

# EL CINE ARGENTINO Y LA MEMORIA POPULAR: CONFLUENCIAS Y APORTES

Patricia Delponti Macchione

## RESUMEN

El cine es una de las principales formas culturales que manifiesta una voluntad de experimentación y un compromiso, no siempre claro, pero seguro con la búsqueda de una sociedad más justa. Desde los orígenes del cine argentino, los temas históricos fueron de mucho interés para el público y los realizadores, por lo que reconstruir el pasado vivido por el país andino, durante la última dictadura militar, fue la temática central de la producción cinematográfica de los primeros años de la democracia. Asimismo, con la ruptura de la objetividad, es posible reconocer en las obras elementos propios del neorrealismo en la idea de concebir al cine como una ventana por la cual se ve al mundo. A pesar de los conflictos económicos, la cinematografía argentina abrió las puertas a la voluntad de cambio y a reavivar, mediante las cooperativas de trabajo, la labor iniciada en los 60 respecto al nuevo cine. El refortalecimiento del espacio audiovisual latinoamericano colaboró con el desarrollo de un cine con personalidad y concepciones estéticas propias.

**PALABRAS CLAVE:** Dictadura militar argentina, cine de denuncia, reconstrucción del pasado, democracia, limitaciones económicas, voluntad política y social

## ABSTRACT

The cinema is one of the main cultural ways to show the will to experiment and not quite clear, but always in search of a fairer society. From the beginning of the Argentinean movies, the historical topics were very interesting for the public and the producers, so to reconstruct the period of the last military dictatorship lived by the Andean country. Such event was the main subject matter of the cinematographic production, during the following years of democracy. Likewise, with the objectivity broken, it is possible to recognize in the works, some elements of neorealism, specially in the idea of considering the movie as a window through which one sees the world. Despite of the economic conflicts, the Argentinean cinema opened the doors to the will of change and to re-intensify the labour started in the 60's about the new cinema, by means of the work cooperative societies. The re-strengthening of the audio-visual Latin-American space worked together with the development of a cinema, with its own personality and with its own aesthetic conceptions.

**KEY WORDS:** Argentinean Militar Dictatorship, Cinema of Denunciation, Rebuilding the Past, Democracy, Economic Limitations, Political and Social Will.



## LA UNIVERSALIDAD DEL RECUERDO COLECTIVO

Desde los orígenes del cine, los temas históricos fueron de mucho interés para el público y los realizadores argentinos, dado que es la forma más práctica de mostrarle a la mayor cantidad de gente posible, una visión explícita y recortada de lo acontecido en un pueblo determinado, al colaborar su iconicidad con el afianzamiento y la universalidad de la memoria colectiva.

El cine es una de las principales formas culturales que manifiesta una voluntad de experimentación, autonomía en sus estructuras organizativas y un compromiso, no siempre claro, pero seguro, con la búsqueda de una sociedad más justa e igualitaria. No obstante, el sentido del cine y del arte en general ha sufrido golpes en su génesis, tras los profundos cambios sociales y culturales de las dos últimas décadas.

Con este artículo, se intenta ofrecer un panorama abierto de las diferentes perspectivas abordadas por el cine durante la democracia; en relación a la dictadura militar de los años 70, para lo que se esboza ligeramente la teoría gestada en la evolución del fenómeno, como también se retoman los conceptos y los modos de mirar que cada tiempo va imponiendo.

En primer lugar, se representan datos y apreciaciones acerca de los antecedentes que tiene el cine argentino en relación con la utilización del cine como instrumento para denunciar hechos y exponerlos a juicio popular. Para ello, se han seleccionado las producciones más expresivas y con mayor contenido histórico público. Luego, se rememora el destino de la industria cinematográfica durante los años oscuros y las caras del silencio artístico; para dar lugar más tarde al período de recuperación de la voz y la posibilidad de reconstruir la expresión cultural del país. Una vez avanzado el proceso de transición a la democracia, el cine como empresa se enfrenta al nuevo orden mundial en materia de economía y con esta situación las compañías se ven obligadas a reorientar el espíritu empresarial para sostener el sistema.

### EL CINE SIEMPRE HIZO HISTORIA

Con la aparición del cine sonoro; las películas que narran hechos históricos se convierten en superproducciones. Tal es el caso de *Nuestra tierra de paz* (Arturo Mon, 1939), *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942). También surgió el fenómeno de llevar a la pantalla grande las biografías de los próceres y personajes históricos importantes y muchos filmes se hicieron en torno a Domingo Faustino Sarmiento, como *Su mejor alumno* (Demare, 1944).

En las películas que se plantean ambientaciones históricas, los sujetos heroicos son aquellos que propician un nacionalismo a ultranza. Los sujetos negativos, objeto de exterminio, son en cambio los indiferentes a los valores patrios (indígenas, gauchos, españoles).

Por otra parte, dentro de las producciones de denuncia que se han realizado en el cine argentino, encontramos dos conjuntos de filmes bien definidos y de líneas de enfoque completamente diferentes. El primer conjunto de filmes se carac-



teriza por desarrollar temas fundacionales básicos; la conquista del suelo americano por los europeos, la inmigración en sus diferentes etapas y el destino marginal de los primigenios habitantes de nuestra Patagonia.

La campaña del desierto<sup>1</sup> llevada a cabo a mediados del siglo pasado por el teniente general Julio A. Roca, fijaría límites inviolables y sumiría a los pueblos indígenas en la indiferencia y la pobreza.

En esos parajes desolados de la Patagonia, se contextúan *La película del Rey* (Carlos Sorín, 1985) y *Gerónima* (Raúl Toso, 1985), que expresan una visión bastante desafortunada de los acontecimientos y emiten juicios sobre la primera etapa de la primera conquista y luego el destino y espíritu de supervivencia de los indígenas. Dos filmes anteriores, *Pampa bárbara* (Lucas Demare, 1945) y *El último perro* del mismo autor (1956), presentan una visión diferente. En ambos casos los indígenas se desempeñan como sujetos negativos que diezman poblados y se oponen a la organización del país criollo.

