

El Nuevo Cine Argentino: Raíces y evolución

Se podría afirmar, casi con toda seguridad, que el llamado Nuevo Cine Argentino es la tendencia más apasionante del cine latinoamericano contemporáneo. Sobre sus orígenes, su trascendencia y sus representantes más célebres trata este extenso y minucioso artículo enviado desde Buenos Aires.

Agustín Campero



Nacido y criado.



Leonera.

Cuenta la leyenda que durante la primera parte de la década de 1990, verse en la obligación de comentar una película argentina era para los críticos de mi país una suerte de carga pública. En las redacciones se hacía un sorteo y al que perdía le tocaba el estreno argentino de la semana. No se trataba solo que las películas eran muy malas: el sistema de financiamiento estatal estaba en estado catatónico, y la transformación de las formas de acceso a las películas y los cambios económicos provocados por el neoliberalismo habían causado el cierre de la mitad de salas en todo el país, dejando espacios cinematográficos solo en las grandes ciudades, menos propensas a elegir cine argentino.

El estado de la crítica, por su parte, se encontraba a la altura de las circunstancias. Excepto excepciones excepcionales, los “cronistas cinematográficos” celebraban la existencia de ciertas películas solo por el hecho de ser argentinas. La misma leyenda indica también que esto fue así hasta la aparición, en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, de *Pizza, birra, faso* (Israel Adrián Caetano, Bruno Stagnaro, 1997), momento en el cual los críticos, literalmente, se abrazaron eufóricos, seguros de que algo nuevo, y bueno, había visto la luz. Dos directores jóvenes e ignotos le habían inyectado un potente nervio a las pantallas, mostrando una Buenos Aires alejada de las imágenes de postal, carente de un bandoneón tanguero que

subraye emociones, con personajes creíbles a quienes les sucedía acontecimientos verosímiles. La confirmación de la nueva era se produjo dos años después, en la primera edición del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (Bafici), cuando “el Rulo” (Luis Margani) conquistó a la cinefilia como protagonista de *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999). Otra vez un joven ignoto, con muy escaso presupuesto, recurriendo a un blanco y negro de granulado grueso tan típico del registro en 16 mm, otorgó la certeza del advenimiento de una cosecha provechosa. Las cartas estaban echadas. Lo nuevo ya había nacido, ahora había que ayudarlo a crecer.

De este modo, en el marco del cine argentino se vio nacer una nueva era, que se desarrollaría con especial vitalidad durante el nuevo siglo. Al puñado de películas y directores que generaron el cambio se los denominó, como otras veces, “Nuevo Cine Argentino” (NCA). Este recurrente sintagma se había utilizado, al menos tres veces, para nombrar ciertas experiencias de renovación estética y política de la cinematografía nacional. Pero esta vez, la denominación adquirió un significado muy preciso como designación de un movimiento que, a partir del rechazo de las inflexiones más adocenadas del cine que se venía haciendo en Argentina hasta entonces, y que cada año da muestras de una llamativa vitalidad.

¿Nuevo respecto a qué?

Dos tipos de películas delinearon la cinematografía argentina de los tardíos años ochenta y primeros noventa: por un lado, obras que se definían por su voluntad alegórica, por “el mensaje” que pretendían hacer llegar; por otro, aquellas producidas por los grandes multimedia situados en Argentina. En el primer caso, el cine era considerado una función social y esa función social era tanto catártica como edificante. En el segundo, el cine era visto como un negocio, en el que lo único que importaba, y lo que legitimaba su presencia, era la cantidad de entradas vendidas.

