jorge Porcel; la saga de películas de la Brigada Z, que comenzó a proyectarse a fines de los 80'; las comedias familiares de los 90', con figuras tales como Guillermo Francella, que convivieron con el NCA. Además, los films de tipo grotesco de Alejandro Doria de los 80' y principios de los 90', que poseen un humor basado en el costumbrismo¹³, cuestión de la cual se aleja por completo el NCA al tomar lo real cotidiano como insumo para la creación del humor.

Cabe hacer una distinción con respecto al humor plasmado en las películas dirigidas por Daniel Burman que, al igual que el corpus elegido en esta tesina, forman parte del NCA, pero el motivo de risa es otro. *Un crisantemo estalla en Cincoesquinas* (1997), *Esperando al Mesías* (2000), *El abrazo partido* (2003) y *Derecho de familia* (2005) cuentan con un humor de tipo judío, que tiene sus orígenes en el cine estadounidense. En nuestro país esto comenzó a verse reflejado en un puñado de películas, tales como *Pelota de trapo* (1948) y *Esta es mi vida* (1952), que mostraban personajes fuertemente estereotipados¹⁴. En el caso de Burman lo cómico no se centra en el estereotipo, sino que emerge cuando se tensionan los deseos y las búsquedas identitarias de los protagonistas de los films con los mandatos familiares ligados a la tradición judía.

¹³ Senderovsky, 2012

¹⁴ Senderovsky, 2014

Felicidades

Ficha técnica

Dirección: Lucho Bender

País: Argentina

Guión: Lucho Bender, Pablo Cedrón, Pedro Loeb

Reparto: Gastón Pauls, Pablo Cedrón, Luis Machín, Silke, Carlos Belloso, Alfredo Casero, Marcelo Mazzarello, Gabriel Almirón, Cacho Castaña, Jorge Román, Mariana Arias, Fabián Arenillas, Marcelo Sein, Eduardo Ayala

Música: Daniel Tarrab, Andrés Goldstein

Fotografía: Daniel Sotelo



Sinopsis

Es Nochebuena en Argentina. Un escritor famoso que no es feliz y que decide viajar al encuentro de su amada; un médico que quiere ligar con una española, y un odontólogo loco por encontrar el juguete que su hijo quiere de regalo. Una ácida visión sobre la otra cara de la Navidad, donde la clase media insiste en sostener una celebración que

ya ha perdido su naturaleza. Todos la festejan, pero los que quedan fuera son los protagonistas que transitan por un mundo al revés en el que los justicieros se vuelven delincuentes, y los nobles miserables. Una realidad alterada, que más que un sueño se torna pesadilla. Bender, L. (2000). *Felicidades*.

Contexto de la película

Felicidades, única película dirigida por Emilio "Lucho" Bender, es un largometraje de tipo coral que expone con crudeza y humor la trágica realidad argentina de fin de siglo. Con una trama que poco tiene que ver con los clásicos navideños, esta historia situada en Nochebuena fue seleccionada para representar a nuestro país en los premios Oscar como mejor película extranjera. Además, participó de los festivales de cine de Montreal, Venecia y Palm Springs; y resultó ganadora de dos premios Cóndor: a la mejor ópera prima y a la revelación masculina para el actor Alfredo Casero.

El film fue aclamado por la crítica nacional e internacional pero durante su estreno no contó con gran cantidad de espectadorxs. En una entrevista el director admitía que "a pesar de la buena carrera internacional de *Felicidades* -que fue muy bien recibida en los festivales de Venecia y Montreal- no tuvo aquí la repercusión de público necesaria para recuperar la inversión" (Monteagudo, 2000, p.2).

Bender nació en Rosario en 1956, se radicó en Buenos Aires y vivió algunos años en el exterior. A lo largo de su vida se dedicó de lleno a la publicidad y varios de sus trabajos resultaron premiados. Durante la década del noventa creó la productora Bencercine, con la que se filmó *Felicidades*. En el 2004, a sus 47 años, falleció mientras se encontraba en España en un viaje laboral. Estaba rodando una segunda película que quedó inconclusa: *Chon*, un western situado en la Patagonia.

Acerca de Felicidades

¿Qué pueden tener en común Julio, un dentista padre de familia, Juan, un escritor que debe tomar un avión y Rodolfo, un médico que hace guardia en un hospital durante Nochebuena? Estos tres hombres se ven envueltos en una maraña de situaciones de tinte bizarro, junto a patéticos personajes que obstaculizan sus simultáneas búsquedas

(un juguete que parece estar agotado, el reencuentro con un amor pasado y la conquista de una mujer).

“Los personajes de Felicidades buscan. Algunos quieren llegar a algún lado, otros quieren un rato de amor, otros robarle el acolchado al vecino. Para todos hay interrupciones inesperadas, puertas que se cierran, indicaciones que no conducen a ninguna parte. La vida es un laberinto que espera que en el cielo se desaten los fuegos artificiales” (Santamarina, 2020, p.8).

