

La parodia en el cine argentino contemporáneo: *Upa! Una película argentina*¹

por Carolina Soria*

Resumen Tras diez años de estrenos ininterrumpidos de películas nacionales, la producción y la crítica cinematográfica coinciden en señalar un evidente agotamiento y esquematismo en las construcciones narrativas y estéticas de los films. En este contexto de reflexión sobre el propio medio, se estrena *Upa! Una película argentina*, cuyo objetivo es el de parodiar y poner en escena los lugares comunes del cine nacional de la última década, a partir de la apropiación irónica de los postulados del Nuevo Cine Argentino. A partir del análisis textual del film, podrán vislumbrarse aquellos procedimientos a través de los cuales podemos reflexionar sobre conceptos tales como parodia posmoderna, autorreferencia y reflexividad cinematográfica.

Palabras claves: nuevo cine argentino, parodia posmoderna, autoreferencia, reflexividad cinematográfica.

Abstract: After ten years of uninterrupted national releases, film critics and producers agree on the increasingly formulaic nature of plots and styles. Within this self-reflexive context, Santiago Giralt, Tamae Garateguy and Camila Toker's *Upa! Una película argentina* (2007), parodies clichés through an ironic appropriation of the tenets of the New Argentine Cinema. This textual analysis of the film sheds light on such concepts as postmodern parody, self-referentiality and reflexivity.

Key words: new argentine cinema, postmodern parody, self-reference, reflexivity.

¹ Una versión abreviada del presente trabajo fue presentado en las XIII Jornadas de Investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz", organizadas por el GETEA, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, en abril de 2012.



A diez años del estreno de uno de los puntapiés iniciales del denominado Nuevo Cine Argentino (*Pizza, birra, faso*, Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1997), y tras la presentación ininterrumpida de óperas primas que vaticinaban una estética y un estilo de producción diferentes respecto de la cinematografía nacional de décadas anteriores, *Upa! Una película argentina* (Santiago Giralt, Tamae Garateguy y Camila Toker, 2007) procura reflexionar sobre su contexto cinematográfico. Y lo hace a través de la parodia y la ironía, encarnando una burla hacia las películas del último periodo.

La dimensión crítica del film adquiere notoriedad al coincidir con las valoraciones provenientes del ámbito de la crítica, que señalan agotamiento y síntomas de estancamiento del cine nacional de los últimos años. Estos augurios se refieren tanto a la utilización reiterada de ciertos procedimientos en la construcción formal –la recurrencia a planos fijos y de larga duración–, como a la previsibilidad de sus temáticas y narrativas, centradas en personajes solitarios, enigmáticos pero no por ello interesantes, y carentes de atributos que impiden cualquier tipo de identificación con el espectador. Es por ello que al detenernos en el análisis textual, tendremos en cuenta las dos variantes estéticas perfiladas en el discurrir de la década, la vertiente “realista” y la “no

realista”, dado que sus opciones estilísticas y narrativas se conjugan de manera eficaz en *Upa!:* desde la apropiación o rechazo de determinados recursos formales, hasta la alusión directa al NCA en los diálogos de los personajes.

Inmersos en una cuantiosa producción, la novedad que significó el estreno de *Upa!...* residió principalmente en su condición de autoparodia. El film elabora un discurso capaz de repensar irónicamente buena parte de las producciones cinematográficas, cuya trama pretende reconstruir el detrás de escena de los films asociados con el nombre de NCA. Las particularidades de este movimiento², devenidas en rasgos de estilo a lo largo de una década, permiten analizar el film desde la noción de parodia y bajo la luz de conceptos que derivan de dicha operación discursiva, tales como reflexividad, autorreferencialidad y metacine.

Frente a este panorama local, surge Manifiesto Grupo Acción, nombre elegido por el conjunto de directores y participantes de *Upa!...*, quienes elaboran un breve manifiesto³ artístico presentado en los créditos iniciales del film. En él, los directores-actores postulan las siguientes consignas o principios para hacer cine:

Manifiesto: la conciencia del proceso y de la dinámica de trabajo elegida.