El cine de aquella época narraba una idea de país homogéneo y por lo general utilizaba a la familia como ejemplo de lo que era la nación. Una familia significaba el país. Los personajes representaban un estereotipo social, un resumen de características imposibles de reunir en personajes reales. *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), quizás la más emblemática película de los primeros años de la democracia, con su encumbramiento debió haber clausurado las necesidades sociales que justificaban un cine que no decía nada más que lo que habían contado los diarios el día anterior. El arte se subordinaba a una necesidad ideológica enunciativa, de puro contenido, y partía de una desconfianza para construir un discurso

mediante sus formas. Los diálogos eran inverosímiles y grandilocuentes, escritos como consigna para tener resonancia histórica. 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. Lo importante era el “mensaje”: los actores vociferaban consignas, y en las películas se procuraba explicar el horror de la última dictadura militar mediante discursos simplificados y a la vez cierto sentimiento de culpa y convicción de inocencia porque pocos sabían lo que en realidad había sucedido durante la dictadura criminal.

Para mediados de la década de 1990 el modelo era *El lado oscuro del corazón* (Eliseo Subiela, 1992), no sólo a través del realismo mágico y la eliminación de la metáfora, sino también por buscar todos sus atributos por fuera del cine, lo que era una clara demostración de un canon: intentando poner su visión sobre algo externo al filme, el director convertía su obra en una pura alegoría; todo lo que estaba dispuesto dentro del plano alegorizaba respecto a algo del mundo exterior al filme, queriendo remitirle a las cosas un sentido distinto del que tenían. Esto traía consigo una sensación de adulteración y de lejanía respecto de lo que se estaba viendo. No se confiaba en la capacidad del cine para abrirse más allá de la manipulación de los elementos que aparecían en las imágenes.

Los comienzos

La película fundacional, desconocida, subterránea, mítica e infuyente fue *Rapado* (Martín Rejtman, 1992). Un joven director elegía un tono lacónico consistente con una puesta en escena mínima, con planos más bien alejados, unidimensionales, despojados de profundidad, con economía narrativa, mediante el cual se desarrollaba una película cuyo tema era social e históricamente irrelevante, y dentro de la cual no se despliega ningún énfasis. Los protagonistas no emitían juicio alguno, no vociferan un enunciado con sentido político sobre temas de actualidad. Era un cine de puro pre-

sente, y su final no concluía nada. *Rapado* no sólo influiría a través de su estilo, también lo haría en su forma de producción: se hizo recurriendo a fondos pequeños de diversas fuentes (menos la estatal), entre las que se destaca las de la Fundación Hubers Bals del Festival de Rotterdam, fondo al que recurrirían reiteradamente los directores del nuevo cine.

Martín Rejtman se establecería como el iniciador de la línea no realista y minimalista del Nuevo Cine Argentino, con películas como *Silvia Prieto* o *Los guantes mágicos*. Una de las características del cineasta es su particular y delicado trabajo con la utilización del habla cotidiana.

Martín Rejtman se establecería desde entonces como uno de los pilares del NCA, con sus películas *Silvia Prieto* (1999), *Los guantes mágicos* (2003) y el documental *Copacabana* (2006). El iniciador de la línea no realista y minimalista del NCA tiene como característica un particular y delicado trabajo con la utilización del habla cotidiana: el lenguaje plagado de lugares comunes, pero despojados de su entonación habitual y repetidos y dichos a una velocidad particular, que desenmas-

cara las influencias de las comedias de rematrimonio hollywoodenses. Otra característica de las películas de Rejtman es su sensación de puro presente. De los personajes y las historias no importan ni el pasado ni el futuro, no hay posibilidades de encontrar raíces en lo que pasa y no es posible inferir ningún otro porvenir más que algo idéntico al que se desarrolla en las pantallas. Ese puro presente, el habla, el modo en el que el director decide componer los planos (con planos medios y generales y casi sin primeros planos, con los elementos dispuestos a lo ancho de la pantalla, sin profundidad de campo) y la extrema suspensión del juicio respecto a lo que los personajes hacen, contribuyen a construir un tono de neutralidad, sin subrayados ni cambios de clima, ni valorización respecto a lo que se ve o sucede.

En junio de 1995 se estrenó *Historias breves*, que reunía una serie de cortos notables dirigidos, entre otros, por Israel Adrián Caetano, Lucrecia Martel y Daniel Burman, emblemáticos directores de la nueva ola. Tan importante como ese estreno fueron el financiamiento al que accedió y el acompañamiento de la crítica cinematográfica.