Por su parte, el segundo conjunto de filmes evoca hechos históricos puntuales que, al conmover y agitar la opinión pública, indican la necesidad de llevar a cabo una enérgica lectura crítica de los gobiernos que los instrumentaron. Tal es el caso de *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984) y *Asesinato en el senado de la nación* (Juan José Jusid, 1984).

En *Malvinas, historia de traiciones* (Jorge Denti, 1983), *La Rosales* (Javier Lipszyc 1984), *Los chicos de la Guerra* (Bebe Kamín, 1984) y *Pobre Mariposa* (Raúl de la Torre, 1985), emerge de nuevo y de forma temeraria la idea de que el sector político irrumpe en la comunidad civil para desterrar sus derechos privados y civiles, pero las primeras manifestaciones de compromiso político se dieron a partir del primer mandato de Perón, y no como se cree, en la era de los años 60. Dentro de este conjunto, *Asesinato en el Senado de la Nación* y *La Rosales* se destacan por profundizar el ejercicio de la crítica política, con el objetivo de marcar la decadencia de los poderes ejecutivos y judicial.

Dentro de nuestro pasado político existen algunas películas que revisan todos los movimientos populares y su significación. Este tipo de cine tiene como antecedente más directo en América Latina la escuela documental cubana y en Argentina el grupo «Cine Liberación».

Es posible reconocer en estas producciones elementos propios del neorrealismo en la idea de concebir al cine como una ventana por la cual se ve al mundo con la menor manipulación posible, en tanto que a la vez es posible rescatar

---

<sup>1</sup> La Campaña del desierto es el nombre que recibió una verdadera masacre de indios, que tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XIX. Los regimientos estaban formados por racias de vagabundos realizadas en Buenos Aires y en las ciudades del Interior, para exterminar a los aborígenes del país. La operación comenzó bajo el mando del teniente general Julio Argentino Roca, quien concretó la avanzada decisiva de toma de posesión del suelo mediante su concepto estratégico de «...avanzar hasta los últimos confines de los indios... en llanuras sin límites, que no presentan obstáculos, como son nuestras pampas...». Una vez culminada la campaña, la tierra conquistada fue distribuida entre los generales y sus amigos porteños.



elementos de la corriente estética rusa, en la que se adopta el montaje como principio constructivo para transmitir significados de los que el enunciado se hace cargo.

La obra más destacada del Cine Liberación fue *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968). Este ensayo cinematográfico rodado de forma clandestina desde 1966 y acabado dos años después, fue filmado primero en 16 mm y luego convertida en 35mm. Está organizado en tres partes, cada una de las cuales constituye una unidad por separado. La primera de ellas denominada *Neocolonialismo y violencia* documenta, desde un punto de vista comprometido, el pasado y el presente argentino como una consecuencia de dependencias cambiantes, analiza las formas y los métodos de dominación del neocolonialismo y hace un llamado a la revolución.

En la segunda parte, *Acto para la liberación*, los autores se dedican a la argumentación ideológica. A lo largo de diez notas se analizan la *Crónica del Peronismo*, la historia del primer gobierno de Perón y la del movimiento obrero peronista y asumen la defensa de este movimiento ante las acusaciones de fascismo. Luego sigue la cronología de los hechos y muestran en *Crónicas de la resistencia* la movilización de masas después de la caída de Perón, la organización de los obreros en la clandestinidad y las actividades de estudiantes militantes entre 1955 y 1966.

En la última parte, *Violencia y liberación*, que es un panfleto sobre la violencia y el presente sobre la base de testimonios, cartas y reportajes, un llamado a la praxis revolucionaria para la transformación de las estructuras capitalistas en los países latinoamericanos y la erradicación del neocolonialismo. Esta última parte fue muy cuestionada, dado que el final es un plano de cuatro minutos que muestra el cadáver de Ernesto «Che» Guevara y el conflicto se produjo a partir del corte de dicho plano y el agregado de las imágenes de otros líderes latinoamericanos como Salvador Allende y Juan Domingo Perón, por lo que este final fue tachado de oportunista.

En el cine político argentino existen algunos rasgos particulares como por ejemplo la narración basada en el montaje del material fílmico, documental, publicitario, ficcional. *La República perdida* (Miguel Pérez, 1983) es un claro ejemplo de esto ya que intenta, mediante la mezcla de imágenes que responden a distintos registros como noticieros, publicidades y testimonios, plantear un sólido concepto político: la oposición democracia-dictadura.

En segundo lugar aparece la explicitación del compromiso político del enunciado. *Memorias y olvidos* (Simón Feldman, 1987) es un claro ejemplo en el que este punto es lo central del relato ya que se les encarga a dos periodistas la confección de documentales que ilustren el porqué de la situación desfavorable en que se encuentra el país.

Esta forma de narrar combate la concepción de objetividad que generalmente connota el género documental.

En síntesis, Clara Kriger sugiere en *Cine argentino en democracia*<sup>2</sup>, que la ruptura del concepto de objetividad en el género documental, a partir de una pro-

---

<sup>2</sup> Claudio España, 1994.

puesta política del enunciador, y la importancia del montaje como principio constructivo de la narración fue lo que motivó la calurosa acogida de varias producciones de denuncia.

Otro film comprometido y realizado con vibrantes imágenes y hondo dramatismo fue *La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1974). La película, sintetizando con rigor expresivo la investigación de Osvaldo Bayer, sufrió presiones para estrenar en 1974 porque fue rodada en momentos de gran tensión política. Con el golpe militar de marzo del 76 la productora Aries la retiró de circulación para estrenarla en 1983.

La historia transcurre en los años 20. Los obreros patagónicos reunidos en torno a sociedades sindicales organizan una huelga exigiendo mejores condiciones de vida y laborales. La cacería de hombres que quieren justicia y la sangre derramada por encargo de los poderosos hacen que la Patagonia viva los hechos más trágicos de la lucha social en la Argentina.

Héctor Olivera ha sido capaz de narrar una historia compleja y lograr un film verdaderamente entretenido con ahorro de imágenes superfluas. La crónica es ágil y a veces muy conversada, sin embargo las secuencias de acción y el trabajo de los actores impiden que los personajes se conviertan en meros portavoces.