Grupo: muchas cabezas pensando y tomando decisiones. Sumar.

Acción: movimiento, la palabra que pone en marcha la escena, la definición de hacer.

² Acordamos con Gonzalo Aguilar (2006) y Malena Verardi (2009) en considerar el Nuevo Cine Argentino como movimiento, porque más allá de la diversidad estética de los films, todos ellos representan una ruptura con el cine de los ochenta y principios de los noventa, introducen innovaciones narrativas y comparten condiciones de producción, distribución y exhibición similares.

³ Manifiesto firmado por Eva Bär, Tamae Garateguy, Santiago Giralt, Camila Toker, Diego Schipani, Hildegunn Waerness, Alejandro Montiel y Federico Carol en Buenos Aires, en abril de 2006. Puede consultarse en la página web de la película (www.upafilms.com.ar).

Este manifiesto pretende marcar un corte con el cine que se viene produciendo en el país, un cine que ha inspirado una suerte de “dogma imaginario” formulado irónicamente por Guido Segal (2007) en la revista de cine *El Amante*:

- 1) la cámara estática prevalecerá por sobre la cámara en movimiento, ya que el dinamismo atenta contra la verdadera intensidad dramática;
- 2) no dudarás en utilizar planos secuencia de extensa duración, dado que no es la acción la que determina al montaje sino la densidad dramática;
- 3) priorizarás la escasez de diálogos por sobre el cine dialogado, ya que ninguna palabra suena tan fuerte como el silencio;
- 4) la actuación en el sentido tradicional pertenece al teatro; el cine verdadero se apoya en la actuación minimalista o en la no-actuación;
- 5) ante la duda, siempre tomarás distancia de los personajes y de sus desgracias; mirada de entomólogo;
- 6) filmar los intersticios entre acciones es captar la vida en su más pura expresión. Las escenas de gente comiendo, en el baño o durmiendo aportan la crudeza necesaria para un cine verdadero;
- 7) elige una estructura fragmentaria y evidenciala en todo momento;
- 8) no se trata de narrar sino de construir climas; no es una cuestión de qué pasa sino de cómo pasa; no filmarás una serie de acontecimientos sino el devenir de la subjetividad de uno o más personajes a lo largo de un período de tiempo acotado;
- 9) el director es el único responsable de la obra. Su nombre deberá aparecer antes de los créditos y en todo elemento publicitario del film;
- 10) el humor está vedado, dado que entretener no es el fin del arte (Segal, 2007:7).

Como puede verse, en este “dogma” se sintetizan las características estilísticas cristalizadas del NCA —planos fijos, fragmentación, ausencia de diálogos, etc—, resaltando sarcásticamente el agotamiento de la innovación propulsora del movimiento.

Desde una postura similar, Gustavo Noriega advierte, en noviembre de 2006, en un artículo también publicado por la revista *El Amante* (nº 174), que el Nuevo Cine Argentino se encuentra “enfermo de gravedad y solemnidad”. La frescura inicial y los aires de renovación cedieron paso a un cine carente de vitalidad, parco y sin sentido del humor. De esa manera, la autorreferencia, en desmedro de la no referencia a nada del mundo exterior cotidiano y conocido, comienza a constituir un rasgo de estilo dentro del “programa estético” de las nuevas realizaciones. Es así que la parodia y la necesidad de revisar cierto patrón institucionalizado en el NCA surgen al promediar la década de su nacimiento. La renovación estilística y narrativa que significó en un comienzo, al convertirse en canon alejó de forma definitiva al público de las salas, al tiempo que era condenada por la crítica especializada proveniente principalmente de la Revista *El amante* —la misma que celebraba diez años atrás el renacer del cine nacional.



