

Influencia del Dogma 95 en las narraciones del cine argentino

María del Rosario Luna
Universidad de Buenos Aires, Universidad de Extremadura
mrluna@alcazaba.unex.es

María García García
Universidad de Extremadura
mgargar@alcazaba.unex.es

Resumen: *La producción cinematográfica argentina no fue ajena a la profunda crisis económica que afectó al país hacia fines de los años 90. Sin embargo no se dejaron de hacer películas, la incorporación de la tecnología digital al sistema de producción significó una alternativa ya que posibilitaba reducir costos. En este proceso, tuvo un papel decisivo la difusión del trabajo de los realizadores daneses enarbolados tras el Dogma 95. El artículo da cuenta de estas transformaciones, haciendo especial referencia a los postulados del Dogma y su influencia en la estética y narrativa del cine argentino de entonces.*

Palabras clave: *Cine argentino, Dogma 95, cine de bajo presupuesto, tecnología digital.*

Abstract: *Argentine film output was not immune to the profound economic crisis that impacted on the country in the 90s. Films did not stop being made, however, and the incorporation of digital technology to the production system was an alternative that enabled costs to be kept down. This process benefitted significantly from the spread of the work of Danish directors adhering to the Dogme 95 manifesto. This article reports on those transformations, with special reference to Dogme rules and its influence on the aesthetics and narrative of Argentine cinema of the period.*

Keywords: *Argentine cinema, Dogme 95, low-budget film, digital technology.*

1. Puesta en contexto

El cine argentino se ha destacado de entre la producción cinematográfica Iberoamericana en distintos momentos de su historia, por su capacidad para producir un continuo de relatos atractivos, con buena factura técnica y resoluciones estéticas muchas veces novedosas. Tales atributos han generado el reconocimiento de la presencia de una verdadera industria audiovisual, hecho poco frecuente en el resto de los países de la región.

Es justo señalar que la producción industrial audiovisual se ha mantenido gracias a una política estatal dispuesta a apoyar tanto a ésta como a otras manifestaciones culturales. Hacia fines de la década del 90, no obstante, esta política se vio modificada en detrimento de la actividad puesto que, como consecuencia, los aportes estatales fueron en el contexto de una profunda crisis económica, cada vez más exiguos y sólo se beneficiaron a unos pocos proyectos.

Paralelamente, tal vez siguiendo los mandatos de la tradición de nuestro país como productor de imágenes, al llegar a la mayoría de edad los *hijos de la televisión* eligieron como profesión la realización audiovisual: Hubo un creciente número de jóvenes que, una vez que egresaron de instituciones educativas especializadas, pugnaron por ingresar al mercado laboral.

Efectivamente, en la década del 90 proliferaron masivamente en Argentina, tanto en el ámbito de la Capital Federal como en las provincias, las que genéricamente se conocieron con el nombre de Escuelas de Cine. Estas instituciones fueron inauguradas ya sea con el respaldo de academias oficiales históricamente reconocidas (Universidad de Buenos Aires, Universidad de La Plata, Universidad de Córdoba) o bien como empresas privadas ligadas a realizadores que, ante la inestabilidad industrial, eligieron abrir su propia escuela como un recurso para enfrentar la crisis (Universidad de Cine de Manuel Antín, Escuela Profesional de Cine de Eliseo Subiela). Todo esto retroalimentado, además, por una real inquietud social en la juventud por querer dedicarse a la realización audiovisual.

Según un informe de 1999 efectuado por la Federación de Escuelas de Imagen y Sonido de América Latina (FEISAL) Argentina es el país de Latinoamérica que posee más escuelas de cine, con un registro de 12.000 alumnos. Según dicha Federación, esta cifra no es alcanzada por el alumnado de cine existente en toda Europa, ni tampoco entre EE.UU., Inglaterra y Australia juntos, si bien estos son los tres países de habla inglesa que más películas producen. Es preciso consignar, además, que estas escuelas atraen a estudiantes de otros lugares del mundo, ya que se ha difundido la noticia de la facilidad de cursar una carrera de cine en Argentina. Así, por ejemplo, actualmente la Universidad de cine cuenta con alumnos procedentes de Suiza, Alemania, Venezuela, Inglaterra y Australia. Muchos de ellos vienen con el propósito de estudiar aquí para luego acceder en sus países de origen a otra institución educativa audiovisual, o bien para trabajar en la industria.