En vísperas de Navidad Buenos Aires es un caos. Las calles están llenas de humo, explosiones de pirotecnia y sonidos varios. También de gente comprando y vendiendo objetos a último momento, pidiendo dinero o movilizándose torpemente. Entre toda la heterogeneidad presentada a modo de sketch humorístico, situaciones tales como la de un hombre en silla de ruedas que demanda hasta el cansancio o la búsqueda de testigos para un allanamiento en un departamento anticipan un desenlace trágico. Conviven gran cantidad y diversidad de elementos dentro de un encuadre saturado y con una absoluta profundidad de campo. Estas escenas se refuerzan a través del uso del travelling de la cámara, que enfatiza esa sensación de movimiento (esto último aparece en varias escenas de manera muy efectiva). Además, abunda el tipo de encuadre físico o dinámico; otorgándole preponderancia a los cuerpos de los diversos personajes que van sucediéndose.

Lo contrario transcurre en la ruta que va desde Rosario hacia Buenos Aires, en medio de la oscuridad. Es un escenario desolado que, a modo de laberinto, parece no tener salida posible. El uso de una colorimetría fría, con predominancia de tonalidades grises y azules, genera un ambiente triste.

La película sorprende en cada escena por el nivel de detalle que puede pasarse por alto si no se la ha visto varias veces. Hay una enorme cantidad de guiños presentes en la puesta en escena, en las actuaciones, en los gestos y miradas de los personajes o en algunas frases o palabras que se escuchan de fondo. Es preciso volver a ver el film una y otra vez, dado que siempre aparece algo que escapa a la vista o al oído. Podría pensarse que esto da cuenta de imágenes-acción del tipo de la pequeña forma pero en realidad se trata de imágenes-tiempo, ya que estas pistas no develan algo en

relación a la propia trama, sino que ponen de manifiesto que el verdadero mensaje de la película se esconde entre los sucesos, en todo aquello que escapa a las acciones. El sentido está puesto en el movimiento generado a partir de lo que acontece entre la sucesión de imágenes -en los momentos más profundos, con los rostros de varios personajes enfocados en un primer plano, mostrando imágenes-afección de tipo intensivas- lo que da lugar a un fuera de campo infinito, un universo de ideas que trazan el devenir de una época.

La intertextualidad: enunciación de una época

Lo gracioso del film consiste en aquello a lo que se hace referencia sin ser mencionado explícitamente. “En cuanto nuestra atención se concentra sobre la materialidad de una metáfora, la idea expresada resulta cómica” (Bergson, 1889, p.88). La intertextualidad se encuentra presente en varias escenas y hay que comprender algo del contexto de enunciación para que el chiste funcione. En lo expresado por algunos de los personajes aparecen bien marcadas las huellas de la ideología neoliberal presente en Argentina a finales de los noventa y principios del nuevo milenio. Los ejemplos que se mencionan en los próximos párrafos pueden pensarse como parte de la técnica del fanteche de los hilos, dado que el director intenta dar cuenta de un tipo de discurso imperante en la sociedad argentina, ridiculizando a los personajes a través de lo que dicen; lo que a la vez genera risa en lxs espectadorxs.

En primer lugar, el momento en que el hombre en silla de ruedas habla sobre la existencia de murciélagos en su departamento. Sobre eso dice: “Si estuviéramos en Estados Unidos le hacemos un buco así al Estado, con un juicio. Pero acá...”. (Bender, 2001, 0:38:21). Esto da cuenta de una idea planteada por el modelo neoliberal: en los países del denominado “primer mundo” las cosas funcionan de manera más eficiente que en nuestro país.

En otra escena, que transcurre en la parte de atrás de un camión con destino a Buenos Aires, Juan le pregunta al grupo de hombres que se encuentran viajando con él: “¿Ustedes son bolivianos?” -“Estos son bolivianos. Yo soy marplatense” (Bender, 2001, 0:56:14). El tono en que esta respuesta es enunciada, da cuenta de cómo uno de ellos quiere diferenciarse del resto. Lo gracioso es que físicamente es similar a los

bolivianos. Ahí se presenta la idea de la negación de que los argentinos somos y lucimos como latinoamericanos. Esta es una característica de la degradación social de la época.

“Se trata de un racismo pre político, de baja intensidad, al que nadie adscribiría abiertamente o de manera militante. Pero a la vez es un recurso al que se le puede echar mano para resolver una situación conflictiva momentánea e individual” (De Lucía, 2017, p.74)¹⁵.