Upa! Una película argentina se presentó en la Selección Oficial Argentina en la novena edición del BAFICI (2007) y obtuvo el premio a Mejor Película Nacional y Mejor Película de la Asociación de Cronistas cinematográficos de la Argentina. También en el Festival de Cine de Tandil, del mismo año, fue reconocida con el premio Mejor Ópera Prima, Mejor actor por Santiago Giralt, Mejor actriz por Camila Toker y Mención Especial a la Actuación a Tamae Garateguy.

En cuanto a la textualidad del film, la historia que narra se centra en la preproducción y rodaje de un *work in progress* para ser presentado en un Festival en Tromsø, luego de que el equipo recibe la noticia de que una fundación noruega les otorgaría cinco mil euros para el proyecto. Fernando (Santiago Giralt), un director arrogante y Ailén (Tamae Garateguy), productora profesionalmente exitosa pero emocionalmente frágil, comienzan los preparativos de la producción. Con un equipo apenas formado y con todo el entusiasmo de rodar, obstáculos técnicos y temperamentales se interponen y definen el devenir del proyecto. Desde la escritura del guión hasta la búsqueda de actores, asistente y locaciones, empiezan a circular en el film los clichés que tan bien distinguen las producciones del cine nacional de la década del dos mil. La falta de financiamiento y la dificultad conseguirlo, como los imponderables de que se cancele a último momento una locación ideal como el Palacio San Miguel (teniendo que arreglarse con el departamento de la productora), son acontecimientos que remiten invariablemente a las precarias e improvisadas condiciones de producción del NCA. Lo interesante aquí es que mientras el proyecto va tomando forma, cada uno de los personajes comienza a asumir su rol dentro del film y a expresar sentimientos, miedos y angustias, contribuyendo a la creación de personajes complejos que en interacción generan varios conflictos en el devenir de la trama. La soberbia y la tiranía del director sumado a los inconvenientes que tienen lugar tanto en la planificación como en el rodaje (un miembro del equipo cae preso, a la actriz no le salen las lágrimas en una escena que lo requiere, la productora amanece deprimida) hacen que el equipo se vaya fracturando poco a poco con desplantes y discusiones sucesivas. Sobre esto, una de las productoras y montajista entrevistada, Eva Bär, señala que el film es acerca de “cómo sobrevivir a hacer una película sin dinero, quemando todas las amistades, todos los lazos familiares, todo por tener una película hecha”⁴.

⁴ Entrevista en video realizada por CineEncuentro. com. Se puede consultar en el sitio web de la película (<http://www.upafilms.com.ar/>).



Pese a que el film se edifica a partir de la apropiación irónica de los postulados del NCA —como el anhelo del director de construir la típica película de climas con la ciudad nublada—, y el objetivo de rodar un *work in progress* es su eje central, cabe señalar que como obra en sí misma, *Upa!* logra diferenciarse tanto narrativa como estilísticamente del movimiento y materializa de forma eficaz el manifiesto que le da origen. Especialmente, en aquello referido a priorizar la acción y a encontrar un tema y personajes fuertes como punto de partida. Por un lado, se aleja de forma abismal de la historia mínima y los personajes deconstruidos, ofreciendo una narración cabalmente estructurada cuyos personajes poseen más de un atributo. Por otro lado, y en relación con los procedimientos formales, frente al estatismo de

la cámara fija, centrada y distanciada que caracterizó a la vertiente no realista del NCA, como es el caso de los films de Martín Rejtman y Juan Villegas, el repertorio de imágenes que constituyen el film apuntan a la estrategia discursiva empleada por la vertiente realista, cuyos principales exponentes han

sido directores como Adrián Caetano o Bruno Stagnaro. Se trata de imágenes que a partir del movimiento constante de la cámara y de la elección frecuente de primeros planos, contribuyen a un mayor realismo y otorgan cierta sensación de registro, recurso idóneo a los fines de mostrar el detrás de escena de una producción cinematográfica. Esto puede observarse desde el plano inicial del film, cuando la productora está en la peluquería y recibe el llamado del director que le da la noticia: la cámara en mano, recorta la figura de Ailén en un movimiento continuo y brusco, dando la sensación de desprolijidad propia de un registro inmediato y no planificado. Esta elección de primeros planos, con la consecuente fragmentación espacial, y de la cámara en mano prevalecerá a lo largo de todo el film, en oposición a los planos fijos y claramente planificados de las escenas que el equipo rodará para el *work in progress*.

