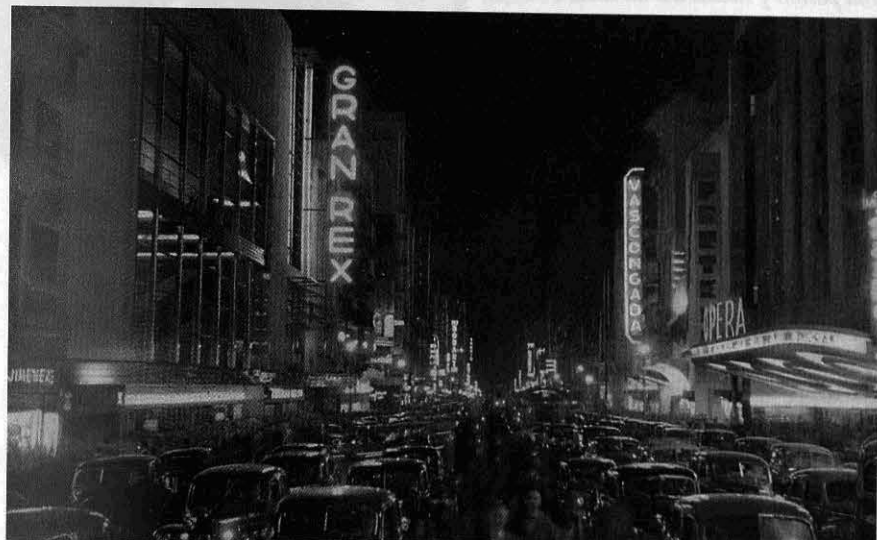


Lo bueno, lo malo, lo lindo y lo feo del cine argentino

Nora Franco*

En 1950 había dos mil 190 salas cinematográficas en Argentina; 40 años después la cifra se redujo a 280. En 1975, un solo *film*, *Nazareno Cruz y el lobo*, vendió tres millones 400 mil entradas. “Yo no voy a ver películas argentinas”, sostenía con cara de asco la mayoría del público del país sudamericano hace menos de diez años. Durante el 2002, el cine argentino independiente ha recaudado fuera del país más de 20 millones de dólares. En el último Festival de Cine de San Sebastián (España) compitieron siete *films*, y dos obtuvieron importantes premios. En España la exhibición de *El mismo amor, la misma lluvia* ha recaudado más dinero que todo el recaudado en Argentina. Apuntes de los vaivenes de la cinematografía *gaucha*, que comenzó su carrera en 1930. Los detalles de estos largos metros de celuloide con Alejo Álvarez Herrera, crítico cinematográfico.

—Tenía ocho años cuando mi padre, amante del cine, me llevaba a las salas cinematográficas de Buenos Aires casi todas las semanas. En aquellos tiempos negociaba con mi viejo: por cada *film* de Kurosawa, Bergman, Fellini o algún otro clásico de la época, podríamos ir a ver uno de Fantomas, de Dany Kaye o de Abbott & Costello. Este rito se mantuvo en la adolescencia. En 1992 me recibí de arquitecto y trabajé seis años como tal hasta que cambié de rumbo: intentaría crecer en la crítica cinematográfica. Me estrené como crí-



tico de cine en octubre de 1998. En el 2001 viajé a El Salvador. A los cuatro meses le propuse al embajador de Argentina realizar un ciclo de cine argentino. Accedió y del 8 al 13 de diciembre de ese año, en la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, presentamos el ciclo. Meses después regresé a Buenos Aires y en julio del año pasado el mismo diplomático me invitó a organizar un nuevo ciclo en El Salvador, que se desarrolló entre el 17 y el 30 de octubre; además di un taller sobre crítica de cine y una conferencia acerca del nuevo cine argentino.

—¿Es posible citar a directores y títulos para tener en cuenta en la historia de la cinematografía argentina sin caer en pecado?