El final, lleno de ironía, está entre los mejores momentos, que llevan al público a una reflexión sobre el futuro y promueven una lectura aleccionadora de la historia.

Para finalizar esta revisión, se puede rescatar el hecho de que ha cambiado la funcionalidad de estas producciones ya que no perfilan objetivos didácticos, de forma de militancia política tamizadas a través de la cámara, sino que lo evidente es la contradicción que se presenta al abordar la actuación de estos movimientos antes descriptos. Así, los filmes se convirtieron en un estímulo que provoca la reflexión y la discusión de los temas que se tratan.

Pero lo más importante y el objetivo trascendente es definir qué aporta al hoy la memoria de los proyectos populares del pasado.

## EL CINE DURANTE EL PROCESO DE REORGANIZACIÓN NACIONAL

Aunque desde 1976 y hasta 1980 la industria tuvo que reducir sus posibilidades de producción, porque aparecieron las complicaciones económicas y financieras que surgieron del gran impacto inflacionario que implicó el estallido del plan económico del gobierno de las fuerzas armadas; además de la censura, desaparición y exilio de autores, actores y directores; la producción de largometrajes fue amplia. El centro creativo del cine varió y marcó el fin de una etapa iniciada en los 60. Los filmes realizados fueron aproximadamente 150, en los que se abordaron temáticas heterogéneas, géneros diversos, obras oscuras y taquilleras, expresiones de años distintos, directores de prestigio y de segunda línea, con el fin de detectar conexiones, continuidades y cercanías tal vez insospechadas en el modo de construir, como dice el crítico Sergio Wolf «la indiferenciación entre el espacio de ficción y el espacio real», dado que la separación entre ambos es inexistente.



El orden y la medida se instauraron como norma durante estos años oscuros. La pantalla se convirtió en un objetivo al alcance de todos. El punto central se remitió a realizar comedias para la familia: se salvaguardaron los valores familiares en *Vivir con alegría* (1979) y *Que linda es mi familia* (1980), ambas de Palito Ortega; o el compañerismo masculino en *Amigos para la aventura* (1980) realizada por el mismo director, también se efectuó, en estas películas, una suerte de espejo ampliado de la vida hogareña, se cantan la vida y las cuitas dentro de las Fuerzas Armadas: *Dos locos en el aire* (Palito Ortega, 1976). Tampoco faltan las intrépidas aventuras de brigadas de defensa civil, con mucho tiros y despliegues al estilo de las redadas parapoliciales de Emilio Vieira, como *Comandos azules* (Emilio Vieira, 1980). Otra sana alternativa es la que proponen los títulos con cantantes de moda: *Tu me enloqueces* actuada y dirigida por Sandro, *La carpa del amor* (Julio Porter, 1979), *Subí que te llevo* (Rubén Cavallotti, 1980).

María Valdez, especialista en cinematografía y coautora de la publicación de los *Cien años de cine* del periódico *La Nación*, asegura que

en el prolijo mapa también aparecen el tratamiento solipsista<sup>3</sup> del drama *Comedia rota* (Oscar Barney Finn, 1978), el único universo fantástico como escape *El fantástico mundo de María Montiel* (Zuhar Jury, 1978), el grotesco y la corrupción familiar como elipsis metafóricas de fuerte referencialidad: *La nona* (Héctor Olivera, 1978); *Plata dulce* (Fernando Ayala, 1972) o la ahogada voluntad por refrendar la marca autoral en *¿Qué es el otoño?*, (David Kohon, 1977); *Allá lejos y hace tiempo* (Manuel Antín, 1978)». Múltiples voces que, contando lo que se puede o colando entre sus intersticios pistas sugerentes, dan cuenta de la imposibilidad de la palabra que rige por doquier<sup>4</sup>.

Por su parte, Sergio Wolf manifiesta en la misma compilación sobre los cien años del cine, que no es necesario que cada película se refiera al discurso del gobierno de turno, para que se lo considere un cine de régimen. Es suficiente, asegura este autor, con que una parte de la producción lo haga y muestre cómo se gesta.

#### CUANDO LA SOCIEDAD RECUPERA LA VOZ: LA DEMOCRACIA (1983)

El incremento de los costos de producción, la obligada renegociación de los contratos con el Instituto<sup>5</sup>, la reacción vertiginosa de la cotización del peso frente al

<sup>3</sup> Solipsismo: forma radical del subjetivismo según la cual sólo existe o puede ser conocido el propio yo.

<sup>4</sup> María Valdez, 1995.

<sup>5</sup> El Instituto Nacional de Cinematografía fue creado en 1957 y tiene a su cargo la administración estatal de la actividad cinematográfica. También se ocupa de llevar adelante las tareas que antes realizaban otros organismos, tales como la Dirección General de espectáculos públicos y el

dólar, con lo cual se devaluó a su vez el precio real de las entradas y se redujo el volumen de espectadores, y el golpe final con la Guerra de Las Malvinas, hundieron al país en una situación sin precedentes.

Pese a todos estos conflictos y con una producción anual de menos de 17 películas<sup>6</sup>, el cine argentino le abrió sus puertas a la voluntad de cambio. Los directores no exiliados se habían volcado al cine publicitario como otra alternativa de trabajo y luego, con la vuelta a la democracia, instauran implícitamente una nueva forma de hacer cine; éste es el caso de Pino Solanas y Luis Puenzo.

Estas tentativas de variación con nuevas estéticas, nuevos autores y propuestas en las que predominaban la madurez narrativa y técnica, ya se venían perfilando desde hacía tiempo atrás con algunas de las producciones de denuncia entre las que no se pueden dejar de mencionar a *Tiempo de Revancha* (Adolfo Aristarain, 1980), de la cual Octavio Getino afirma, en su libro *Cine argentino*<sup>7</sup>, que es «Una lúcida alegoría de la situación de violencia y represión padecida en el país; junto con ello, el film demostraba un inteligente y maduro tratamiento narrativo». El mismo Aristarain dirigió luego *Los últimos días de la víctima* (1982), otro film basado en la novela de Pablo Feinmann<sup>8</sup>.