Otro personaje, un vecino que interviene en el allanamiento ilegal y hace referencia a Estados Unidos en más de una ocasión, expresa: “Hace 14 años que vivo en este departamento. Ojo, esto antes era un edificio de categoría” (Bender, 2001, 0:42:31). Además, dice que las cerraduras de las puertas fueron hechas por quien edificó el Palacio Barolo. Lo dicho resulta gracioso debido a que el lugar luce bastante venido a menos. Sea o no cierto lo mencionado por el vecino, se oye como una expresión de deseo en torno a pertenecer a una clase social más alta.

En el mismo allanamiento, ante la horrorizada mirada del dentista, aparecen las frases más aterradoras de la película: “Tienen que salir siempre con los documentos” (Bender, 2001, 0:41:24) y “Yo con estas manos, con estas manos hice cada cosa. Realmente, te digo que a veces pienso y me parece que no fui el que las hizo” (Bender, 2001, 1:04:54). Ambas son pronunciadas por el único policía que considera que robar las pertenencias del hombre allanado no es correcto. Sin embargo, menciona haber cometido otros delitos más graves, lo que sumado al movimiento de la lámpara en la oscuridad, rápidamente puede ser asociado con su participación represiva en la última dictadura cívico militar. El resto de los policías no parecen ser tan peligrosos, pero no tienen ningún problema en desobedecer las leyes en pos de su propio beneficio. Esta parte de la película es una de las más graciosas debido a que se aplica la técnica de la inversión. Los policías son quienes deberían asegurar el cumplimiento de las leyes, pero las rompen sin ningún tipo de escrúpulos y también presionan a otras personas para que cometan un delito. Esto ilustra la desintegración de los lazos sociales.

“Tanto en el caso del policía corrupto como el del oscuro mundo de los custodios se trata de personajes sociales que presentan un grado de

¹⁵ Ejemplificado con *Bolivia* (2001) de Adrián Caetano.

precariedad profesional no forzosamente económica, y de pérdida de prestigio en relación a sus pares de un par de décadas atrás” (De Lucía, 2017, p. 111)¹⁶.

En la secuencia que abre y cierra la película hay una imagen-tiempo que condensa lo planteado. Esto emerge en el momento exacto en que la vida y la muerte se entrecruzan en un hospital. Se materializa con la salida del médico de la sala de parto y su posterior entrada a otra sala, donde se encuentra el cuerpo del anciano que fue llevado de testigo al allanamiento. El lugar luce abandonado y el poco personal que aparece esquiva el contacto (lo mismo sucede en la fábrica a la que acude el escritor para pedir nafta). La escena final muestra al animador abandonado por Juan en la oscuridad de la ruta, con su auto detenido por la falta de nafta, tomando el último mate que le queda. A los lejos explotan los fuegos artificiales, donde parece estar la fiesta y la verdadera felicidad.

¹⁶ Ejemplificado con *El custodio* (2006) Rodrigo Moreno.

Los Guantes Mágicos

Ficha técnica

Dirección: Martín Rejtman

País: Argentina, Francia, Países Bajos, Alemania

Guión: Martín Rejtman

Reparto: Vicentico, Valeria Bertuccelli, Fabián Arenillas, Cecilia Biagini, Susana Pampín, Diego Olivera, Leonardo Azamor, Darío Levy, Víctor Hugo Carrizo

Música: Diego Vainer, Vicentico

Fotografía: José Luis García



Sinopsis

Alejandro es un taxista de unos treinta y cinco años que se encuentra de pronto en medio de separaciones, cambios climáticos violentos, riqueza súbita, personajes que quieren volver a Argentina, otros que quieren irse para siempre, guantes mágicos, música ensordecedora, empobrecimiento repentino, incontables viajes al aeropuerto, una nueva relación, depresiones extremas, adicciones diversas... Nada de esto parece

afectarle demasiado. En realidad, lo único que verdaderamente le importa es su Renault 12. Rejtman, M. (2003) *Los Guantes mágicos*.

Contexto de la película

A partir de su ópera prima, *Rapado*, Martín Rejtman es considerado el fundador del NCA. *Los guantes mágicos* es su tercer largometraje y pudo materializarse a través del aporte de fundaciones extranjeras. La película se llevó el premio Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (Fipresci) a la mejor película argentina en 2005. Además, participó del Festival Internacional de Cine de Locarno, el Festival Internacional de Cine de Toronto, el Festival Internacional de Cine de Rotterdam, el Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary, el Festival Internacional de Cine de Vancouver, el Festival Internacional de Cine de Chicago, el Festival Internacional de Cine de Thessaloniki, el Festival Internacional de Cine de Viena y el Bafici.

Rejtman nació en 1961 y estudió cine en la Universidad de Nueva York. Es cineasta y escritor. Sumado a *Rapado* y *Los Guantes Mágicos*, dirigió los largometrajes *Silvia Prieto* (1999), *Copacabana* (2006), *Dos disparos* (2014), *El repartidor está en camino* (2020), *La práctica* (2023) y codirigió junto a Federico León *Entrenamiento Elemental para Actores* (2008). También realizó los cortos *Doli vuelve a casa* (1986) y *Shakti* (2014).