Por otro lado, un factor de peso en este panorama, es el movimiento de apertura económica al mundo que Argentina ha desarrollado en la última década del siglo XX, que permitió estabilidad económica y capacidad de adquirir bienes, configurando una suerte de falsa burbuja de bienestar en cuyo interior se gestaba la nefasta crisis

consecuencia de las políticas neoliberales aplicadas a ultranza en el territorio nacional.

En este escenario en el que se conjugaron una rica trayectoria en materia cinematográfica y la flamante ilusión de pertenencia al Primer mundo irrumpen, en los años '90, las nuevas tecnologías, y suscitan gran interés en los distintos sectores implicados. Prontamente la industria audiovisual argentina las incorpora a su práctica realizativa. Los primeros pasos se fueron dando en el terreno de la edición de los materiales y en la grabación y montaje de sonido. Luego, se sumaron la generación de imágenes con cámaras digitales, con el objeto de realizar luego su traspaso al celuloide. Este proceso permitió disminuir sensiblemente los costos de producción y abierto, como consecuencia, la posibilidad de concretar largometrajes con un sistema alternativo de producción.

El camino de anexión de las nuevas tecnologías a la realidad audiovisual argentina estuvo influenciado además por la difusión de producciones de presupuestos menores, exhibidas en el Primer Festival de Cine Independiente de Buenos Aires. Fue allí, además, gracias, a la visita de algunos de sus integrantes, donde se conocieron y discutieron las propuestas del Dogma 95. Estas despertaron una verdadera ebullición de ideas, entre las cuales brillaron las vinculadas al papel de la tecnología y las nuevas formas de concretar narrativas.

2. El Dogma 95 en Argentina

Entre los días 1 y 10 de abril del año 1999 se realizó en Buenos Aires el Primer Festival de Cine Independiente. En distintas salas de la ciudad se exhibieron más de cien películas ajenas al circuito de exhibición de las grandes corporaciones audiovisuales. También se organizaron ámbitos de discusión, conferencias e incluso talleres de producción, donde participaron activamente jóvenes realizadores y estudiantes procedentes de escuelas de cine.

En este Primer Festival desempeñó un papel fundamental el grupo danés del Dogma 95. Kristoffer Nyholm, asistente de dirección de *Los idiotas (Idioterne, Lars Von Trier, 1998)*, visitó la ciudad de Buenos Aires y participó activamente del evento. Asimismo, en el marco de la muestra, se exhibieron como piezas representativas del grupo dogmático, el ya citado *Los idiotas*, y *La celebración (Festen, Thomas Vinterberg, 1998)*.

La labor de Kristoffer Nyholm consistió en dictar conferencias y coordinar el *Workshop Dogma 95*, donde se explicaron, discutieron y pusieron en práctica los principios rectores del Dogma. Tres jóvenes realizadores locales - Víctor Kino González, Gabriela Goldberg y Gregorio Crámer - fueron los encargados de producir, respectivamente, un cortometraje ajustado a las reglas del Dogma. Las tres obras se estrenaron luego en el Festival. Por otro lado, Lars Von Trier hizo su aporte a través de una teleconferencia, en la que se refirió a su trabajo.

Resulta oportuno recordar la respuesta de Thomas Vinterberg, ante la pregunta de cómo y por qué comenzó Dogma 95:

Las razones para hacerlo fueron varias y muy diferentes: Políticamente se trataba de romper con la forma en que se hace cine hoy día, teníamos la sensación de que la industria y la sociedad cinematográfica se estaba quedando dormida, estábamos haciendo las cosas muy automáticamente, y el Dogma nos permitía volver un poco a las bases. Y a nivel creativo, sentimos que obviamente fue una buena idea, porque tener obstáculos, tener marcos alrededor de lo que estás haciendo, obviamente te estimula la creatividad, la imaginación. Saber, por ejemplo, que no se te permite ponerle música a la película es inspirador. Quiero decir, si mirás lo que sucedió en Europa, durante la guerra o la censura, muchas de las mejores obras de arte aparecieron y para mí este es el principio (Udenio, 1995:34).