En lo referido al financiamiento, esta película surgió a partir de las posibilidades de lo que se denominó “ley de cine”, sancionada durante el año 1994, y que multiplicó por cinco los fondos disponibles del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) para, principalmente, la producción de películas. Esta disponibilidad de dinero facilitó el acceso a financiamiento para realizar las producciones, pero también fomentó el corporativismo: quienes deciden qué se debe financiar son diversos comités integrados por entidades que representan a los distintos gremios que agrupan a los oficios del quehacer cinematográfico tradicional, desde directores hasta productores. Por otra parte, con el tiempo se fueron generando más restricciones para el acceso al financiamiento: no solo hay que presentar guiones (lo que de por sí ya es un condicionamiento para que las películas se ligen originalmente a un formato tradicional) sino también planes de negocios. Más adelante, esto traería como consecuencia una estandarización en el lenguaje ci-

nematográfico, y por otro lado que las obras más interesantes directamente ni se acercaban a probar si podían acceder al financiamiento estatal.

En cuanto a la crítica cinematográfica, *Historias breves* fue acompañada por una tímida pero convencida euforia. La revista *El amante/cine* (nacida en el año 1991 y codirigida entonces por Quintín, Flavia de la Fuente y Gustavo Noriega) comparó en su tapa *Historias breves* (debajo de cuyo fotograma se inscribió la leyenda “lo nuevo”) con *No te mueras sin decirme adónde vas* (Eliseo Subiela, 1994) bajo cuya imagen se leía “lo malo”. La nueva crítica acompañó, y fue el vector de contagio, del nuevo cine mediante el rigor y la honestidad intelectual. Además de *El amante*, surgieron revistas como *Film*, *Kilómetro 111*, *La vereda de enfrente* y *Haciendo cine*, entre otras.

Ese mismo mes, el director independiente Raúl Perrone estrenaba en el cine Lorca (una de las pantallas independientes de Buenos Aires) su largometraje *Labios de churrasco*. Perrone se toma como uno de los referentes que señaló un horizonte de posibilidades a los jóvenes cineastas, mediante películas de bajísimo presupuesto, en locaciones reales, y filmando en cualquier formato (vídeos, películas de 8 a 16 y 35 mm, luego en digital, y recientemente con máquinas de fotos). Varios de los directores que entonces estaban estudiando cine se veían inspirados por

la evidencia de que el financiamiento o los grandes equipos podían no ser el gran obstáculo por superar. Se filmaba como sea, pero se filmaba. Esto último es fundamental: el furor por las carreras de cine, la existencia de una variada oferta académica que hacía esto posible, y la abundante disponibilidad de nuevas tecnologías para filmar barato. Los nuevos directores estudiaron, principalmente, en la escuela de cine del INCAA y en la Universidad del Cine.

Los caminos

Con *Rapado*, *Historias breves*, *Labios de churrasco*, *Pizza, birra, faso* y *Mundo grúa* se establecía el sendero por el cual transitaría el nuevo cine. Podríamos construir, a partir de estas películas y muy a grandes rasgos, una división en cuanto a su relación con una realidad concreta, y también relativa a su percepción: un cine realista y otro no realista.

Entre los primeros se encuentra el cine del uruguayo Israel Adrián Caetano (*Pizza, birra, faso*, *Bolivia*, *Un oso rojo* y *Crónica de una fuga*), Raúl Perrone (*Labios de churrasco*, *Graciadió*, *5 pal peso*, *Ocho años después*, *La navidad de Ofelia* y *Galván*, entre otras), de Pablo Trapero (*Mundo grúa*, *El bonaerense*, *Familia rodante*, *Nacido y criado* y *Leonera*). El sendero de los no realistas iniciado por Rejtman lo transitan: Juan Villegas (*Sábado*, *Los suicidas*), Ezequiel Acuña (*Na-*

