

Uno | más | más

# Cine argentino I: una crisis diferente

Ana María Amado

"Somos realistas: nuestro cine debe estar al servicio de la comunidad para que contribuya a que seamos menos agresivos, a respetar la familia y las cosas que deben ser sagradas", dijo el 3 de octubre el Comodoro Bellio, Director Nacional de Cinematografía, en una reunión con todos los sectores del cine argentino. Como no podía ser de otra manera, frente al Instituto también se encuentra un militar, un militar del aire. Y para corroborar el criterio "realista" a que hace mención agregó: "La crisis del cine argentino no existe y nuestro cine está al nivel de las grandes cinematografías del mundo". Para demostrarlo, prepara entusiastamente semanas de cine argentino en Uruguay, Irlanda, Checoslovaquia y USA.

Lo cierto es que este campo refleja el caos inoperante en todos los órdenes de la vida nacional, dato que los militares se empeñan en ignorar, o en negar lisa y llanamente. Los cineastas, en cambio, hablan de crisis en su terreno con sobradas causas: más allá de la dura coyuntura económica por la que atraviesa el país, cualquier proyecto está sujeto a una férrea censura previa, que limi-

ta hasta lo indecible los temas posibles de ayuda crediticia según el régimen legal.

En sus 69 años de vida, la actividad cinematográfica argentina pasó por momentos graves, que en todo caso, afectaban a la continuidad esperable en una industria. Tampoco es el único país cuyo cine atraviesa estos vaivenes. Pero actualmente lo que allí se entiende por "crisis" alcanza tonos patéticos que hacen difícil vislumbrar una solución a mediano plazo siquiera. Con 16 películas nacionales estrenadas en 1977 — casi todas de ambiente revisteril, salvo contadas excepciones —: las discontinuidades de respaldo estatal — con dinero u otra clase de estímulos —, un mercado nacional e internacional exiguo, o al menos muy descuidados, la actividad de la industria está herida de muerte.

Los créditos del Instituto Nacional de Cinematografía siempre estuvieron sujetos a reglamentaciones sucesivas (jamás se concretó la ansiada Ley de Cine), a través de decretos leyes que se sucedían unos a otros anulándose en vez de complementarse.

Por ejemplo, en 1957 hubo el suficiente capital destinado a

financiar las primeras películas de directores debutantes — aquellos conocidos como "la generación del 60", Kuhn, Murúa, Antín, Feldman, Birri, etcétera — y con suerte diversa, los productores vieron cubierta su expectativa de ganancia bajo forma de créditos y premios en efectivo, más que por la taquilla. En 1968,

bajo la dictadura militar de Onganía, este sistema fue remplazado abruptamente y en su lugar el nuevo decreto establecía que los préstamos para filmar quedaban sujetos a una reglamentación bancaria de garantías. La alternativa para los productores de la industria fue entonces persistir a toda costa, evitar una disconti-

nuidad perniciosa para sus intereses, y se lanzó a exprimir con fruición temas fáciles con etiquetas históricas, de ritmos juveniles, de éxitos de televisión, etcétera hasta abrumar al público de por sí remiso a la producción filmica nacional.

En 1973, con la apertura democrática y las intenciones profundamente renovadoras



Escena de Los siete locos, dirigida por Leopoldo Torre Nilsson (1973), basado en el libro homónimo de Roberto Arlt. Aparecen en la escena Sergio Renán (a la derecha) y Alfredo Alcón (en el centro).

del gobierno popular, se restringió el criterio de "subsidió a la producción" (o reintegro parcial del costo del film) y se instauró la "producción por co-participación" del Estado con los particulares. Se abrió entonces un periodo en que la libertad temática iba acompañada de una calidad inusitada en películas de origen comercial. La historia era revisada desde el punto de vista del pueblo como protagonista (*La patagonia rebelde*, de Olivera; *Operación masacre*, de Cedrón; *Quebracho* de Wulicher), narradores como Benedetti eran llevados al cine con un resultado impecable (*La tregua*, de Renán, fue candidata al Oscar 1974 entre los filmes extranjeros), Murúa obtenía el reconocimiento internacional con *La Raulito*; por primera vez el espectador argentino acudía masivamente a la cita propuesta por el cine nacional. Hasta podía ver en salas comerciales *La hora de los hornos*, de Solana y Gettino, luego de cinco años de prohibición.