De las palabras de Thomas Vinterberg se desprende claramente que los principios del Dogma tuvieron que ver más con un cercenamiento autoimpuesto, cercano al juego, que con una barrera determinada por dificultades económicas. En todo caso, esta experiencia nos habla de las posibilidades creativas que brindan las nuevas tecnologías en un contexto competente.

Postulados del Dogma 95

1. Se debe filmar en locación. No se deben traer elementos que no estén originalmente en el lugar.
2. El sonido no debe producirse separado de la imagen o viceversa.
3. La cámara debe ser manual. Ella debe seguir la acción, y no al revés.
4. El filme debe ser en color. No se acepta iluminación especial.
5. Están prohibido los filtros.
6. El filme no debe tener acciones superficiales: asesinatos, armas, etc.
7. El filme ocurre aquí y ahora.
8. No se aceptan películas de género.
9. El formato debe ser 35 mm.
10. El nombre del director no debe aparecer en los créditos

Puntos centrales del Manifiesto Dogma 95 firmado por Lars Von Trier y Thoma Vinterverg

Por su parte, Lars Von Trier argumentaba en la teleconferencia transmitida en una de las salas del Festival: “Si el Dogma sigue interesando a tanta gente, lo más probable es que yo haga mi próximo film según esas reglas. Esas reglas las escribí para mí y no me sorprende que haya interesado a muchos, porque hoy en el cine nadie piensa en nada. Lo bueno del Dogma es que ha puesto a la gente a hablar sobre cómo son las películas y a reflexionar por qué son como son” (Lerer, 1999: 34)

En su postura, casi caprichosa y descalificadora de la gente de cine, se pone de manifiesto la intencionalidad de Lars Von Trier de participar en la producción desde

un lugar muy diferente del que pueden delimitar los condicionamientos de la realidad argentina.

Según lo anticipáramos, como resultado de estas propuestas, se produjeron muchas polémicas y debates en la comunidad cinematográfica, ya que hubo partidarios y detractores de los principios regentes de los daneses. Ubicándose en el segundo grupo, Eliseo Subiela escribía por entonces: “Dogma 95 es un intento neurótico de limitar y empobrecer el más fantástico arte del siglo XX. Los amantes del cine vamos a resistirnos hasta el último fotograma” (Subiela, 1999: 5)

Sin ánimo de entrar en la polémica desatada, lo que sí quisiéramos subrayar es el hecho de que en Buenos Aires se habló, y mucho, acerca del Dogma 95. Los realizadores conocieron en profundidad el método actualizado por el grupo y, en este sentido, se difundió y se pudo conocer muy de cerca la posibilidad de trabajar con cámaras digitales para realizar luego la ampliación a filmico. Cabe aclarar que *La celebración* y *Los Idiotas* se realizaron en Mini DV, y luego se ampliaron a 35 mm en el estudio suizo Swiss Fx, cuya filial en Nueva York tenía entonces un método de transferencia de imágenes propio, al margen de los sistemas creados por las grandes empresas audiovisuales, que se ofertaba en el mercado con una tarifa menor a las usuales.

La difusión de estas prácticas abrió los ojos y la curiosidad de muchos estudiantes y profesionales de cine, quienes estaban soñando con realizar sus proyectos pero que carecían del capital necesario para concretarlos. Se generó un fuerte entusiasmo ante la alternativa de filmar con cámaras digitales, ya no con el desafío de seguir un ideal estético, como lo hizo el grupo danés, sino en la búsqueda de una respuesta económica a la crisis de la industria audiovisual local. Es decir, que la mencionada influencia del Dogma se limita al formato de producción. Merece la pena señalar la diferencia entre lo que el punto nueve del Dogma establece -el formato en 35 mm- y la práctica realizada con cámaras digitales.

Mencionamos dos hechos que prueban esta influencia. Por un lado, la realización de largometrajes utilizando la tecnología digital, poco tiempo después, por los directores locales implicados directamente en el Workshop: Gregorio Crámer realizó *Invierno mala vida* (2001) en tanto que Victor Kino Gonzalez *Ciudad de Dios* (2002). Asimismo la más clara manifestación de la mencionada influencia la constituye la película *Fuckland, la segunda conquista* (José Luis Márques, 2000) que se inicia con el característico diploma de adhesión al Dogma.