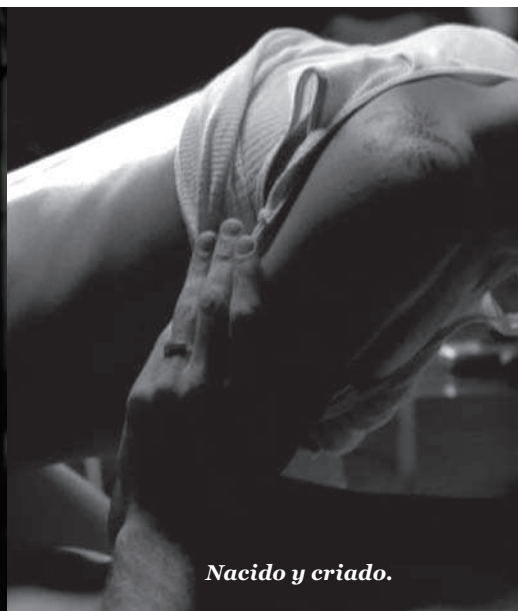
dar solo, *Como un avión estrellado*, *Excursiones*), Diego Lerman (*Tan de repente*, *Mientras tanto*).

En las películas realistas hay un borramiento entre lo documental y lo ficcional, una mayor sensación de cercanía que otras películas no pertenecientes al nuevo cine. Muchas veces no se sabe qué es guionado y qué surgió durante el rodaje; y suele recurrirse a no actores, que responden a tipos físicos más que a estereotipos sociales. El cine realista recuperó para el cine argentino la facultad del uso del lenguaje hablado muy concreto y verdadero, en el marco de un tratamiento sofisticado de las distintas capas de sonido, en la que todo lo que se escucha forma parte deliberada de la puesta en escena. En cuanto a las temáticas, su vinculación con la realidad no se afirma con el tratamiento de noticias urgentes (recurso tan común durante la primera mitad de la década de 1990) sino con el anclaje a partir de referentes fácilmente identificables de la vida cotidiana y del momento histórico, sin la necesidad ni la convocatoria a realizar lecturas alegóricas. “Lo que es, es”.

Las películas de los no realistas, por su parte, constituyen una exploración sobre el habla, sobre los espacios, sobre las relaciones entre los individuos y los grupos, en el marco de una puesta en escena que supone la precisión de un reloj. Desarrollan cierta obsesión por los diálogos, por su métrica, su tempo y el despojo de



Bolivia.



Nacido y criado.

los tonos innecesarios, y todo el sonido (incluido el habla de los personajes) parecerían ser parte de una partitura. A diferencia de los realistas, las obras de este grupo de cineastas están en conflicto con sus referentes, si bien con su artificialidad reflexionan, descubren y ponen en cuestionamiento el problema, precisamente, de la comunicación, el habla y las relaciones humanas. Y comparten con todas las películas del NCA que, por lo general, ningún personaje tiene una preeminencia moral sobre los otros.

En el sendero trazado por estos imaginarios límites, un torrente de directores desarrolló obras menos fácilmente encasillables a partir de su relación con la realidad. Por ejemplo, Lisandro Alonso, considerado por muchos el mejor cineasta de esta generación a partir de *La libertad* (2001), *Los muertos* (2004), *Fantasma* (2006) y *Liverpool* (2008). Estas películas se encuentran, sin dudas, cercanas al realismo baziniano, pero se alejan del grupo realista por el carácter destilado y contemplativo de sus obras. La mayor virtud de este autor es, precisamente, manipular a la perfección las técnicas cinematográficas para hacer creer que la realidad sucede, en la película, tal y como se manifiesta en la vida concreta. Y de ese modo puede concentrar veinticuatro horas de la vida de un hachero, en solo setenta y cuatro minutos, como sucede en la genial *La libertad*. Para sus películas, Alonso crea una revelación intensa a partir de una

realidad concreta y de acción cotidiana, desprendida de la tentación de la interpretación o la búsqueda de simbolismos. La realidad parece desenvolverse ante la cámara de manera consciente, y a su vez le impone tiempos, distancias y puntos de vista.

