

# La fragilidad del mercado interno

Carlos Sorín <sup>1</sup>

Recurren en el cine argentino fenómenos de cierta complejidad. Para completar un cuadro inteligible, vale la pena destacar el modo en que las instituciones han impulsado a nuestra cinematografía durante el periodo democrático. A decir verdad, la industria reaccionó especialmente gracias a un marco legislativo muy favorable, cuya renovación se diseñó hace una década. Con estas leyes excepcionales, el apoyo a la actividad fílmica parecía casi descomedido<sup>2</sup>. Tomaré un dato para ejemplificar los alcances de la reforma y es que, desde que este plan se vinculó con las escuelas y universidades, los cursos de cine han generado un soberbio plantel de jóvenes directores. Estamos, pues, ante una perspectiva que bien puede inducir al entusiasmo. Pero es ahí donde cabe un inciso pesimista, pues el sesgo animoso de la industria no implica que la coyuntura permita grandes expectativas. Más bien, hablamos de un fenómeno ilusorio: en un país totalmente devastado por la crisis resulta muy difícil insistir en las opciones de nuestro cine. Por supuesto, los nuevos estrenos de 2002 responden al esquema antedicho, ventajoso y alentador, pero son productos anteriores al colapso, y ello me hace temer que en 2003 el bache será inevitable y quedará plasmado en el balance comercial.

<sup>1</sup> Director de cine. Con *La Película del Rey* (1986) ganó el León de Plata del Festival de Venecia y el Goya a la Mejor Película Extranjera. Sus siguientes largometrajes han sido *Eternas sonrisas de New Jersey* (1989), *Historias mínimas* (2002) y *Bombón. El perro* (2004). La manifestaciones contenidas en este artículo proceden de una entrevista realizada el 13 de noviembre de 2002.

<sup>2</sup> Cuando Alfonsín asumió la presidencia en 1983, se votó en el Congreso la ley 23.052, en virtud de la cual quedó derogada la ley 18.019, vigente desde 1968. El nuevo marco legislativo eliminó la censura cinematográfica. El regreso de los actores exiliados y una creciente colaboración internacional mejoraron las perspectivas de la industria. El primer filme estrenado en este nuevo tramo fue *Camila* (1984), de María Luisa Bemberg. Durante la década siguiente, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) fue el organismo encargado de gestionar un recién diseñado plan de apoyo institucional. Gracias en parte a estas acciones, Argentina ya era en 1999 el noveno productor mundial por inversión realizada. En 1998 se distribuyeron 35 películas nacionales. Dos años después, este balance ascendía a 45 largometrajes.

Entre septiembre y octubre de 2002 se estrenaron en Buenos Aires cinco largometrajes nacionales: *Kamchatka*, *Lugares comunes*, *Un oso rojo*, *El bonaerense* e *Historias mínimas*. Todos ellos han tenido apoyo popular. Pero por masiva que sea la afluencia de espectadores, se observa que ninguna de estas producciones logra obtener un abundante beneficio. Una vez sumado el conjunto de las recaudaciones, tan sólo será posible amortizar los costes de lanzamiento: el tiraje de copias y otros gastos comerciales. Por decirlo de un modo elemental: el mercado interno es muy precario a efectos financieros y, por consiguiente, resulta imperioso que estas películas se exhiban fuera de nuestras fronteras.

En este contexto, tiene un particular interés la colaboración española. Como se sabe, los cineastas argentinos no sólo dependemos del exterior en lo que concierne a la comercialización sino en cuanto afecta a la producción. Al apelar al modelo coproductivo, España figura como una compañera idónea, y así se revela en las películas que antes mencioné, todas ellas financiadas gracias a la intervención de productores españoles. A efectos culturales y estratégicos, esta alianza es la más razonable de cuantas se nos ofrecen. Yo mismo puedo dar fe de esta idoneidad. Cuando rodaba *Historias mínimas*, falló la capitalización antes de haber concluido el trabajo. Fue entonces cuando envié parte del material a los festivales de San Sebastián y Toulouse, donde varios productores —todos españoles— me propusieron la compra del filme. Gracias a esta operación, la película se estrena bajo el emblema de dos compañías, la argentina Guacamole Films y la española Wanda Visión. Sin este acuerdo, *Historias mínimas* aún permanecería enlatada y sin montar.

De forma consecuente, este intercambio creativo y financiero se inscribe en una reciprocidad cultural de largos alcances. No en vano, el parentesco entre las cinematografías de ambos países viene de largo. Podemos remitirnos a las coproducciones que se dieron en la postguerra, y también a los actores y técnicos argentinos que llegaron a la industria española como exiliados, durante los setenta. Esta fluidez se sostiene aún hoy, cuando dicha colaboración es indispensable para el cine argentino<sup>3</sup>. En cierta manera, no es aventurado creer que casi formamos parte de un mismo país.