Cartel con en el que se inicia la película Fuckland, de José Luis Márques

Por otro lado, comenzaron a proyectarse propuestas incluyendo la ampliación alternativa; no fueron pocos, entonces, los presupuestos solicitados a *Swiss Way*.

Es cierto que influyeron también en el conocimiento del nuevo recurso la difusión efectuada por distintas revistas especializadas, las cuales destacaban las bondades de la tecnología digital.

3. Películas de bajísimo presupuesto

Nos encontramos hasta aquí con un escenario integrado por un conjunto de jóvenes saliendo de las escuelas de cine ávidos por contar sus primeras historias, una tecnología que permite sortear los canales de producción tradicional abaratando costos y finalmente con la puesta en valor y discusión de las narraciones que tienen trascendencia en el mercado audiovisual internacional bajo el Dogma 95.

Estos componentes, entre otros, dieron paso a un nuevo modelo de producción, que podríamos llamar “de bajísimo presupuesto”. La faz negativa de esta práctica es que condicionó una manera de concebir los proyectos y de concretarlos, caracterizada las más de las veces por la improvisación y la desvalorización del trabajo profesional.

Uno de los pasos claves para la concreción de las películas de bajo presupuesto es la transferencia de imágenes. La práctica seguida de los realizadores daneses – insistimos, en ellos tras la búsqueda de escapar del corsé de la cámara y las luces y de los condicionantes que definen a una filmación tradicional- fue prontamente valorado por los realizadores y productores argentinos como mecanismo que abría la posibilidad de diseñar un nuevo método de trabajo, prescindiendo de grandes recursos económicos. Las dos modalidades básicas que dieron cabida a estas nuevas formas de producir cine eran, bien trabajar en fílmico pero partiendo de pasos menores al 35 mm (16 mm, súper 16 mm) o bien grabar las imágenes en video digital para llegar luego, en ambos casos, a realizar la ampliación a 35mm. Esta ampliación conlleva el propósito de cumplir con el requisito fijado por el Instituto Nacional de

Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) para entrar en la categoría de película nacional y lograr la exhibición comercial, lo cual implica el acceso a los subsidios estatales.

Las primeras experiencias registraron las imágenes en fílmico tal es el caso de *Un crisantemo estalla en Cincoesquinas* (Daniel Burman, 1998), *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1998) y *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999). Todas ellas fueron filmadas en Super 16 mm, y ampliadas a 35 mm. Pero luego, las producciones se vuelcan al registro digital. Ejemplo de ello: *Más bien* (Eduardo Capilla, 2001) grabada en Beta digital; *Clon* (Alejandro Hartman, 2002) registrada en Mini DV y *Caja Negra* (Luis Ortega, 2002)

Es así que es posible iniciar una producción con un minúsculo capital inicial: Hablamos de cinco mil, diez mil, veinte mil... de cincuenta mil dólares, los más afortunados (El costo de producción de una película de producción estándar reconocido por el INCCA en aquellos años era de 1.000.000 USD). Pablo Trapero, en referencia a *Mundo Grúa*, aseveraba (Citado por Salas: 2000, 38): “Empecé este proyecto creyendo que podría hacerlo con cinco mil dólares. La realidad me demostró que era imposible”.

El camino más frecuente de este tipo de proyectos es que surge encabezado por un director-productor (dueño del capital), la mayoría de las veces un joven estudiante de cine o egresado de una de las tantas escuelas del país, quien convoca a amigos y compañeros de estudio para que “trabajen” con él. El trabajo no es tal en el sentido estricto del término, en tanto se trata de sumar al proyecto esfuerzos, aportando una especialidad, con el compromiso de que, una vez estrenada la película en el circuito comercial, y por lo tanto, obtenido el subsidio por exhibición del INCAA, recién entonces se repartirán proporcionalmente las ganancias entre los participantes. Algo así como una cooperativa de trabajo, pero sin atender a las regulaciones estrictas de la misma.

El objetivo es hacer la película y, por lo tanto, reducir costos hasta donde el proyecto lo resista. *Picado fino* (Esteban Sapir, 1998) y *Ciudad de Dios* (Víctor Kino González, 2002), fueron realizadas en 16 mm, lo que implica partir de un monto mayor en efectivo que encarar la grabación con una cámara digital; cada una de ellas costaron, en total, cuarenta y cinco mil dólares.