A pesar de la limitada producción, los filmes presentaban las dificultades y cuestiones vivas en el país vividas durante la censura. Luego, en defensa de la libertad para producir diferentes organizaciones gremiales de trabajadores, directores y actores realizaron una de las primeras manifestaciones frente a la Casa de gobierno con el apoyo de la comisión de movilización de la Industria Cinematográfica argentina.

---

Fondo del fomento cinematográfico y el Ente de calificación. La historia del Instituto puede ser comprendida como una lucha entre los deseos de elevar cultural e industrialmente al cine local y la falta de medios económicos suficientes para lograrlo. Hacia 1983 el Instituto acarreo un déficit financiero producto de habersele quitado su condición de autárquico y descentralizado. En tanto que en el marco del último gobierno militar, la escasa protección estatal o la actividad cinematográfica determina su desplazamiento del espectro cultural y su desmantelamiento económico. Recién cuando Manuel Antín, destacado autor literario, director cinematográfico y educador asume la dirección en 1983 y su permanencia en el cargo durante todo el gobierno de Alfonsín, se diseñó una nueva política cinematográfica y la ambición central era devolverle a los creadores la imprescindible libertad de expresión y promover la anulación de la censura y del Ente de Calificación Cinematográfica.

<sup>6</sup> Teniendo en cuenta la condición económica de Argentina frente al resto de los países subdesarrollados latinoamericanos, la producción de 17 películas al año no es una cifra desmerecida como es la del caso de Chile, Colombia y Cuba, que sólo han logrado superar los 5 títulos anuales. Sin embargo comparando las realizaciones argentinas desde los años 40, incluso en los períodos políticos de facto, las cifras se superan, en un promedio de 30 películas al año.

<sup>7</sup> Octavio Getino, 1998.

<sup>8</sup> José Pablo Feinmann es licenciado en Filosofía y docente en la Universidad de Buenos Aires. Desarrolla su labor como periodista especializado en política. También frecuenta la novela y el ensayo. Su desempeño cinematográfico comenzó con el guión de «Últimos días de la víctima», basado en su propia novela policial. Participó en los guiones de *Luna caliente*, *En retirada*, *Tango bar*, *Facundo*, *La sombra del tigre*. Testimonio sobre la figura de Eva Perón en el film de Eduardo Mignona *Evita, quien quiera oír que oiga*.



A finales de 1983 Raúl Alfonsín tomó el poder como presidente de la Nación Argentina, con el 51% de los votos, y cuando asumió el gobierno expresó que sus objetivos estarían dedicados a «los ámbitos cultural, social y político, como manera de recuperar definitivamente la democracia». Como consecuencia de este planteamiento, las principales secretarías y organismos relacionados con la cultura fueron ocupados por figuras y personalidades vinculadas a ese campo, como por ejemplo el actor Luis Brandoni, en la asesoría presidencial en temas de cultura; el escritor Pacho O'Donnell como secretario de Cultura de la municipalidad de Buenos Aires, etcétera.

Todas estas transformaciones de base alentaron la verdadera idea de cambio, pero aun así, la reprobación de las películas seguía vigente. Por este motivo se votó en el Congreso la ley 23.052, que derogó a la antigua ley núm. 18.019 y a su Ente de Calificación Cinematográfica (vigente desde 1968).

Esta nueva norma estableció la abolición de la censura cinematográfica que durante casi 30 años había coartado la libertad del público y la creatividad de los autores.

A raíz de la sanción de esta ley, el historiador José Miguel Couselo fue puesto al frente de la Comisión calificadora de películas y dio a conocer un comunicado de prensa el 15 de marzo del 84, rescatado en el libro de Claudio España *Cine argentino en democracia*, en el que señalaba que: «En la arbitrariedad de la censura no hay que excluir responsabilidades compartidas entre la voluntad represiva de sucesivos gobiernos autoritarios y ciertos discrecionalismos privados desproporcionados de la obra cinematográfica».

A partir de entonces el Instituto Nacional de Cinematografía comenzó a calificar las películas por edades para proteger a los menores de edad y a los adultos inadvertidos. Entonces la clasificación perdió el contenido político que poseía cuando se ejercía desde la órbita del Poder Ejecutivo. Se establecieron varias categorías: películas aptas para todo público, sólo aptas para mayores de 13 años, aptas para mayores de 16, para 18 y de exhibición condicionada. Por primera vez una ley estableció la prohibición de efectuar desde la comisión calificadora cualquier tipo de corte en el metraje de los filmes, por la razón que fuera. Las calificaciones están dispuestas para proteger a los menores. Tampoco los productores o distribuidores pueden hacer cortes, «sin una autorización fehaciente de quien posea los derechos intelectuales». El diario *La Nación* del 20 de marzo de 1984 señalaba en un artículo que con esta medida «se pretende asegurar el debido respeto por el pluralismo ideológico y religioso de la sociedad argentina, con el único objetivo de establecer la aptitud de las películas para ser vistas por menores o para prevenir a los adultos de su contenido».

En 1984, se realizaron 24 estrenos. El primero en democracia fue *Camila* de María Luisa Bemberg. Esta película reconstruye la tragedia de Camila O'Gorman, quien durante la tiranía de Juan Manuel de Rosas huyó con un sacerdote católico del que estaba enamorada. Según afirma España:

hay una evidente mirada femenina en la construcción del personaje central, en su lucha contra el machismo autoritario paterno y en la capacidad de decisión de la



chica, que no siente el amor desesperado ni la investidura sacerdotal de su más tarde marido sean obstáculos para cumplir con lo que sus sentimientos mandan<sup>9</sup>.

Por otra parte, en el período que va del 84 al 88, teniendo en cuenta que los años 83 y 89 corresponden a la transición de gobiernos, fue Manuel Antín<sup>10</sup>, funcionario del Instituto Nacional de Cinematografía, quien se ocupó de todo lo relacionado con el cine, y él se encargó de cumplir con los objetivos principales que Alfonsín había proclamado. De esta manera se le dio prioridad a la reorganización de la política como doctrina y a la reestructuración del campo cultural, dejando de lado un poco los avatares de la problemática industrial y económica. Durante esos años, la primera función asignada al cine fue la de establecer nexos políticos-culturales con las industrias más desarrolladas, particularmente las europeas, una labor que dicho medio cumplió cabalmente. Prueba de ello fue la repercusión internacional del cine argentino (de la democracia), ya que obtuvo entre 150 y 200 premios en festivales internacionales durante el período que se trata; además de la aprobación por parte de la crítica y los medios, incluidos los de nuestro país. Repercusión aquella que tampoco se sustentaba necesariamente en los méritos de los filmes, sino en razones de política internacional que intentaban brindar a la flamante democracia argentina una asistencia complaciente, parecida a la que se había brindado a los cineastas chilenos en Europa, tras el golpe militar de Pinochet.