También se podría hacer un agrupamiento de directoras: Lucrecia Martel (*La ciénaga*, *La niña santa*, *La mujer sin cabeza*), Albertina Carri (*No quiero volver a casa*, *Los rubios*, *Géminis*, *La rabia*), Celina Murga (*Ana y los otros*, *Una semana solos*), Verónica Chen (*Vagón fumador*, *Agua*), Ana Katz (*El juego de la silla*, *Una novia errante*). Lucrecia Martel aporta una mirada microscópica respecto de las relaciones sociales, desde una percepción muy subjetiva y en la cual tanto lo que se ve en la pantalla como el fuera de campo tienen importancias similares. Los planos están casi siempre compuestos con las posibilidades visuales propias de algún protagonista, lo que contribuye a construir un realismo bastante extraño, desde la extrema subjetividad. A la vez, al hacer tan subjetivo el punto de vista y someter la puesta en escena a las posibilidades de aprehensión real pero mediatizada por la subjetividad pone en conflicto y cuestiona la noción de realismo, que en Lucrecia Martel deja ver cosas que otro realismo escondería: la naturalización de las relaciones sociales, de dominación y sus consecuencias. Muestra que toda realidad es construida. Martel descompone y comprende la lógica social intrínseca

de cada situación y de cada personaje, y mediante los recursos cinematográficos los desnaturaliza. Su película *La ciénaga* (2001) es considerada una obra maestra.

Albertina Carri tiene una mirada mucho más cruda y visceral, pero también cuestionadora de lugares comunes y estereotipos, y comparte con Martel la recurrencia a ámbitos familiares. *Los rubios* (2003) fue uno de los puntos culminantes de este período, en el cual se encarna, hecho cine, el problema de la construcción de la memoria y el desgarramiento por el secuestro y asesinato de los padres de la directora por parte de la última dictadura. En la temática, esta es la película que instala el punto de vista de los hijos de los desaparecidos pero desde la perspectiva de la construcción de la propia subjetividad.

Ana y los otros (2003), de Celina Murga, posee un tono nostálgico que no es lastimoso ni evocativo de un tiempo que fue mejor, sino que más bien pertenece a una sensación de “esplín” –entre hastío y melancolía– propia del extrañamiento. Una de las habilidades de Murga como directora es su trabajo con los actores, desde su elección hasta la dirección de sus miradas. Ellos mismos no son solo tipos, sino que se corresponden fuertemente con su entorno y tienen como regla la mesura. Son parte de un ecosistema, su desplazamiento parece corresponder a un orden natural. Su siguiente película, *Una semana so-*



El bonaerense.

los (2008), transcurre en un barrio cerrado, durante los siete días que unos chicos se quedan en sus casas sin sus padres. La dirección es magistral más por la integración de los actores a la puesta en escena que por la caracterización de los protagonistas que hacen “de ellos mismos”. Por su parte, Verónica Chen compone sus obras a partir de los detalles del entorno inmediato aprehensible. Esto es notable en su segunda obra, *Agua* (2006) cuyos momentos culminantes se producen cuando Chen recurre a los ojos y oídos táctiles para construir sensaciones y encarnar un dramatismo muy físico. Ana Katz realiza sus obras a partir de un registro más absurdo, entre el desencuentro y la desubicación.

El NCA reconquistó para las fuerzas del bien la comedia cinematográfica, que parece iniciar un nuevo camino a partir de la destrucción de los lugares comunes de la vieja comedia que se desplegó desde los años sesenta: misoginia, machismo y reacción a partir de la ridiculización de lo distinto y la contribución a la consolidación de instituciones como Ejército, Iglesia, policía y familia. En este género se debería mencionar a Daniel Burman –que entre otras dirigió *Esperando al Mesías* (2000), *El abrazo partido* (2003) y *Derecho de familia* (2006)–, un cineasta más cerca del costumbrismo que sus congéneres, pero cuyo acercamiento temático se produce con mucha discreción, sin pomposidad y sin pretender brindar ninguna lección o moralina.