Acerca de Los Guantes Mágicos

Alejandro es un taxista que, convencido por un pasajero, se lanza a la venta de guantes mágicos; una aparente solución -también “mágica”- a los problemas económicos producidos por la crisis. Para ello debe vender su herramienta de trabajo, su preciado Renault 12.

En las primeras escenas Alejandro lleva en su auto a Sergio “Piraña”, quien lo reconoce como compañero de escuela de su hermano Luis, por lo que lo invita a cenar a su casa junto con su novia, Cecilia. Minutos antes del encuentro pactado, ella corta la relación. Por este motivo Alejandro se muda al departamento de Luis, que vive en Canadá.

Susana, esposa de Sergio, contacta a Cecilia e involuntariamente la sumerge en un cóctel de drogas y alcohol, que la hunde en una depresión. Debido a la culpa que esto le genera a Susana, le regala a Cecilia un viaje a Brasil. En el viaje Cecilia conoce a Valeria, azafata del vuelo, quien termina convirtiéndose en la novia de Alejandro. Cecilia también conoce en una plaza a Daniel, paseador de perros, e inician una relación de pareja.

Luis llega a Argentina por cuestiones laborales (es actor porno y debe rodar una película). Durante su estadía en el país emprende junto a su hermano y Alejandro la venta de los guantes mágicos. El negocio empieza bien, pero al poco tiempo fracasa.

El film da cuenta de la crisis de los 40 años, que comienza a vivir Alejandro, enmarcada en otra crisis, que es la económica. La sucesión de encuentros y desencuentros que enredan la trama rompen la linealidad narrativa y hacen que la mirada se centre en los dramas particulares de cada uno de los personajes, alejándose de explicaciones familiaristas. Las distintas figuras están insertas en un contexto económico, social, político, más que en vínculos afectivos que los definirían, definiendo a la par una trama. En este sentido se puede entender la preponderancia de imágenes-tiempo, más que de imágenes-movimiento. De hecho, una de las características es la incongruencia entre acción-reacción que se presenta en la película, motivo, además, de humor.

El sistema de encuadre que aparece en esta película (y en la mayoría del director) es de tipo geométrico. También hay una particularidad con respecto al tratamiento del sonido. A partir de que Alejandro va al otorrinolaringólogo, comienza a oír ruidos provenientes de su auto, como si el vehículo quisiera comunicarse con él. En cuanto a la música, cuando aparece suena muy fuerte, imposibilitando oír con claridad lo que los personajes dicen.

“En el cine de Rejtman el tratamiento del sonido cumple un rol fundamental: desde los motores de los vehículos, el sonido de las máquinas de videojuegos y la aspiradora en Rapado, a las turbinas de los aviones, la sirena del barco con el cargamento de guantes y la respiración agitada del gimnasta (similar por otra parte a los sonidos que emiten los actores mientras graban las escenas en interiores de la película pornográfica) en Los guantes mágicos; pasando por el tono de las voces -sobre todo en Silvia Prieto- trabajadas para generar una ‘musicalidad’ que recorre el relato, el sonido se convierte en un elemento central en la configuración de un

‘cine de superficie’, en el que todo lo que es relevante aparece en el plano” (Amado y Verardi, 2008, p. 295).

La incomunicación: lenguaje del egoísmo

El eje del cine de Rejtman y aquello que genera risa son los diálogos (enunciados en tono monocorde). Se evidencia entre los personajes una constante incomunicación debido a la no comprensión o el no registro de los contextos en los que se manifiestan los mensajes. “Las formas de dialogar, de nombrar, de describir y de evaluar presentes en las palabras elegidas del cine de Rejtman son un artificio que crea su propio verosímil” (Porta Fouz, 2014).

Aparece como recurso cómico la interferencia de las series, lo que significa que aquello que se comunica puede interpretarse en más de un sentido. La falta de registro lleva consigo el egoísmo, a veces consciente y otras inconsciente.

“Estos personajes grises y sin futuro hablan todo el tiempo, como si estuvieran solos y únicamente lo hacen sobre sus vivencias ocasionales, sobre temas baratos y siempre relacionados con experiencias personales. Son egoístas sin saberlo y se buscan sin encontrarse” (Arch, 2004).

Los temas de conversación pasan de unos a otros casi sin escala y hay una serie de enumeraciones en lo que se dice. Esto se ejemplifica en el momento en que Valeria cuenta detalladamente cuáles son las características de un vuelo en avión; cuando Alejandro enumera los sitios turísticos de la ciudad de Buenos Aires; cuando Cecilia y Daniel enumeran los medicamentos que toman. Además, se presentan situaciones totalmente absurdas. Por ejemplo, cuando Alejandro visita al oculista, el médico le escribe la receta antes de revisarlo. Otro ejemplo es la heladera de la casa del hermano de Sergio, que a tres años de su partida contiene una enorme cantidad de flanes.