Inclinados entonces hacia el ‘culturalismo’ (modelo europeo) más que hacia el ‘industrialismo’ (modelo comercial norteamericano), la suerte del cine argentino se vio condicionada, incluso más que en otros momentos de su historia por las decisiones de la presidencia y los recursos anuales —o extraordinarios— que pudiera otorgar el gobierno.

Por otra parte, entre 1984 y 1988, la producción filmica argentina estuvo representada por unos 130 títulos estrenados, a los cuales se sumaron alrededor de 20 películas más, que quedaron inconclusas o carentes de salas de estreno<sup>11</sup>. Las empresas más prolíficas, en cuanto al llamado cine comercial, fueron solamente tres: Aries Cinematográfica, Argentina Sono Film y Cinematográfica Victoria.

---

<sup>9</sup> Claudio España, 1994.

<sup>10</sup> Manuel Antín, destacado escritor y director cinematográfico que asumió la dirección del Instituto Nacional de Cinematografía durante el gobierno de Alfonsín. Impulsó varios cambios dentro de la política cinematográfica y entre los aspectos más importantes se encuentran: a) promover la anulación de la censura y del Ente de Calificación Cinematográfica, b) recuperar el 10% del costo de las localidades recaudadas para la producción de películas, c) educar y promover a jóvenes directores, d) impulsar el cine argentino en el exterior.

<sup>11</sup> La carencia de las salas de estreno es otra manera de ejercer cierta clase de censura o reducción de las posibilidades; porque a producciones muy interesantes desde el punto de vista del contenido, se les ha cerrado la puerta de salas importantes, para cederles el lugar a otras obras más taquilleras y redituables. Por lo tanto no todas las realizaciones gozan de las mismas posibilidades de ser disfrutadas y difundidas como se pretende.



En la primera de ellas, se produjeron cerca de 20 títulos. Su propósito principal era lograr un rápido éxito entre los espectadores menos exigentes, privilegiando el mercado interno, pero apuntando también a una fácil repercusión en los mercados sudamericanos. En algunos proyectos el atractivo principal estuvo dado por la presencia de figuras altamente reconocidas en el campo de la televisión. Es el caso de las películas protagonizadas por Alberto Olmedo y Jorge Porcel y dirigidas por Enrique Carreras, en la saga de *Los colimbas se divierten* (1985), *Los colimbas al ataque* (1986), *Rambito y Rambón primera misión* (1986), *La galería del terror* (1987) y *Atracción peculiar* (1987), etc. Este director realizó en ese período doce películas, entre más de una centena que llegó a dirigir en su vida profesional.

Un 40 % de las películas estrenadas en la Argentina eran de corte comercial, esto equivale a 50 títulos de los 130 que se estrenaron en estos 5 años de cine en democracia.

Es posible reconocer un grupo de películas que aluden al *proceso* de manera indirecta, a través del empleo de acciones violentas que por lo general terminan con la muerte de los personajes. Los relatos finalizan con la muerte de las víctimas o de los asesinos, dándole así al film una suerte de atmósfera de violencia generalizada en donde se destruyen objetos e inmuebles vinculados a la acción. El punto de las obras no está centrado en el delito mismo sino en los elementos que hacen posible dar cuenta de la situación de dominio que se ejerce sobre las víctimas.

*Revancha de un amigo* (Santiago Oves, 1987) aborda la problemática de un exiliado político que regresa a la Argentina en 1982 y comienza a investigar el supuesto suicidio de su padre.

*Pasajeros de una pesadilla* (Fernando Ayala, 1984) toma un hecho delictivo ocurrido en el año 1981 —el caso Schoklender— e intenta un relato que supera la mera crónica. Se aproxima a una familia que, transgrediendo normas morales y sociales, se ubica en una superficie donde circula siempre el mismo discurso, ya que la relación perversa que los padres imponen en la familia es constante y no presenta contradicciones.

Según manifiesta Clara Kriger en *Cine argentino en democracia*, dentro de la narrativa del proceso encontramos otra característica y es la construcción de metáforas y alegorías que reflejan una sociedad sometida a situaciones perversas. En este sentido, recoge una cita de Beatriz Sarlo de su libro *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, que al analizar los textos literarios producidos en dicho período histórico se pregunta:

¿Qué vincula a todos estos textos, diferentes por sus estrategias literarias y por sus posiciones ideológicas, escritos en la Argentina y en el exilio? Por un lado, un grado de resistencia a pensar que la experiencia del último período pueda confiarse en la representación realista. Son textos que mantienen con ella una relación a veces distante, casi siempre oblicua y figurada en diferentes grados, desde la más directa relación metonímica hasta formas más complicadas de la alegoría y la metaforización.

Por el otro, su lectura y en muchos casos, su repercusión social, remite a operaciones complicadas de construcción de sentidos, a una resistencia a las oposiciones maniqueas (incluso cuando la microsociedad del texto aparece claramente dividi-

da, las estrategias narrativas apuntan a proporcionar visiones articuladas del otro), y a las explicaciones sumarias o que ofrezcan rápidamente una tranquilizadora totalización<sup>12</sup>.

*La Peste* (Luis Puenzo, 1993) es un film que responde a esta línea de análisis. Es una co-producción argentino-francesa-británica que relata la historia de una ciudad sudamericana, Oran, en donde se desata una epidemia, y por ello es bloqueada para evitar la expansión del mal.

Lo rescatable de estos textos fílmicos es que se remiten a la reciente experiencia de nuestro país, en especial a «causa del precio de la vida» —elemento que se reconoce a simple vista en todos ellos— aunque en algunos casos no se exhiben claramente las claves para traducir la relación.