<sup>3</sup> Galleguita (1924), de Julio Irigoyen, fue la primera película iberoamericana exhibida en España. Posteriormente, el vaivén de técnicos y artistas halló un marco más propicio. La firma del Convenio Comercial y de Pagos del 30 de octubre de 1946, motivada por el

Los ámbitos de la coproducción, según suele pensarse, propenden a la pérdida de identidad del filme, diluida en ese cauce plurinacional. Por suerte, las coproducciones hispano-argentinas mantienen su consistencia gracias a un factor significativo: el peso que tiene el director en nuestra cinematografía. Dado que el cineasta supera en este margen al productor, el público identifica un determinado título gracias a quien lo filma y no a quien lo costea. Por algo se habla coloquialmente de una película «de Aristarain», «de Piñeyro» o «de Puenzo». Es el director quien imprime el sello característico. En realidad, no hay otra opción: en Argentina no hay bastante dinero para hacer largometrajes de gran presupuesto. En buena hora, hemos de cultivar eso que se llama cine de autor.

Esta mentalidad ha servido para cultivar con persistencia un cine testimonial, bastante bien ejercitado por creadores como los antedichos. El mismo tono escogido supone que la ligereza en el equipo sea una ventaja. Al cabo, para penetrar en las dunas es preferible usar una motocicleta antes que un camión.

Vale la pena que los modernos cineastas reflexionen acerca de esta premisa, sobre todo en un momento tan difícil como el que vivimos. Puesto que el mercado interno es tan frágil, la apertura internacional va a requerir no poca habilidad en lo que atañe al comercio de nuestras creaciones. Sabemos que la situación de las películas argentinas se presenta favorable tanto en los festivales como en la taquilla de otros países. Pero llega el momento de vender este talento y, por consiguiente, llega también la hora de generalizar un modelo más dúctil de producción. Con *Historias mínimas* decidí seguir esa fórmula, y lo cierto es que la venta externa ha funcionado muy razonablemente. Si ponemos el acento en ese rasgo de carácter, no dudo que el milagro aún es posible para nuestra industria.

Dentro de los planes gubernamentales, la realidad del país impone sus prioridades. Ejemplos al caso: el Instituto Nacional de Cine y Artes

*protocolo Franco-Perón, tuvo por objeto la importación, comercialización, exhibición y mejora en el régimen fiscal de películas de ambos países. Aunque en 1956 se proyectaron 37 cintas españolas en las salas de Buenos Aires, en 1961 el número descendió a veinticinco títulos, seis de los cuales fueron cofinanciados por ambos países. Tras un periodo de fatiga durante los setenta, las coproducciones adquirieron un nuevo brío a finales de los noventa, lo cual permitió la difusión de productos como Tango (1998), de Carlos Saura. En buena medida, este nuevo marco debió su mejora a productores como Gerardo Herrero, responsable de coproducciones como Territorio comanche (1997) y Frontera Sur (1998), dirigidas por él; Martín (Hache) (1997), de Adolfo Aristarain; Plata quemada (2000), de Marcelo Piñeyro; y El hijo de la novia (2001), de Juan José Campanella.*

Audiovisuales (INCAA) continúa en funcionamiento, pero sus funcionarios, aunque bienintencionados, no tienen hoy posibilidades de ofrecer una protección que supere la virtualidad<sup>4</sup>. Ello es más que comprensible: cuando hay hambre y falta el dinero para comprar vacunas, pensar en patrocinios para el cine es casi inmoral. Con todo, aun sin este apoyo de las instituciones, el respaldo internacional de los nuevos realizadores y la baratura de sus proyectos van a posibilitar la venta de esta nueva remesa de películas. ¿Dónde situar, en este contexto, las perspectivas más ambiciosas de nuestro gremio? A decir verdad, estamos haciendo cine en la cubierta del *Titanic*. No sólo se hunde nuestro sector: todo el país naufraga.

Paradójicamente, mientras que en los últimos años se ha ido destruyendo la actividad industrial, el cine argentino ha ganado fortaleza. Por eso, si bien aumentó el número de galpones cerrados alrededor de Buenos Aires, el cine nacional fue creciendo a contrapelo. Aún disponemos de equipos eficaces y de laboratorios competentes. Como se ha demostrado, hay asimismo infraestructura adecuada para que rueden en Argentina los cineastas extranjeros. Además, el plantel de actores y de técnicos mantiene un alto nivel profesional. Consecuentemente, todo ello permite conservar un amplio margen de esperanza.