Otro cineasta que merece especial atención por sus comedias es Damián Szifrón, quien dirigió *El fondo del mar* (2003) y *Tiempo de valientes* (2005), geniales mezclas con el género de aventuras, en cuyo marco se desarrolla el tradicional aprendizaje del héroe, con un mayor apego a las reglas de estos géneros cinematográficos. En esta línea, durante el año 2008 se destacó la ópera prima de Gabriel Medina *Los paranoicos*, película que homenajea y re-visita el cine de géneros y que posee un explícito homenaje a la literatura argentina a través del nombre de su personaje principal, Luciano Gauna, que remite al Emilio Gauna de “El sueño de los héroes”, la mejor novela de Adolfo Bioy Casares. Ambas historias refieren al heroísmo, a darse cuenta de que no hay nada peor para

un hombre que saberse un cobarde. Su camino de descubrimiento contiene también la mirada reveladora y estimulante de la mujer, y el reto por el honor. Aquí habría que agregar que el NCA tiene una relación muy fructífera con la literatura argentina. El pionero Martín Rejtman es un cuentista. *Tan de repente*, de Diego Lerman, se basa libremente en el cuento “La prueba”, de César Aira. La segunda película de

**El mercado
cinematográfico
argentino, en estos
años, cambió
notablemente.
La cantidad de
pantallas para
la exhibición se
concentró en pocas
manos, y con una
clara hegemonía de
las grandes cadenas
multinacionales,
que también
hegemonizaron la
distribución.**

Juan Villegas se basa en la novela “Los suicidas” de Antonio Di Benedetto. La genial y original *Balnearios* (2002) de Mariano Llinás, posee en su torrente de palabras acercamientos indisimulables a Jorge Luis Borges y Ezequiel Martínez Estrada. Este mismo director ampliaría las posibilidades de utilización cinemática del idioma de los argentinos con su siguiente sorprendente filme *Historias extraordinarias*, recurriendo al estilo borgiano, al poeta de mediados del siglo XIX Hilario Ascasubi, y a la localización geográfica de la aventura de Adolfo Bioy Casares. En *Historias extraordinarias* tam-

bién se encuentran héroes típicos de Stevenson, la incontenible cantidad de historias de “Los tres impostores” de Arthur Machen –un libro amado por Borges– y la perspectiva de “La vida, instrucciones de uso” de George Perec. *El hombre robado* (Matías Piñero, 2007) por ejemplo, tiene a una protagonista apasionada por la lectura de “Campaña en el Ejército Grande”, de Domingo Faustino Sarmiento.

Final

En cierta forma, el NCA surgió y creció “contra” algo: el costumbrismo de trazo grueso, las formas rígidas de las películas, los límites naturalizados para realizar las obras, que surgían por lo fuertemente institucionalizado que estaba determinado el quiénes filmaban y cómo tenían que filmar. También contra las costumbres que ataban al cine a hablar de “temas importantes” sin reflexionar acerca de sus procedimientos. Pero también es cierto que algunas obras de estos jóvenes cineastas manifestaron cierta decadencia: por la repetición de temas, por el calco de las formas, por algunos estilos devenidos en pose. Quizás también por un minimalismo que se planteó como fin en sí mismo. Y por la ausencia de historias en muchas películas.

Habría que señalar también que estas películas convivieron con “la corriente principal” de la así denominada “industria” cinematográfica argentina, ligada a los grandes multimedia nacionales y extranjeros, muchas veces obras derivativas de programas o estrellas de la televisión. A diferencia de estas películas, los filmes del NCA van al encuentro de su público con muchas más dificultades que aquellas obras que cuentan con un aparato publicitario fuerte, y que por otra parte acuden a un lenguaje cinematográfico más habitual. El acercamiento a los modos más tradicionales del cine clásico, por parte del NCA, también lo realizaron los directores más taquilleros de esta oleada, como Daniel Burman, Israel Adrián Caetano y Damián Szifrón, quienes también tuvieron como estrategia de distribución y comercialización de sus filmes aquellas propias de la industria más tradicional.