La sociedad argentina necesitaba recuperar la esperanza y expurgar complicidades. Más que una revisión crítica de su memoria buscaba construir casi religiosamente, un imaginario de su propia existencia, distanciado de ella y cercano más a los soñado que a la realidad cotidiana<sup>13</sup>.

Por otra parte se deben distinguir dos tipos de películas: a) las que se refieren en particular a los desaparecidos y b) las que se remiten a los hechos represivos en general.

En 1986 se estrena *La noche de los lápices* (Héctor Olivera). Es una crónica o un relato en el que se muestran como ficción los acontecimientos ocurridos en la realidad. Se trata del secuestro de un grupo de adolescentes de La Plata (capital de Buenos Aires) que reclamaban por la reducción del boleto de autobús.

Otro film, esta vez una coproducción argentino-alemana, *La amiga* (Jeanine Merapfel, 1989), intenta dar una versión antitrágica de Antígona de una historia de desaparecidos. El film evoca el dolor, con fuerza y sin llanto, de la madre de un desaparecido.

En 1992 una conocida productora, Lita Stantic, asume la realización de *Un muro de silencio*. Esta coproducción argentino-mexicano-británica es una perturbadora invitación a recuperar la memoria cuando la información pierde el valor semántico que tenía, por ejemplo 10 años atrás en *La Historia oficial* (Luis Puenzo, 1984). Los datos dejan de ser el eje narrativo pero son indispensables para comprender el nudo central del *film*.

Por otra parte y con respecto al conjunto de películas que se remiten a los hechos represivos en general, sin centrarse en la figura del desaparecido, se incluye a *Cuarteles de invierno* (Lautaro Murúa, 1984).

La película circunscribe el modo en que los militares se comportaban y qué actitudes tomaban en un pueblo del interior; qué es lo que reprimían, cómo se divertían y cómo funcionaban los grupos policiales paralelos.

---

<sup>12</sup> Claudio España, 1994.

<sup>13</sup> Claudio España, 1994.



En 1985, se estrenó *Los días de junio* (Alberto Fisherman), en la que el tiempo del relato es cuidadosamente tratado y resulta interesante el empleo y la mezcla del presente y los *raccontos*. Los *raccontos* no son más que rupturas en el tiempo actual para remitirse al pasado, que no fueron utilizados como recurso en *Contar hasta diez* (Oscar Barney Finn, 1985), ya que relata la historia de un joven que realiza un viaje en busca de su hermano. Éste es un viaje de conocimiento interior y allí se produce la disputa entre él y su padre porque era conservador.

Como se dijo anteriormente el tratamiento de la muerte varió de un realizador a otro, irrumpiendo en múltiples géneros, ya bajo la forma de alegoría como tema, a modo de clave oculta o exhibida, en tanto como ritual o metáfora.

En 1987, una esperada producción llega a la pantalla dirigida por Fernando «Pino» Solanas: *Sur* que logra introducir al espectador en un exilio interno, al desarrollar la historia de un preso y el sufrimiento de su familia, amigos y compañeros de trabajo. *Sur* es el nombre de un proyecto de organización nacional que se opone a los instaurados por los militares, por eso esta denominación desborda y excede a lo meramente anecdótico de esta película.

Al margen de las producciones ficcionales sobre lo real y a pesar de que la industria nacional no se destacó principalmente por dedicar su atención a los niños, se realizó una animación que tuvo considerable éxito por tratar también la cuestión de los derechos humanos. *Ico, el caballito valiente* (García Ferré, 1987) relata la historia de la extraña desaparición de caballos en un castillo de fantasmas. Es así como el personaje principal impulsa a los compañeros a romper el silencio y luchar por sus amigos.

Lo rescatable de este dibujo es que a partir de una historia sencilla y comprensible para chicos, se les presenta la apertura hacia la posibilidad de valorar y reflexionar sobre la vida. En cuanto a la elaboración de documentales se puede afirmar que sólo se produjo, durante ese período, un largometraje: *La república perdida I* (Miguel Pérez, 1983), en la que se relatan las experiencias vividas por el país en las sucesivas democracias y las irrupciones de la dictadura; en la segunda parte la mezcla de temas y de hechos ocurridos es aleatoria.

En cuanto a cortometrajes, hizo su aparición un número considerable de realizadores y autodidactas jóvenes que, con dedicación y carentes de apoyo oficial y salas para la difusión de sus obras, produjeron filmes de carácter antropológico, social o político. Muchos de ellos se agruparon luego en asociaciones y así iniciaron una sucesión de muestras y encuentros que enriquecieron sustancialmente lo que hasta ahora era patrimonio solamente de lo fílmico.

## IDEAS E INTENCIONES VS. LIMITACIONES ECONÓMICAS

Recuperar el entusiasmo del nuevo cine argentino gestado en los 60 fue complicado en los años siguientes a la dictadura. No muchos directores asumieron el desafío con valentía económica, ética y estética, de recrear lo sucedido durante el oscurantismo. Según Oubiña, reconocido ensayista y crítico, «la mayoría de la pro-

ducción cinematográfica de la post dictadura se dirigió a la buena conciencia de los espectadores, resultando adocenada, oportunista y finalmente, amnésica»<sup>14</sup>.

Según este especialista:

Entre realizadores aferrados burocráticamente a viejas fórmulas y realizadores lanzados hacia una búsqueda estilísticas, la disyuntiva es tan elemental como clara: por un lado, un cine de productores, impersonal, tramposo, que supuestamente ofrece al público lo que el público quiere ver, y apoyado en la convocatoria de sus reconocidas estrellas televisivas; por otro lado, un cine independiente, con propuestas renovadoras, que asume riesgos formales y casi siempre de bajo presupuesto<sup>15</sup>.

Entonces, la clave de los proyectos para evitar caer en la producción comercial, que traslada al cine estrategias televisivas, reside en la gestión y optimización que se haga del presupuesto para la realización cinematográfica. Pese a las limitaciones económicas, algunas producciones han demostrado en ciertas ocasiones que es posible llevar a cabo proyectos con cuerpo, según la riqueza de los diálogos en el guión, la solidez de los personajes y la creatividad manifiesta en las puestas en escena.