Aparece otro recurso cómico: la repetición. El hecho de que sucesos y palabras se repitan sin cesar las vacía de sentido. En relación a la repetición de palabras, se menciona más de una vez que Cecilia ha engordado siete kilos en una semana. Cada vez que eso se dice, Valeria pregunta: “¿Siete kilos?”. Otro ejemplo consiste en que

cada vez que Alejandro cuenta que solamente se viste con ropa lisa todos a su alrededor responden: “Todo liso”. En cuanto a la repetición de las acciones, los personajes visitan bares y boliches en diferentes ocasiones. En un bar Susana convence a Cecilia de pedir un whisky. Cuando Cecilia va a otro bar con Daniel es ella quien lo convence de pedir la misma bebida. Algo similar ocurre con la televisión. Primero, Cecilia está deprimida y de fondo aparece un video de León Gieco cantando. Más adelante, Patricia está deprimida y en la televisión aparece el mismo video.

Algo más que se repite es el intercambio, a modo de trueque (viajes en remís, paseos de perros e incluso un perro). Todo pasa de una persona a otra con total naturalidad. Esto se evidencia en el momento en que Piraña y Susana le dicen a Alejandro que Luis llegará a Argentina, por lo que deberá dejar de vivir con el perro que le regalaron y se lo llevarán ellos. Y Susana le dice: “Para vos va a ser casi lo mismo. Lo único que en vez de compartir el departamento con Luthor, vas a compartirlo con el hermano de Piraña” (Los Guantes Mágicos, 2003, 0:43:07). Esto significa que Susana considera que a Alejandro debería darle exactamente lo mismo vivir con su mascota o con Luis. Otro caso de intercambio, pero esta vez con dinero de por medio, se da cuando Alejandro vende su auto para comprar guantes mágicos. Al hacerlo continúa trabajando como remisero, pero como empleado de Luis, que adquiere el vehículo. El ciclo se cerraría con la compra del auto por parte de Alejandro, quien se ve imposibilitado de hacerlo, dado que el negocio fracasa.

Hay chistes con respecto a las aspiraciones de los distintos personajes. Valeria y Piraña desprecian el Renault 12 de Alejandro porque no genera status. Sin embargo, ellxs tampoco se encuentran en la situación económica que desean. Valeria trabaja con líneas nacionales y vuelos de tipo chárter pero aspira a viajar a destinos internacionales. Piraña grabó un disco al que hace escuchar a todxs sus invitados pero no trabaja como músico. También hay chistes en relación a las ideas imperantes de la época. Esto se ejemplifica cuando luego del fracaso del emprendimiento de los guantes mágicos, Luis decide volver a Canadá. “Hice todo lo posible para volver a instalarme en el país pero acá de lo mío no hay trabajo. No es un país serio”, expresa (Los Guantes Mágicos, 2003, 1:12:37).

Los personajes están dañados por los males de una época que han hecho carne el sentido imperante de la misma, revelado esto a través de expresiones tales como “El frío reactivó la economía. La gente por fin sacó el dinero del colchón. Estamos terminando con la crisis” (Los Guantes Mágicos, 2003, 1:04:45) Esto es enunciado por Piraña en plena inversión de los guantes. Con gran ironía la película ilustra cómo aquellos prometedores emprendimientos, que provenían de importaciones baratas, no le funcionaron al común de la gente.

Buena Vida Delivery

Ficha técnica

Dirección: Leonardo Di Cesare

País: Argentina, Francia, Países Bajos

Reparto: Ignacio Toselli, Mariana Anghileri, Oscar Nuñez, Alicia Palmes, Sofia da Silva, Ariel Staltari, Pablo Ribba, Marcelo Nacci, Ricardo Niz, Oscar Alegre

Música: Sebastián Volco y Pablo Della Maggiora

Fotografía: Leandro Martínez



Sinopsis: *Hernán tiene 24 años, un trabajo precario y vive solo. Patricia, una empleada de una estación de servicio busca hospedaje. Él se ofrece a alquilarle una habitación en su propia casa. Al poco tiempo de convivencia empiezan una relación amorosa...pero la familia de la chica llega y lo que debería ser una estancia de una noche se convierte en un infierno.* Di Cesare, L. (2004) *Buena Vida Delivery*.