Autorreferencia y parodia posmoderna

La modernidad es testigo de la crisis de la representación que pone en tela de juicio la obra de arte y su relación con el referente. Como señala Winfried Noth (2001), “si la crisis de la representación es la característica semiótica de la modernidad, su radicalización en la teoría de la autorreferencialidad de los signos es el factor semiótico de la era posmoderna”⁵. En respuesta a esta crisis, surge entonces la autorreferencialidad en el arte y la necesidad de revisar y cuestionar sus procedimientos, a través, por ejemplo, de la parodia. Desde esta perspectiva, podemos pensar el NCA como paradigma de una posmodernidad que al tiempo que se refiere a sí misma, retoma y continúa los postulados de la modernidad cinematográfica argentina de los años sesenta, como la radicalización de la narración a la deriva, la ausencia de conflicto como eje constitutivo de la trama, la actuación despojada o neutra y el privilegio de la banda de imagen por encima de los diálogos y el sonido.

⁵ Fuente: <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&>

El film, con características evidentemente reflexivas, tematiza aquello que debe hacerse y lo que no, siempre en relación directa con la estética cristalizada del NCA. Por ejemplo, cuando le ofrecen un papel dentro del *work in progress* a Gloria Carrá, ella pregunta: -¿La película tiene algo político, algo comprometido? ¿Tiene una historia o es como esas películas en las que últimamente no pasa nada?-. Y en una conversación de café referida al proyecto, Daniel Fanego manifiesta la preocupación resignada de que en el nuevo cine todo es imagen y faltan diálogos. De hecho, estas escenas del film son las escogidas para la confección del trailer, que comienza con el interrogante: ¿Por qué la gente no ve cine nacional?

En el discurso elaborado por el film, podemos identificar las características que plantea Linda Hutcheon (1991) sobre la parodia posmodernista. Una de ellas es la que la describe como una “forma problematizadora de los valores, desnaturalizadora, de reconocer la historia (y mediante la ironía, la política) de las representaciones” (1991: 2). La autora destaca principalmente la ironía y la crítica como características constitutivas de la parodia y su relación con las formas de representación del pasado, descartando por completo lo nostálgico. Más adelante sostiene que el arte posmoderno utiliza la parodia y la ironía para “hacer participar a la historia del arte y a la memoria del espectador en una re-evaluación de las formas y contenidos estéticos mediante una reconsideración de sus políticas de la representación comúnmente no reconocidas” (1991: 8). A su vez, Hutcheon hace hincapié en que la parodia puede emplearse como técnica autorreflexiva, dirigiendo la atención hacia el arte como arte.

En el caso particular del cine, sería pertinente hablar de reflexividad cinematográfica (Aumont, 2006), por la constante apelación a la construcción discursiva del dispositivo y a la tradición que inaugurara el NCA. Por otro lado, Robert Stam (1999) sostiene que “la inclinación hacia la reflexividad debe ser vista como sintomática del autoescrutinio metodológico típico del pensamiento contemporáneo, su tendencia a examinar sus propios términos y

procedimientos” (1999: 228). El teórico estadounidense también enumera y describe algunos de los términos críticos que designan las diversas prácticas reflexivas en el arte y en la literatura, como ficción autoconsciente, metaficción, relato narcisista, arte del agotamiento, antiilusionismo, autorreferencialidad, puesta en abismo y la autodesignación del código (1999: 229). Términos que en mayor o menor medida permiten analizar el film en cuestión y su relación con el contexto cinematográfico y cultural de la época.