En estos proyectos de bajísimo presupuesto generalmente lo único que se paga son los gastos generados por material virgen, laboratorio, comida y traslados. Equipo artístico y técnico aportan su trabajo “a recuperar”. Incluso el alquiler de los equipos o la cámara misma se consiguen en préstamo, por ejemplo, en las propias escuelas de cine. Esto, a su vez, determina las características del rodaje, ya que si se trata del préstamo de una institución se hace en forma discontinua y conforme a la disponibilidad de los equipos. Igualmente, se puede organizar en torno a los claros en la agenda del protagonista, si se trata de alguien reconocido. Los artistas aceptan su participación por compromiso con el proyecto, y lo concretan al margen de sus trabajos “comerciales”.

Asimismo, se procura elegir como locaciones escenarios naturales (interiores y exteriores) lo más próximos que sea posible entre sí. Kino González, director y fotógrafo recuerda: “*Picado fino* era como hacer un picnic. Estábamos en San Martín, rodábamos en la casa de la abuela de Esteban [Sapir, director de la película] y

salíamos a pasear en bicicleta para buscar los exteriores.” (Citado por Salas: 2000, 35)

En tales condiciones, el rodaje puede demandar meses, y la finalización de la película, si es que se cuenta con buena suerte, no menos de un año y medio.

Por lo tanto, lo que se presenta como “la gran oportunidad” se deshace en el tiempo, y muchas de esas películas, ante tantos obstáculos, quedan sólo en proyectos o, mejor dicho, no van más allá del mero registro en video. Luego, el dinero que se iba a conseguir para realizar la postproducción y las ampliaciones programadas no llega. En este sentido, es sintomático que en el curso del año 2000 el INCAA organizara por primera vez un Concurso de Proyectos que requerían del dinero para su finalización en fílmico. Eufemísticamente se lo denominó “Créditos para películas terminadas”. En esa primera edición del concurso por ejemplo, otorgó sólo un premio de U\$S 50.000 y se presentaron treinta y nueve proyectos. Siguieron otras tantas ediciones más con similares índices.

El método más común es iniciar el rodaje con sólo el dinero mínimo e indispensable para ello. Una vez plasmado el registro, se realiza una edición casera *on line* y se presenta el material en todos aquellos eventos, festivales, y concursos - ya sean nacionales o internacionales- que ofrezcan la oportunidad de postproducir proyectos.

En rigor, pocos aspirantes alcanzan la suma de dinero necesaria para finalizar su película. En este sentido, las fechas de las becas y concursos nacionales e internacionales están muy bien agendadas por los realizadores. Entre los internacionales los más apelados son el *Fonds Sud* (Francia), *Fondo Hubert Bals* (Holanda) y *Sundance Film Festival* (EE.UU).

Con este esquema se produjeron durante aquellos años muchas más películas que la media histórica. Se carecen de cifras oficiales respecto de la cantidad de películas argentinas rodadas en un paso menor y ampliadas a 35mm, pero un relevamiento propio realizado con el aporte de distintas fuentes, nos lleva a aseverar que durante los primeros años de la puesta en práctica de este sistema de producción, entre el año 1997 (la primera película de la que tenemos registro es *24 horas, algo está por explotar* [Luis Barone, 1997, 16mm] y el año 2002, se concretaron cincuenta y cinco películas, todas ellas estrenadas comercialmente.

Sin tener un afán reduccionista podemos afirmar que las narrativas generadas a través de este modo de producción se reúnen en torno a historias que se detienen en la intimidad de los personajes, que se desarrollan en escenarios naturales en donde la ciudad y sus calles cobran protagonismo por la cercanía y movilidad de la cámara que representa una estética casi documental plasmada en una imagen granulada que a fuerza de transferencias y limitaciones lumínicas pierde luminosidad y brillo.

Estas producciones fueron interpretadas por la crítica y nucleadas bajo el concepto de nuevo cine argentino (Wolf, Bernades, Lerer, 2002).