No obstante, en la industria cultural, el objetivo capitalista se sintetiza en realizar un producto destinado al consumo, en el marco de un proceso guiado por el lucro en el que la reproducción del bien se da en serie y proporcionalmente se amplía la inversión inicial. La ideología concibe al hombre como 'espectador-consumidor', es decir, no como fin a cuyo desarrollo y mejoramiento hay que condicionar la actividad productiva, sino como objeto y materia de uso, para mejoramiento y desarrollo del capital. Éste es el punto en el cual muchos autores que han escrito sobre el cine argentino señalan que algunas de las producciones que se filmaron en torno al *proceso y sus desaparecidos* no fueron realizadas con el solo deseo de denuncia y difusión de los hechos ocurridos, al margen de los objetivos económicos, dado el éxito que aseguraban lograr estas películas gestadas en un presupuesto mediano, pero sí de un contenido fuerte y profundo. También hay que tener en cuenta que, en el transcurso de este siglo, el modelo capitalista basado en el reino de las multinacionales ha fomentado cierto tipo de inversiones que, aunque sólo fueron empleadas en industrias complementarias con sus intereses (automotores, textiles, manufacturas, etc.), dejaron en los espacios geográficos nacionales una base de instalaciones, maquinarias y tecnología.

Pese a las deformaciones y condicionamientos que implica este proceso, el modelo capitalista no existe ni existió nunca en el terreno de la industria cinematográfica; pero la producción nacional, ni siquiera en los mejores momentos de su historia, pudo extraer demasiado beneficio de los ingresos de las salas de cine.

La Argentina fue y sigue siendo un espacio receptor que invierte sólo volúmenes insignificantes en capital fijo (medios técnicos de filmación, cámaras, lentes,

---

<sup>14</sup> David Oubiña, 1999-2000.

<sup>15</sup> *Op. cit.*

equipos, instalaciones, etc.) o circulante (fabricación de emulsiones fotográficas, magnéticas, etc.); siempre complementario y dependiente a su vez del complejo industrial trasnacional.

Los distribuidores por lo general alquilan oficinas-locales, y envían desde los Estados Unidos el material ya procesado: copias, afiches de propaganda.

En el caso argentino, sólo las distribuidoras locales procesan sus copias en los laboratorios del país, situación que no ha logrado imponerse totalmente aún a quienes dominan el grueso de la distribución extranjera: las empresas norteamericanas.

Durante la «edad de oro» de nuestro cine, allá por los 30 y 40, la Argentina controlaba los más importantes mercados de habla hispana del continente y llegó a producir más de 50 largometrajes al año. Con respecto a esto Di Núbila recuerda en su libro *Historia del cine argentino*:

John B. Nathan, director de Paramount en Buenos Aires, había informado en Estados Unidos que la popularidad de los filmes argentinos torna dificultoso para las compañías norteamericanas el mercado de exhibición sudamericano. Y como el público de América Latina de ese modo estaba librado en buena medida a la influencia del cine de su propia lengua, Washington quiso que las películas en castellano fueran producidas por un país amigo. Temió que las argentinas pudieran eventualmente ser vehículos para la filtración de propaganda enemiga en América Latina. Y prefirió no correr riesgos. Además de apoyar a México, envió equipos y película virgen a Chile<sup>16</sup>.

La historia del cine argentino probó más de una vez que, apenas se modificaba la política de relaciones con las naciones dominantes, en pos de un desarrollo autónomo, ello repercutía directamente en un crecimiento industrial cinematográfico.

No es casual, en suma, que las crisis de nuestro cine hayan ocurrido a partir de la derrota de los proyectos políticos de desarrollo autónomo, caracterizados por un incremento de la intervención estatal en la política cinematográfica.

Las empresas productoras y distribuidoras norteamericanas son quienes fijan la agenda en cuanto a lo que los argentinos vamos a ver en las salas de cine, por ello la exhibición actúa en la práctica como agente local de esos intereses, del núcleo dominante o monopolio que no teme en aplicar también las leyes despiadadas sobre los pequeños empresarios o exhibidores que no tuvieron, hasta la actualidad, la posibilidad del desarrollo independiente.

Otro factor determinante a la hora de producir películas fue la ausencia de la potestad legislativa del Estado y la carencia de Políticas Nacionales de Comunicación, en un momento de crisis económica y con el auge de las nuevas tecnologías audiovisuales, que fomentaron la expansión del sector de la comercialización en perjuicio de la producción estética y de contenidos.

---

<sup>16</sup> Domingo Di Núbila, 1998.

Las diferentes medidas económicas impuestas por el sistema capitalista hicieron que las ideas e intenciones de algunos realizadores se vieran limitadas o recortadas en gran medida a la hora de concretarse.

Si se tiene en cuenta que los precios estimados de las entradas a las salas oscilaban entre los 3 y los 3,50 dólares, deduciendo el 10% del impuesto para el Instituto, el 50% para el exhibidor y el 20% para el distribuidor; el productor, no cobraba más de 1,26 dólar por cada entrada vendida, lo que obligaba a convocar un mínimo de 300.000 espectadores para amortizar la inversión en la producción, que rondaba los 350.000 y los 400.000 dólares. En definitiva, si no existiesen las ayudas de fomento industrial, la producción nacional sería prácticamente imposible, pese a las interesantes ideas a intenciones.

Asimismo, un detalle importante que destaca Getino en este caso es el hecho de que, entre 1980 y 1990, el Instituto Nacional de Cine había distribuido la mayor parte de las subvenciones entre cuatro empresas tradicionales: Aries Cinematográfica, que recibió casi 9 millones de dólares; Cinematográfica Victoria, Argentina Sono Film y Chango Producciones, que obtuvieron en conjunto un total de 6 millones de dólares; y otras 20 empresas, recibieron menos del 50% de las ayudas globales, aunque fueron las que pagaron en término al INC, dado el éxito de taquilla que tuvieron sus películas<sup>17</sup>.