Contexto de la película

Di Cesare, nacido en 1968 y egresado de la Escuela de Arte Dramático, se dedica al cine y al teatro. Con *Buena Vida Delivery*, su ópera prima, se llevó el premio Coup de Cœur a la Mejor Película en el Festival de Encuentros Cinematográficos de América Latina de Toulouse y recibió los premios a la Mejor Película y Mejor Guión en el Festival de Cine de Mar del Plata. Además, el film pasó por el Festival de Cine de Londres, el Festival de Cine de Sydney, el Festival de Cine de Los Ángeles, el Festival de Cine de Hamburgo y el Festival de Cine Fantástico de Corea.

El propio director manifestó haber sufrido las consecuencias de la crisis durante el rodaje. En los comentarios de la película indicó:

“Recibimos la primera cuota del INCAA y comenzamos la preproducción en septiembre de 2001. Como la segunda cuota no llegaba, tuvimos que suspender el proyecto. Decidimos retomarlo en una fecha que nos parecía buena, noviembre de 2001. El país iba de mal en peor. Llamamos al INCAA para saber qué pasaba con la cuota pendiente y nos aconsejaron tomarnos unas vacaciones. Unos días después el INCAA se quedó sin director y por el país pasaron cinco presidentes. Después de la gran crisis de diciembre, retomamos las actividades en el mes de marzo. Existió otro pequeño problema: el dólar se había disparado a 3 pesos. Pero igualmente decidimos comenzar. Se presentó otro pequeño inconveniente: el dinero estaba en el banco y no había manera de sacarlo. Tuvimos que parar. El poco dinero que quedaba pudimos retirarlo del banco, pero el dólar había subido a 3,5 pesos y seguía subiendo. Había que filmar rápidamente. Con equipo técnico nuevo decidido a trabajar en esas condiciones, retomamos la preproducción y en el mes de julio del año 2002 finalmente rodamos” (Di Cesare, 2004).

Para poder concluir el proyecto el director debió pedir fondos extranjeros. Colaboraron las fundaciones europeas Fonds Sud Cinema y Hubert Bals de Rotterdam.

Acerca de Buena Vida Delivery

La película muestra las consecuencias directas de la crisis. Personas yéndose del país, otras haciendo largas filas para conseguir la ciudadanía italiana o intentando subsistir con descabellados emprendimientos, al estilo de *Los Guantes Mágicos* (en este caso, la cría de caracoles)¹⁷.

Hernán, el protagonista, trabaja como cadete en un comercio polirubro de Ramos Mejía, en el conurbano bonaerense. En los carteles del negocio se lee que se venden artículos de kiosco y almacén, también se ofrecen servicios de cadetería y remisería, entre otras cosas. Para conquistar a Pato, la chica que le gusta, y ganar algo de dinero extra decide alquilarle una habitación desocupada en su casa, donde vivían su hermano, su cuñada y su pequeño sobrino, antes de emigrar a España. Lo que él no imagina es lo que ocurrirá una vez que deje ingresar a la joven a su hogar. Una supuesta visita fugaz de la familia de su nueva concubina -compuesta por su pequeña hija y sus padres, Venancio y Elvira- será el plan perfecto para montar una fábrica de churros clandestina. Lo que parece ser un romance incipiente se terminará convirtiendo en una verdadera pesadilla.

Tras una primera noche en la casa de Hernán, el matrimonio le pide quedarse algunas noches más dado que están en la aparente búsqueda de un primo perdido. Uno de esos días, el protagonista entra a su casa y ve varias máquinas dispuestas en el lugar. Entonces decide hablar con Pato, quien le pide \$1500 (para comprender aproximadamente cuánto representaba dicho monto en aquella época, Hernán manifiesta ganar alrededor de \$100 pesos mensuales) para que su familia se vaya. Según le indica Pato, el dinero se destinaría al depósito de un departamento.

Hernán intenta sacar a la familia sin éxito. Consulta a un abogado, quien le comenta la dificultad de lo pretendido e intenta mover las máquinas que se encuentran copando el lugar. Con el negocio montado, gran cantidad de personas se acercan para conseguir trabajo. Algunas de ellas trabajan allí mismo y uno de los trabajadores duerme en el suelo del living. Aparecen en varias de estas escenas imágenes-percepción subjetivas del personaje, lo que implica que la cámara actúa como si fuese Hernán quien está mirando sorprendido cómo su hogar se va

¹⁷ La helicicultura se popularizó tras el estallido en Argentina dada la baja inversión que se necesitaba y la promesa de una alta rentabilidad.

transformando en una fábrica clandestina. En paralelo a que el protagonista busca resolver la situación, aparece José Luis, otro pretendiente de Pato, quien tiene más dinero y vive en mejores condiciones que Hernán. Pato se acerca cada vez más a José Luis y comienza a pasar tiempo en su casa. Toma algo de distancia de su familia, ya que se siente rehén de la vida en la que la han envuelto. En paralelo, Hernán contrata a un matón para que asuste a sus visitantes, por lo que terminan yéndose por la fuerza. Aparecen de imprevisto en la casa de José Luis y Pato escapa del lugar con su hija. Cuando Hernán se encuentra solo con las máquinas de churros reflexiona. El final abre una pregunta: ¿Podrá afrontar la crisis con un pronto emprendimiento?