—Hacer un listado de títulos destacados sobre cien años de historia cinematográfica argentina seguramente terminará pecando de injusto por demasiado corto, demasiado largo o poco objetivo. De todas formas, según mi criterio, me atrevo con estos nombres: *Los martes orquídeas* (1941, Francisco Mugica), *Safo, historia de una pasión* (1943, Carlos Hugo Christensen),

Rosaura a las diez (1958, Mario Soffici), *La casa del ángel* (1957, Leopoldo Torre Nilson), *3 veces Ana* (1961, David Kohon), *Los inundados* (1962, Fernando Birri), *Crónica de un niño solo* (1964, Leonardo Favio), *Invasión* (1969, Hugo Santiago, con guión de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares), *La hora de los hornos* (1968, Fernando Pino Solanas), *Los traidores* (1973, Raymundo Gleyzer), *La historia oficial* (1985, Luis Puenzo), *Garage Olimpo* (1999, Marco Bechis), *El acto en cuestión* (1993, Alejandro Agresti), *Pizza, birra, faso* (1997, Bruno Stagnaro y Adrián Caetano), *Nueve reinas* (2000, Fabián Bielinsky) y *El hijo de la novia* (2001, Juan José Campanella).

—¿Esos directores y películas responden a determinados periodos del quehacer cinematográfico?

—Es difícil determinar periodos con precisión, ya que todo se fue dando de modo espontáneo y unos directores se entremezclan con quienes los preceden, pero intentaré armar un esbozo. En la llamada *edad de oro del cine argentino* los grandes estudios manejaban toda la producción nacional copiando pelí-

* Periodista argentina radicada en El Salvador. Es una de las dos responsables del proyecto “Año 2000: Memoria Histórica de las Mujeres en América Latina y el Caribe”

culas de género de acuerdo con el modelo proveniente de Hollywood. Son ejemplos *Los martes orquideas*, *Safo*, *historia de una pasión* y *Rosaura a las diez*. Posteriormente, en la década de los cincuenta, Leopoldo Torre Nilson —que trabajó con su padre, Leopoldo Torre Ríos— es el primer director que busca apartarse del modelo hollywoodense iniciando un estilo propio con temas nacionales. De él destaca la ya citada *Casa del ángel*. Los aires nuevos en el trabajo de Torre Nilson tuvieron impacto en otros cineastas de su época que, integrados en la generación del 60, crean el primer cine independiente argentino. De esta época son las películas *3 veces Ana*, *Los inundados*, *Crónica de un niño solo* e *Invasión*. Este movimiento se mantuvo hasta el golpe militar de 1968, ya que, ante la censura impuesta por los militares, los directores prefirieron dejar de filmar.

—Sin embargo, poco tiempo después varios cineastas rodaron películas de hondo compromiso social y político.

—Sí, a partir de los setenta se inicia el periodo del cine de militancia política. Películas como *La hora de los hornos* y *Los traidores* son exhibidas clandestinamente en iglesias, centros barriales, bibliotecas o casas particulares. En esta época Raymundo Gleyser se convierte en el primer cineasta argentino desaparecido. A partir de 1983, con el retorno de la democracia, y hasta hoy, se han realizado muchos *films* que han tratado, con mayor o menor éxito y calidad, de reflejar las circunstancias sociales durante los últimos gobiernos dictatoriales. Es a partir de la década de los noventa, con películas como *El acto en cuestión*, *Pizza, birra, faso*, *Mundo grúa* y *Rapado*, entre otras, cuando se inicia un movimiento independiente que actualmente se encuentra en su apogeo y es el que hizo que todo festival de cine internacional cuente con uno o varios títulos argentinos en competencia. Paralelamente,



se desarrolla el llamado nuevo cine comercial de los noventa con buenos ejemplos de películas de género y entretenimiento que, al mismo tiempo, mantenían una impronta nacional muy fuerte. *Nueve reinas*, *El hijo de la novia* y *El mismo amor, la misma lluvia*, son algunas películas de esta etapa. En 1996 se estrenaron 39 *films* nacionales que vendieron cinco millones 200 mil entradas.