Las principales estrategias cinematográficas del cine independiente argentino más bien pasan por una heterogeneidad de propuestas que no necesariamente ponen el énfasis en el soporte propagandístico, sino en una relectura de los espacios urbanos—oficiales y periféricos--, en una voluntad de contemporaneidad que se evidencia en la apuesta por narrar el presente de los personajes y de su entorno, en una exploración a fondo en la

manera de narrar historias, en una recuperación viva del habla y por una digestión original de las filiaciones o linajes cinematográficos que hace muy difícil su identificación (Wolf, 2002: 35).

Uno de los mayores problemas derivados de esta modalidad de producción son los resultados estéticos de las producciones ya que no cubren las exigencias del mercado internacional. Es un sistema que es propicio para cierto tipo de narraciones, pero no aplicable a cualquier película.

Creemos, incluso, que aquí radica una de las contradicciones del sistema, en el sentido de que las nuevas tecnologías no fueron creadas para abaratar costos sino, por el contrario, para sumar herramientas que permitan perfeccionar las representaciones.

4. Una referencia directa

Por nuestra parte, descreemos que la generación de imágenes electrónicas sea una solución, o un método de trabajo aplicable para toda producción cinematográfica. Más bien es una alternativa que debería ser seleccionada según criterios estéticos y no económicos, tal como ha sucedido en la Argentina. No se puede pensar, entonces, en un camino de producción válido para aplicarlo a cualquier proyecto, independientemente de sus características.

Para corroborar nuestro punto de vista estimamos pertinente citar el caso de la película *Fuckland, la última conquista* (José Luis Marques, 2000) la que ya hemos mencionado por su vínculo directo y explícito con el Dogma 95.

Realizada con una cámara digital, su base argumental concuerda con las condiciones de producción: Un joven ingresa clandestinamente una cámara y micrófonos a las Islas Malvinas, registrando eventos que la ley vigente en el lugar prohíbe documentar. Su objetivo es embarazar a una kelper y, de esa manera, ser pionero en el proyecto de producir una generación de futuros argentinos isleños que más adelante podrán reconquistar las islas. De hecho, el film fue publicitado por sus principios de clandestinidad, y resuelto en la práctica con un equipo de siete personas (director, productor, sonidista, dos actores y dos amigos, como apoyo logístico). La elección del formato no tuvo que ver con una decisión económica -el costo de producción de la película fue de cuatrocientos mil dólares- sino con criterios estéticos y narrativos. Y más allá de los resultados artísticos -podríamos también agregar más allá de la postura ideológica- no hay duda de que sin la tecnología digital la película no se podría haber resuelto. Toda la idea de producción dependía de dicha tecnología. Si invertimos la situación, proyectando su realización con cámaras cinematográficas, esa película no hubiera podido ser.

En conclusión, es en los casos, en los que se puede elegir con libertad y no bajo un condicionamiento puramente económico, cuando la tecnología digital se convierte en un medio de expresión sumamente valioso tal como sucedió con los realizadores daneses. En el contexto argentino signó los rasgos narrativos de un período en el que se recurrió a ella a fuerza de necesidad, en un intento apasionado de un grupo de jóvenes realizadores por querer contar sus primeras historias.

La euforia realizativa de aquellos años y la creencia en el falso principio que aseguraba que la tecnología digital iba a cumplir el sueño de muchos por su capacidad para democratizar el cine se vio abruptamente interrumpida porque las películas no llegaban a las salas por no cumplir con los estándares mínimos de calidad comercial o por la imposibilidad de encontrar salas para su estreno.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LERER, Diego (1999, 4 de abril): “Un director que propone un cine más realista”, en diario *Clarín*, p. 34.

SALAS, Hugo (2000): “Con real y medio” en *El amante cine*, Año 8, N° 86, p. 38.

SUBIELA, Eliseo (1999, 2 de abril): “El dogma es un sabotaje al cine”, en Diario *La Nación*, Suplemento Espectáculos, p. 5.

UDENIO, Pablo: “La fiesta inolvidable”, en *Haciendo Cine*, Noviembre-Diciembre de 1998, p. 34.

WOLF, Sergio (2002): “Las estéticas del nuevo cine argentino: el mapa es el territorio”, en BERNADES, Horacio, LERER, Diego y WOLF, Sergio (eds.): *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, Buenos Aires, Ediciones Tatanka, p. 29-39.