Dentro de las posibles acepciones de lo que suele llamarse el “cine dentro del cine”, un término poco frecuentado es el de metacine, que Luis Navarrete (2003) define como un discurso autorreferencial que reflexiona sobre los “procesos cinematográficos y su evolución enunciativa.” Entre los sentidos admisibles del metacine, el autor enumera cuatro maneras de manifestarse: 1) el cine como construcción artificial; 2) el cine como relación intertextual con otros discursos; 3) el cine como discurso reflexivo sobre su propia construcción relatora; 4) el cine mostrándose como decorado o trasfondo argumental. *Upa!...* es atravesada por todas estas posibilidades: la artificialidad del cine se

muestra con las escenas de rodaje, la iluminación, el maquillaje y todo lo referido a la puesta en escena; la intertextualidad está presente con las referencias constantes al estilo del NCA y los problemas de producción y financiamiento; la reflexión sobre la construcción relatora del cine la encontramos en la confección del guión y en la intención de hacer una película “de climas”; y el cine como excusa argumental engloba la trama del film: ante la obtención de un premio, el equipo debe rodar un *work in progress*.

Por último, otra forma de referirnos al metacine es el término de metaficción, a través del cual y según Alberto García (2009), “(...) la atención de la ficción se dirige hacia la propia forma. El relato abandona su transparencia para convertirse en un artefacto que muestra sus propias huellas de producción: su autoría, sus influencias, sus problemas en la creación artística”⁶. García también reflexiona sobre los motivos que hacen que los creadores se vuelvan sobre sí mismos o sobre su medio y señala el agotamiento del arte y la denuncia ideológica. Por eso mismo, no es casual que este tipo de films surja en un momento en que, como decíamos más arriba, la crítica coincide en diagnosticar la debilidad del movimiento y en señalar la necesidad de un cambio radical.

Retomando la cuestión paródica y siguiendo la línea de lo planteado por Hutcheon, Charlotte Lange (2008) desliga a la parodia contemporánea de su tradicional objetivo satírico y también resalta su carácter cómico, irónico y de carácter revisionista. Lang reconoce cuatro formas de parodia: la burla satírica, la reflexión metaficticia, la meditación extraliteraria y la crítica literaria. Dentro de estos modos, podemos ubicar a *Upa!* dentro de la reflexión metaficticia, en tanto es dominada por la (auto)reflexión cinematográfica en prácticamente todas sus instancias. Al pensar el film como parodia y a su vez como un discurso intertextual con el cine del pasado inmediato, es necesario recuperar

⁶ Fuente: <<http://www.cinemanet.info/2009/07/metaficcio-cuando-el-cine-atravesael-espejo/>>

la distinción que Lange efectúa entre parodia e intertextualidad. Si bien la parodia es intertextual por definición dado que parte de un texto anterior, se diferencia de la intertextualidad por dos motivos. El primero se refiere a la naturaleza cómica de la parodia que la intertextualidad carece; y el segundo, reside en que mientras la referencia intertextual puede ser inconsciente, la parodia es abiertamente consciente de su procedimiento.

Y fue justamente esa cualidad la resaltada por la mayoría de los críticos luego del estreno del film. Por ejemplo, Diego Battle⁷, argumenta: “una (auto) parodia a los clisés, las contradicciones, los estereotipos y lugares comunes -tanto en el terreno estético como en el de la financiación y la realización- del denominado nuevo cine argentino” (*La Nación*, 15/11/2007). O Miguel Frías, quien con el título de “Lúdica y desprejuiciada”⁸, señala:

Sus directores (Santiago Giralt, Tamae Garateguy y Camila Toker) conocen el estado de cosas: los tres surgieron del Nuevo Cine Argentino (NCA) y saben que esa corriente, nacida como saludable ruptura, se tornó -en líneas generales- previsible, solemne, repetitiva. Con **UPA!** no pretenden "condenarla"; ni siquiera juzgarla: apenas ponerla en debate y hacerle la más gentil de las parodias: la autoparodia (*Clarín*, 15/11/2007).