—Tiempo antes el público argentino se negaba a ver películas nacionales.

—Sí, en los últimos diez años, y hasta hace cinco también, la frase más usual en personas de todas las edades era: "Yo no veo cine argentino". Era aburrido, era ver siempre más de lo mismo, temas similares con los mismos actores siempre. Realmente hubo un cambio renovador entre 1995 y 1997, con el surgimiento del movimiento independiente al que me refería, y entonces la historia cambia.

—¿Qué factores se conjugaron para el arranque de ese movimiento?

—Podemos establecer como punto de partida la presentación de *Pizza, birra, faso* en el recuperado Festival de Cine de Mar del Plata —un festival al que se le dio la categoría "A", es decir, lo máximo del nivel de los festivales de Cannes, Venecia o Berlín, categoría que a mi juicio no se merece— y de *Mundo grúa* en el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires —un festival realmente muy serio en el que se veían más de 200 títulos, muchos de los cua-

les no se exhibían comercialmente. Ambas películas fueron aclamadas en los respectivos festivales que se estrenaron, tuvieron éxito de público y además concursaron y ganaron muchos premios en distintos festivales de cine. Y a la historia inicial de este movimiento le agrego otros *films* influyentes, como *Buenos Aires viceversa* (1996, Alejandro Agresti), *Felicidades* (1999, Lucho Bender), *Rapado* (1992, Martín Rejtman) y *76,89,03* (1999, Nardini Bernard). Algunos de los muchos motivos que hicieron posible este movimiento fueron la recuperación de los festivales internacionales de cine que Argentina había perdido hace años, y que sirvieron para que nuestros *films* se conocieran entre los extranjeros, y para que nuestros cineastas tuvieran alcance a películas de diferentes latitudes; la estabilidad económica y la accesibilidad de precios de cámaras y demás instrumentos; la gran proliferación de escuelas de cine que permitieron a camadas de jóvenes filmar sin las influencias de sus antecesores, que era lo que venía sucediendo en los últimos 50 años.

—Supongo que esto último imprimió una nueva estética a los cineastas.

—Sí, ya que prefirieron establecer otro tipo de vínculo con Argentina: contaron historias pequeñas, con lenguaje simple y lleno de modismos propios; eligieron tipos físicos adecuados a los roles en lugar de grandes actores que pudieran no dar con el papel; filmaron mucho en la calle, lo que le da gran identidad a las películas; limitaron los temas políticos y se dedicaron más a la problemática de la gente común, y se animaron a dejar más dudas en el espectador, en lugar de respuestas de libro, que era lo que caracterizaba a nuestro cine anterior.

—Pasemos de lo bueno a lo malo: ¿cuáles son los peores títulos que se filmaron en Argentina? Recuerdo esos engendros protagonizados por Olmedo y Porcel.

—Para mí esos *films*, si bien son completamente olvidables, tenían la gran ventaja de ser honestos; nunca pretendieron ser nada más que un mero entretenimiento banal y chabacano; por eso no los pondría en un listado tan poco querible como el de los peores *films*. A mi manera de ver, y para nombrar algunas representativas de lo peor de los últimos años, cito las películas de Jorge Polaco—*Viaje por el cuerpo*, del año 2000, podría ser un buen ejemplo—, a las que nunca les encuentro otro sentido que el de ser pretenciosas. *Peperina* (1995, Raúl de la Torre) fue un engendro indignante que protagonizó Andrea del Boca y que recreaba la historia de uno de los grupos más grandes del rock nacional de las últimas décadas, como lo fue Seru Giran. *Un argentino en New York* (1998) y *Mi papá es un ídolo* (2000), ambas de Juan José Jusid, podrían ser buenos ejemplos sobre cómo se puede hacer cine comercial sin ninguna idea pero apelando a la sensiblería popular y poniendo actores y actrices taquilleras para lograr un pobrísimos producto, pero con mucho éxito en boleterías. Por su parte, *Vidas privadas* (2002, Fito Paéz) es la mancha negra del cine nacional del año pasado.