Lo no dicho: la ausencia de límites

Hernán siente atracción y compasión por Pato, además de una imposibilidad de ponerle límites a quienes lo rodean. Esta combinación de factores habilita que la familia de su concubina tome la casa. La no reacción del protagonista ante los diferentes sucesos que se van agravando da cuenta de cómo en diferentes escenas aparecen fuertemente marcadas las imágenes-tiempo.

“Si la imagen-movimiento muestra personajes que perciben-sienten-actúan, es decir, que reaccionan ante las situaciones, la imagen-tiempo nos muestra a personajes arruinados, incapaces de responder, perdidos. Algo excesivo ha ocurrido, algo demasiado importante ha interrumpido los canales habituales de reacción ante las situaciones. Solo pueden ver. Ver, oír. La crisis de la acción da paso a la visión pura, visión del tiempo en estado puro” (Sztulwark, 2019, p.2).

La situación vivida por Hernán es tragicómica. La clave de lo risible está en lo no dicho. Aquí aparecen dos recursos de lo cómico. Por un lado, el diablillo del resorte, que se manifiestan con los intentos que hace el protagonista por sacar a los huéspedes de su casa y la resistencia de éstos por permanecer y ocupar cada vez más lugar. Esto lleva al segundo recurso: el efecto bola de nieve. A medida que avanza la película los problemas se van agravando, al punto de volverse insoportables.

Venancio y Elvira (y en menor medida Pato) manipulan a quienes tienen buenas intenciones a través de la lástima y comunican las cosas sin decirlas de manera directa. Esto se ejemplifica en la escena en que Venancio simula estar lastimado fuera

de la casa de Hernán para que lo deje ingresar; cuando le pide dinero como “socio inversor” del emprendimiento de churros; en el momento en que Elvira acusa a Hernán de estar espiándola por la cerradura para no abrirle la puerta.

Otro ejemplo es la escena en que Hernán se queja por los ruidos molestos a la madrugada, causados por la maquinaria empleada para la elaboración de churros, y Elvira pone como excusa estar trabajando. Las repetidas alusiones al trabajo como motor de vida, a la valoración de la industria nacional y a la solidaridad entre pares ocultan las verdaderas intenciones de la pareja, que lejos está de compartir los mencionados valores. Algunas de estas escenas podrían pensarse como imágenes-pulsión de tipo agresivas. “Las pulsiones no carecen, ciertamente, de inteligencia: tienen incluso una inteligencia diabólica que hace que cada uno elija su parte, espere su momento, suspenda su gesto y adopte los esbozos de forma bajo los cuales podrá cumplir mejor sus actos” (Deleuze, 1983, p.180).

Conclusiones

Las tres películas ponen de manifiesto la desarticulación de los lazos sociales y la crisis de la clase media en nuestro país. *Felicidades* es una metáfora que refleja estas dos cuestiones. Hay una frase que resume el accionar egoísta de los diferentes personajes. “Este mundo se está poniendo re berreta cachoy, no hay nobleza verdadera” (Bender, 2001, 0:44:58). El individualismo y la desesperación con la cual los personajes buscan concretar sus deseos deshumaniza por completo a lxs demás.

Los Guantes Mágicos parodia a la clase media argentina y al fin de la juventud, visiblemente afectada por la crisis económica y los problemas propios de la adultez -tales como los padecimientos psicológicos y psiquiátricos, la búsqueda de un ascenso social o las relaciones interpersonales-. Los personajes parecen no inmutarse por lo que sucede a su alrededor. ¿Es esto un no registro o acaso la falta de esperanza sobre otros caminos posibles? ¿Se puede leer en esta apatía sobre lo que les sucede el no aceptar el lugar que ocupan en esa distribución de riquezas y expropiaciones de la época?

Buena Vida Delivery muestra las miserias humanas y la falta de solidaridad entre pares ante la adversidad. Da cuenta de cómo la crisis económica saca lo peor de las personas. Se ilustra claramente en la disputa por los espacios (la casa de Hernán o los espacios de venta entre vendedorxs de churros, quienes son explotadxs por Venancio y Elvira).

En las tres películas analizadas predominan las imágenes-tiempo por sobre las imágenes-movimiento, lo que da cuenta que las imágenes poseen una potencia revolucionaria. También se hallan diversos recursos cómicos y todos los chistes son de tipo tendenciosos. Esta combinación permite plantear interrogantes, disputar y crear sentidos -de forma más amena y no confrontativa- en relación al neoliberalismo, que desató la crisis argentina, convirtiendo algo trágico en una fuente de placer. El humor político “desnuda mecanismos del poder y vuelve más accesible y entendible la realidad” (Ulanovsky, 2019, p. 1). Se evidencia el poder que estas nuevas interpretaciones del mundo pueden acarrear cuando son presentadas a través de diferentes tecnologías de la información y la comunicación.