El cúmulo de adversidades que comenzaron en 1975 y se agravaron con la dictadura militar terminaron con ese "renacimiento". El industrial del cine argentino, entre estertores, sabe que para emerger alguna vez, deberá empezar casi de fojas cero (continúa).

Uno/más/uno

## Cine argentino II: censura y exilio

Ana María Amado

Uno de los escollos más difíciles de vencer para los realizadores cinematográficos argentinos genéricamente ubicados en la "industria", es ajustar sus proyectos o ideas a los límites que legalmente son marcados, para poder acceder a la ayuda crediticia del Instituto Nacional de Cinematografía. En otras palabras, hay un código expreso de censura, publicado por la Secretaría de Información Pública en mayo de 1976 —dos meses después del golpe militar—, que encierra las "pautas" a las que se debe ajustar cada película. Las normas son enumerativas, poco precisas lo que provoca una desorientación total en los destinatarios para no apartarse de la voluntad oficial. El resultado es una obvia autocensura, ante el riesgo de la negación del crédito o un golpe final del famoso ente de Calificación Cinematográfica, con pronunciamiento omnipotente ante guiones y filmes.

"Dejando de lado los problemas económicos por todos conocidos, hay otro por el momento insalvable" —dice Héctor Olivera (*La Patagonia Rebelde*) es una reciente entrevista realizada en la revista de la Cinemateca Uruguaya. "La industria se maneja en un plano de tipo comercial que para nosotros está cubierto por las comedias pi- carescas, y también en un plano más

pretencioso, de más alcance, que en este momento soporta las limitaciones temáticas dadas por las pautas oficiales, frente a una competencia muy dramática del cine extranjero", agregó. *Aries*, la productora de Fernando Ayala y Héctor Olivera, se maneja en sus proyectos casi únicamente con los temas revisteriles, apoyados en la interpretación de Alberto Olmedo y Jorge "el Gordo" Porcel, pareja cómica muy popular tanto en Argentina como en Venezuela, Colombia, Perú y el resto de los países latinoamericanos en que se distribuyen sus películas.

"Con estas "películas seguras", lo suficientemente comerciales como para no perder dinero, se puede pensar en otras producciones más riesgosas", continúa Olivera. "Me refiero al riesgo de preparación, de aprobación por parte de la censura..." Las intenciones del dúo son por el momento reditar los éxitos que alguna vez tuvieron películas como *Hotel Alojamiento*, *Psexoanálisis*, *La Cigarra no es un bicho* y alternar esos temas con otros de seriedad mediana, pero de seguro rendimiento económico como el de *Los méucos*, que actualmente dirige Fernando Ayala.

Entre los estrenos de 1977, hubo dos que por su calidad parecen haber remontado las barreras manteniendo su

calidad intacta. *Crecer de golpe*, de Sergio Renán (*La tregua*) narra con delicadeza la relación entre un viejo y un huérfano, ambos marginados sociales; y fue cálidamente recibida en el último Festival de San Sebastián. Ricardo Wulicher (*Quebrado*) dirigió una adaptación de la obra teatral de Roberto Arlt, *Saverio el cruel* que la crítica considera "fuera de serie" dentro del raquítico panorama cinematográfico nacional.

Muchos realizadores emprendieron el camino del exilio, entre ellos algunos nombres que comenzaron a brillar en la década del 60: Lautaro Murúa se trasladó a España para hacer allí una segunda parte de *La Raulito*; Fernando Birri (*Los inundados*) trabaja en Italia; Rodolfo Kuhn (*Los jóvenes viejos*) está por el momento en la República Federal Alemana; Jorge Cedrón (*Operación Masacre*), en Madrid. Camino también seguido, lógicamente, por aquellos que apartados de la producción industrial hicieron del cine una herramienta política y realizaron un trabajo militante, como Octavio Gettino, Fernando Solana, (*La hora de los hornos*), Gerardo Vallejo (*Camino hacia la muerte del Viejo Reales*), y muchos otros que se inscribieron dentro del llamado *cine liberación latinoamericano*. Pero este último cine merece una crónica aparte.



Marilina Ross, "La Raulito", un filme del chileno Lautaro Murúa, que fue un éxito en la Argentina y todo Latinoamérica. Hoy, la actriz, se encuentra triunfante en España, donde forma parte de diversos espectáculos musicales como filmes.