La recaudación de la venta de las entradas y los fondos provistos por el Gobierno fueron los recursos con los que se fomentaba la producción fílmica en la Argentina de la década del 80 y hasta mediados de 1994, año en el que se sancionó la nueva legislación. El INC estableció que al 10% recaudado por el gravamen se le agregaría el reembolso natural de los préstamos y los fondos proporcionados por el Tesoro Nacional, lo que constituía un total de casi 10 millones de dólares anuales como presupuesto oficial.

En relación a la nueva normativa en materia cinematográfica, resulta interesante conocer las particularidades que se han generado a partir de ésta para poder efectuar una proyección hacia lo que derivó la evolución de la producción cinematográfica en Argentina. El panorama se modificó en gran parte con la creación del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), que reemplazó al INC; al igual que la Ley núm. 24.377 sustituyó a las leyes 17.741 y 20.170, estableciendo que los beneficios comprendidos en la misma, sólo alcanzan a:

las películas nacionales producidas por personas físicas con domicilio real en la República o de existencia ideal argentinas, cuando reúnan las siguientes condiciones: ser habladas en idioma castellano; ser realizadas por equipos artísticos y técnicos integrados por personas de nacionalidad argentina o extranjeros domiciliados en el país; haberse rodado y procesado en el país; no contener publicidad comercial<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Octavio Getino, 1998.

<sup>18</sup> Octavio Getino, 1998.





En cuanto a ayudas y subvenciones, serán favorecidas —según la nueva legislación— aquellas producciones que el INCAA considere que «contribuyen al desarrollo de la cinematografía nacional en lo cultural, artístico, técnico e industrial, con exclusión, en especial, de aquellas que, apoyándose en temas o situaciones aberrantes relacionadas con el sexo o la droga no atiendan a un objetivo de gravitación positiva para la comunidad» (Artículo 30)<sup>19</sup>.

## LAS COOPERATIVAS DE TRABAJO

Una de las formas, tal vez más interesantes, de hacer y fomentar el cine argentino fue la aparición de las cooperativas de trabajo. Un sistema novedoso y solidario producto de las verdaderas intenciones de vencer las limitaciones económicas para crear y difundir proyectos. Este esquema de trabajo en equipo se desarrolló en diversos ámbitos laborales y sociales con considerable éxito, y en el caso del cine los resultados obtenidos fueron provechosos y aglutinadores.

Consiste, según explica la especialista Gabriela Fabbro en el libro *Cine argentino en democracia*, en un procedimiento muy particular en el que todos los miembros del proyecto, ya sean actores, productores o guionistas, participan y comparten todo lo que implica el proceso de realización, como también las pérdidas y las ganancias, favoreciendo de esta forma, la producción de películas que tal vez nunca serían factibles de realizarse bajo las normas industriales. Al respecto, Fabbro asegura que:

Por medio de las cooperativas muchos directores lograron concretar su primer largometraje, de este modo se fomenta también la ampliación de los niveles de ocupación de los técnicos y actores de la industria. Una de las mayores ventajas de este sistema de producción es la ausencia de relación de dependencia entre los intervinientes, ayudados por no tener fines de lucro<sup>20</sup>.

En 1986, reseña Fabbro, se puso en marcha este sistema y la primera película realizada bajo este esquema fue *Los amores de Laurita* (Antonio Ottone), una producción enmarcada dentro de lo que se llamó Unión de Cineastas Argentinos Cooperativa de Trabajo Limitada, cuyo presidente fue el mismo realizador. En esta cooperativa, la organización fue la asamblea societaria y podía ser convocada por cualquiera de los socios. Además de este proyecto existió la Cooperativa de Producción del Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda, y ya en 1987 todas las cooperativas de trabajo estaban reunidas bajo la Federación Argentina de Cooperativas de Trabajo de Cine (FACTRAC).

---

<sup>19</sup> *Op. cit.*

<sup>20</sup> Claudio España, 1994.

Algunas de las cooperativas se asociaron con productoras extranjeras, lo que facilitó la realización de películas más elaboradas, gracias al sistema mixto. Otras se dedicaron a apoyar el cine del interior del país, integrando a los recursos humanos de cada región en proyectos locales, que nunca hubiesen sido posibles sin este sistema.

Como se puede observar, gran parte del cimiento o la base sobre la que se sostuvo la producción cinematográfica de la década estudiada fue la ayuda y subvención financiera del Estado. Si bien esta situación es peligrosa por un lado, dado que colabora con un cierto acomodamiento de los realizadores al depender, en gran medida, del Instituto de Cinematografía Argentino, ha propiciado, por otro, la formación de equipos de trabajo para aminorar un poco el riesgo de fracaso ante la defensa, únicamente, del espacio individual y no de grupo. Por lo tanto, con la fuerza que da la unión y el compañerismo el espacio audiovisual argentino se fue refortaleciendo, hasta desarrollar en los años siguientes, un carácter muy específico, una personalidad definida y reconocida en el exterior como el boom del cine latinoamericano.



## BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter (1982): *Discursos ininterrumpidos. La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*, Madrid, Taurus.
- CANTAROCK (1988): *20 años de rock nacional*, año 1, núm. 1, La enciclopedia total, volúmenes 1 y 2.
- DI NÚBILA, Domingo (1950): *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Cruz de Malta.
- ESPAÑA, Claudio (1994) comp.: *Cine argentino en democracia*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- GETINO, Octavio (1998): *Cine argentino entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires- Ciccus.
- LACOLLA, Enrique (1998): *El oficio de ver*, Córdoba, Argentina.
- OUBIÑA, David (1999-2000): Revista de cine *on line*, [www.otrocampo.com](http://www.otrocampo.com)
- SEOANE, María y RUIZ NÚÑEZ, Héctor (1986): *La noche de los lápices*, año XII, 1971, núm. 45, Buenos Aires, Contrapunto.
- SARLO, Beatriz (1987): «Política, ideología y figuración literaria», en *Ficción y Política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza.
- SCHMIDT, Siegfried (1971): «Lo estético y lo político La función de lo estético en el desarrollo social». *Revista Humboldt*, año XII, núm. 445.
- WOLF, Sergio (1992) comp.: *Cine argentino, la otra historia*, Argentina, Letrabuena.