En relación con el carácter cómico de la parodia, Tamae Garateguy sostiene: “Nuestra idea era que todos podamos reírnos de nosotros mismos, de nuestros patetismos. Me parece que en esto del cine hay mucho ego. El cine viene tratando temas serios, con mucha solemnidad y el grupo quiso intentar meterse con eso desde el humor”⁹. Y esta idea de “reírse de uno mismo”, se ve claramente sobre los créditos finales del film, con todo el equipo de filmación

⁷ Fuente: <www.lanacion.com.ar/962227-una-parodia-del-nuevo-cine-argentino>

⁸ Fuente: <<http://edant.clarin.com/diario/2007/11/15/espectaculos/c-00901.htm>>

⁹ Entrevista en video realizada por CineEncuentro. com. Se puede consultar en el sitio web de la película (www.upafilms.com.ar).

bailando la canción de Tomi Lebrero que dice “¿Por qué seremos tan dementes los chicos del cine independiente?”.

Palabras finales

De la misma manera que el NCA puede leerse, según Malena Verardi (2009), como una reacción al agotamiento del cine de la década del ochenta y como el surgimiento de un régimen creativo diferente, el film que nos ocupa puede pensarse como una forma de representación irónica y crítica que reformula, a partir de la puesta en evidencia, los rasgos de estilo y las condiciones de producción de una década aunada bajo un mismo rótulo. Entonces, podemos afirmar que el estreno de *Upa! Una película argentina* manifestó (en el ámbito de la realización, y como vimos, de la crítica especializada también) la necesidad de evaluar y reconsiderar gran parte de los procedimientos del periodo, que progresivamente comenzaron a conformar las poéticas de una nueva generación de directores surgidos a mediados de los noventa y principios del dos mil. El agotamiento acaecido por la reiteración de fórmulas narrativas y estilísticas hizo inevitable que el cine argentino se vuelva sobre sí mismo.

Cinco años después de la aparición de esta propuesta, es alentador poder vislumbrar la aparición de proyectos que se separan de los aspectos agotados del NCA, y que apuestan ya sea por un cine de autor o de género, demostrando de esa forma la necesidad imperiosa de reformular las narrativas del cine nacional.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo (2006), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

Aumont, Jacques y Michel Marie (2006), *Diccionario teórico y crítico del cine*, Buenos Aires: La marca.

Bernini Emilio, Choi, Domin y Goggi, Daniela (2003), "Los no realistas. Conversación con Ezequiel Acuña, Diego Lerman y Juan Villegas", en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine* Nº5, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

García, Alberto (2009), "Metaficción: cuando el cine atraviesa el espejo", en *Revista Nuestro Tiempo*. Disponible en: <http://www.cinemanet.info/2009/07/metaficcio-cuando-el-cine-atraviesa-el-espejo/>

Hutcheon, Linda (1993), *La política de la parodia posmoderna*. La Habana: Criterios. Pp: 187-203.

Lange, Charlotte (2008), *Modos de parodia: Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Jorge Ibarguengoitia y José Agustín*. Bern: Peter Lang AG.

Navarrete, Luis (2003), Una aproximación al metacine. Disponible en <http://www.zemos98.org/IMG/article_PDF_article_28.pdf>

Noth, Winfried (2001), Autorreferencialidad en la crisis de la modernidad. *Cuad. Fac. Humanid. Cienc. Soc., Univ. Nac. Jujuy* [online], n.17 [citado 2012-01-06], pp. 365-369. Disponible en <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&>

Stam, Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis (1999), *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona: Paidós.

Verardi, Malena (2009), "El Nuevo Cine Argentino: claves de lectura de una época", en Amatriain, Ignacio (Coordinador), *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005)*. *Industria, crítica, formación, estéticas*, Buenos Aires: Ediciones Ciccus.

* Carolina Soria es Licenciada en Artes y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes (Universidad de Buenos Aires). Es becaria doctoral del CONICET y cursa el Doctorado en Artes en la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como docente de la materia "Historia del Cine Universal", de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Ha participado en numerosos congresos nacionales e internacionales. Correo electrónico: soriacarolina@gmail.com