—¿Razones?

—Por un lado, los antecedentes que generaron una gran expectativa y, por el otro, el resultado final del *film*. Entre los antecedentes nombro el que una figura tan emblemática como Fito Paéz es quien se haya tomado tres años para escribir y desarrollar el proyecto casi como si hubiera sido su hijo más anhelado. Toda esa expectativa se frustró cuando, al ver el *film*, uno se encontraba con que, en algo más de una hora y media, con temas como los desaparecidos, el exilio, la tortura física y mental, el incesto, la violencia intrafamiliar, y algunos otros subtemas, todos eran tocados de un modo más similar que el que se usa en las telenovelas y menos que al que uno espera encontrar en un

largometraje que se cree serio. La frustrada dirección de actores hizo que un elenco difícil de armar, con estrellas como Héctor Alterio, Cecilia Roth, Lito Cruz y Gael García Bernal, haya tenido, sin duda alguna, la peor presentación de su carrera profesional. Realmente se transformó en un *film* muy difícil de ver produciendo, al mismo tiempo, sopor e indignación, sobre todo luego de aguantar tanto malestar para llegar a un final tan inverosímil como forzado. Fue un fracaso estrepitoso de crítica y público.

—¿Cómo repercute en la industria cinematográfica la crisis económica del país?

—A finales de los noventa, y especialmente a mediados del 2001, la crisis comenzaba a sentirse muy fuerte en Argentina y todos los que estamos ligados al cine creímos que eso tendría una fuerte repercusión, negativa claro está, en la producción nacional, que cada vez era mayor en cantidad y calidad. Al ver que se seguían estrenando *films* uno podía pensar que tal vez eran proyectos que se habían iniciado con mucha anterioridad y que, por eso, podían seguir saliendo a la luz. Desde fines del 2001 y comienzos del 2002, cuando la crisis nos llevó a profundidades que los argentinos nunca creímos que llegaríamos a ver, todos aseguramos que era el momento de la despedida, al menos momentánea, del cine nacional. Nos volvimos a equivocar. El año pasado se han estrenado comercialmente algo más de 30 largometrajes y muchos de ellos de un nivel superlativo. Si bien nadie en su sano juicio puede celebrar una crisis de esta magnitud, es como si la misma hubiera aguzado el ingenio de los cineastas llevándolos a encontrar soluciones diversas para cada uno de los

problemas que había que enfrentar. Muchos de estos *films* se realizaron sólo por la obsesión y voluntad de sus creadores y sus ansias de llevar adelante una idea.

No importa si para ello hay que filmar en blanco y negro (*Bolivia*, 2000, Adrián Caetano), en 16 milímetros (*Pizza, birra, faso* y *Mundo grúa*), video digital, con actores no profesionales (*Historias mínimas*, 2002, Manuel Antín), en escenarios naturales o como sea. Es como si hubiera habido una aproximación al *dogma* pero, en este caso, por necesidad. Incluso hubo decenas de películas que se filmaron sólo en uno o varios fines de semana.

—¿En un fin de semana?

—Veamos dos representativas. *El asadito* (1999, Gustavo Postiglione) se filmó íntegramente durante un fin de semana en jornadas que duraron más de 14 horas. Todas las líneas se habían escrito y ensayado hasta donde se pudo, previamente y por separado. Cuando llegó el momento de filmar se hizo casi sin retomas y lo que se corregía era improvisado sobre la marcha. *Silvia Prieto* (1998, Martín Rejtman) se rodó durante todos los fines de semana de

un año. De este modo los actores podían hacer sus trabajos remunerados durante la semana, ya que casi no había dinero para ellos debido al escaso presupuesto de producción.

Cabe mencionar que la admiración despertada en todo el mundo a través de los festivales internacionales de cine en los últimos años por títulos independientes y otros no tanto, pero exitosos, como *Nueve reinas* o *El hijo de la novia*, hace que actualmente sean muchas las productoras de países extranjeros que se involucran económicamente en la producción de cine argentino. 