El mercado cinematográfico argentino, en estos años, cambió notablemente. La cantidad de pantallas para la exhibición se concentró en pocas manos, y con una clara hegemonía de las grandes cadenas multinacionales, que también hegemonizaron la distribución. El modelo dejó de ser el cine de barrio para pasar a ser el cine del *shopping*. Junto a esto, el precio de las entradas de cine subió por las nubes, lo que resulta excluyente para enormes sectores de la población.

Pero algunas películas se hicieron a conciencia de estos cambios, de los límites impuestos tanto por el mercado cinematográfico tradicional como por los modos de financiamiento estatal. La más notable de estas obras fue la citada *Historias extraordinarias* (Mariano Llinás, 2008), que se hizo cargo del cine que lo precedía, y puso al arte, en su tiempo, un paso más adelante. No solo porque sus cuatro horas de duración conectan, literalmente, con las sensaciones cinéfilas más puras ligadas a la historia del cine, sino por el hecho de que exista en estado manifiesto la concreción de una película sin los condicionamientos que surgen cuando estas se hacen para ser mercancías. Lo que *Historias extraordinarias* demuestra es que, precisamente, puede ser lo que es gracias a que no fue financiada por la vía tradicional estatal, y se hizo completamente con escasos recursos, acudiendo a la tecnología digital.

Antes de ser película no fue plan de negocios, no fue formularios para convencer a distintas cadenas de comités, no tuvo que estandarizarse ni en su lenguaje, ni en su duración, ni en sus formas. Las únicas reglas que cumplió son las que impuso el grupo de amigos que la llevó adelante. Para su exhibición, el director eligió la estrategia de exhibir su obra solo un par de veces por semana, en un teatro estatal (el 25 de mayo) y en el cine de un museo (el Malba), lo que permitió evitar la competencia con los grandes tanques hollywoodenses tan propio de las multipantallas, y a la vez generó cierto carácter mítico de la obra por el acompañamiento que tuvo de la crítica y por el comentario “boca a boca” de quienes habían tenido la fortuna de conseguir una entrada para ver alguna de estas funciones.

La película se compone de 18 capítulos, y tres son las historias principales llevadas por los tres protagonistas: X, Z y H. Despojados de grandes definiciones, apenas hay esbozos de su personalidad, de su pasado y de su origen. Están caracterizados por sus actos, son los recipientes del deslumbramiento de pequeñas hazañas. A ellos les sucede la aventura a lo largo de los polvorientos caminos bonaerenses. A partir de lo que les pasa se desata el torrente de historias. X descubre un maletín que puede ser un tesoro por el que se persiguen y asesinan personas; se refugia en un hotel como tantos de la

ciudad de Azul, en la pampa profunda de la provincia de Buenos Aires. Z intenta ser el doble de un muerto de doble vida, y se descubre detrás de otro tesoro. H –el menos voluntario y el más pasivo de los aventureros– debe cumplir una misión laboral aburrida (fotografiar monolitos para hacer justicia con una apuesta) hasta que se encuentra perseguido por un particular personaje, remontando el río Salado (que recorre gran parte de la provincia de Buenos Aires). En el medio, las historias extraordinarias de la planicie bonaerense: tanques de guerra, animales salvajes, traficantes de oro, contrabandistas. En ese transcurrir, los tres protagonistas se descubren ávidos de una vida más intensa.

Historias extraordinarias es, al igual que *Rapado*, no solo influyente en su estética sino también en sus reglas de producción: bajísimo presupuesto (treinta mil dólares), totalmente en digital, hecha entre amigos, con absoluto rigor cinematográfico, y a conciencia del estado del arte. Las consecuencias de su existencia ya se hacen visibles, no solo por la proliferación de obras realizadas bajo principios de producción similares, sino también porque las políticas estatales que no estimulan este tipo de producción se ven hoy fuertemente cuestionadas, con el objeto de que no condicionen a priori las formas que debería tener una película para poder existir. ◻