Para concluir, algo a destacar es que habiendo transcurrido casi tres décadas del NCA, el contenido humorístico presente en el corpus seleccionado continúa siendo gracioso. Las películas logran mantenerse en el tiempo, han envejecido bien. El desafío de hacer reír consiste en lograr descifrar la complejidad del contexto en que se vive y el NCA lo cumple con creces.

Bibliografía

- Aguilar, G.** (2010). Otros Mundos. Un ensayo sobre el Nuevo Cine Argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Amado, A.** (2009). La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007). Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Amado, A. y Verardi, M.** (2008). Nuevo cine argentino (1998-2008). Formas de una época Vol 1. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Amieva, M., Arreseygor, G. y Finkel, R.** (2009). Cine argentino y dictadura. En S. Raggio y S. Salvatori (Coords.), La última dictadura militar en Argentina: Entre el pasado y el presente. Propuestas para trabajar en el aula. Rosario: Homo Sapiens.
- Bergson, H.** (1899). La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad. Barcelona: Editorial Montaner.
- Bernades, H., Lerer, D., Wolf, S.** (editores). (2002). Nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación. Buenos Aires: Ediciones Tatanka, FIPRESCI.
- Bottini, N. y Rojas, F.** (2023). Órfica. Una reinterpretación de la teoría cinematográfica de Deleuze llevada a la realización audiovisual. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- Campero, A.** (2009). Nuevo Cine Argentino: De Rapado a Historias Extraordinarias. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento / Biblioteca Nacional.
- De Lucía, D.** (2017). Entre cabezas y trash. Cine y clases subalternas en la Argentina 1990 - 2016. Buenos Aires: Editorial Metrópolis.
- Deleuze, G.** (1984). La imagen - movimiento. Barcelona: Editorial Paidós.
- Deleuze, G.** (1985) La imagen - tiempo. Barcelona: Editorial Paidós.
- Dillon, A.** (2018). Panorama de los estudios sobre cine argentino contemporáneo. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.
- Fidanza, A.** (2022). El año del desierto. Buenos Aires: Revista Anfibia.
- Freud, S.** (1905). El chiste y su relación con lo inconsciente. Buenos Aires, Madrid: Amorrortu editores.
- Hirose, J.** (2020). Cine-capital: cómo las imágenes devienen revolucionarias. Buenos Aires: Tinta Limón.

Ley de Fomento de la Actividad Cinematográfica Nacional N° 17.741 (Decreto 1248/2001).

Martin, J. (2010). La imagen-movimiento. Deleuze y la relación Beckett-Bergson. Lima: Areté, revista de filosofía.

Novaro, M. (2006). Historia de la Argentina Contemporánea. De Perón a Kirchner. Bs. As: Edhasa (pp. 266-290; 291-311).

Novaro M. (2010). Historia de la Argentina, 1955-2010 (pp. 225-266). Buenos Aires: Siglo XXI.

Perelli, L. (1994). El chiste: la más social de las formaciones del inconsciente. Rosario: Ficha de Circulación interna de la cátedra Cultura y Subjetividad.

Pucciarelli, A. y Castellani, A. (2014). Los años de la Alianza: la crisis del orden neoliberal (pp. 13-30). Buenos Aires: Editorial Siglo XX.

Raffo, J. (2019). Ley de fomento y regulación de la actividad cinematográfica -Comentada-. Buenos Aires: Ediciones Treintayseis S.R.L.

Rapoport, M. (2023). Dolarización: el fracaso del plan de Convertibilidad. Buenos Aires: Página 12.

Rodríguez, M. (2021). Crisis del 2001 en Argentina: los 5 presidentes que hubo en 11 días. Buenos Aires: Página 12.

Sassi, H. (2021). El nuevo cine murió. Buenos Aires: Red Editorial.

Senderovsky, L. (2012). El humor en el cine argentino. Buenos Aires: Academia.edu.

Senderovsky, L. (2014). El humor judío en el cine argentino. Buenos Aires: Academia.edu.

Splendiani, S. y Lopez, D. (2020). De la subjetividad al sujeto. La lógica del inconsciente. El chiste. Rosario: Ficha de Circulación interna de la cátedra Cultura y Subjetividad.

Sztulwark, D. (2019). ¿Qué busca Deleuze en el cine? Buenos Aires: Lobo suelto.

Ulanovsky, C. (2019). Humor político, la otra forma de hacer política. Buenos Aires: Tiempo Argentino.

Zawadzki, K. (2018). El cine argentino en los noventa: un testimonio histórico de la década menemista. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.