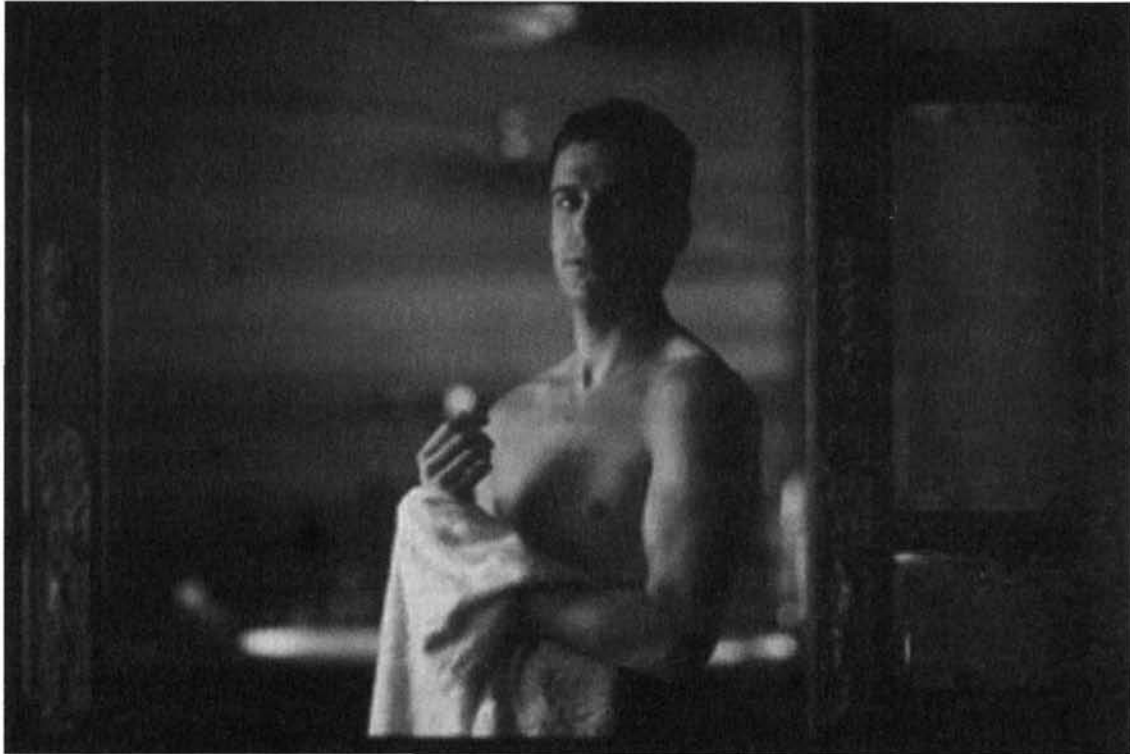
Debo aclarar que el riesgo en el caso de *Historias mínimas* no era sólo financiero. De partida, ya era complejo filmar en la Patagonia y dirigir a un reparto en el que había actores profesionales, como Javier Lombardo, y también personas que desconocían los métodos de la interpretación. Claro que quienes no son actores son incapaces de disimular un sentimiento o lo hacen mal. Por eso, y dado que la propuesta consistía en construir una película de ficción con retazos de verdad documental, tuvimos que buscar trucos en los que apoyarnos. Así, el anciano protagonista, Antonio Benedictis, conocía el libreto, pero yo prefería no darle el texto hasta el momento de realizar sus tomas. Si el espectador revisa la película sabiendo esto, caerá en la cuenta de que la inquietud que muestra Antonio en determinados planos no es fingida. En realidad, estaba verdaderamente angustiado porque no recordaba la letra, y era esa emoción lo que nos servía para construir el personaje.

<sup>4</sup> El diagnóstico de Sorín se refiere a un marco en el que ya se han conseguido algunos avances. El 7 de junio de 2004 los gestores del INCAA convocaron a productores, propietarios de cadenas de cines y distribuidores con el objetivo de fijar una cuota de pantalla obligatoria para la exhibición de cine argentino. Por motivos fácilmente explicables, a este plan se opuso la Cámara Argentina de Exhibidores Multipantallas (CAEM).

Aunque legitimado en su práctica, no pretendo hacer un dogma de este método. Que nadie lo dude: para elaborar personajes más complejos son indispensables los actores profesionales.

De otro lado, cuando se aborda una película con un margen de improvisación tan generoso, es fundamental disponer de un guión sólido; un buen texto que evite la pérdida del rumbo y permita desechar hallazgos que no tienen ninguna importancia dentro de la narración. A modo de precaución, también es importante rodar la mayor cantidad de material posible, de forma que en la mesa de montaje haya posibilidades de organizar adecuadamente cada secuencia.

Echar a andar un filme como éste depende de un escenario peculiar. Dentro de este espacio de signos, la Patagonia es un territorio primigenio que nos recuerda cómo debió de ser el planeta hace millones de años. La lejanía consigue que las crisis –incluida la más próxima– lleguen con sordina a sus habitantes, aislados y necesariamente solidarios. Quizá por ello esta región aparece como una reserva moral en el inconsciente colectivo de los bonaerenses, lo cual me sirve, de paso, para explicar el éxito del filme. Dado que las últimas producciones que han llegado a las salas inciden en los aspectos terribles de nuestra sociedad, los argentinos han hallado un respiro en *Historias mínimas*, donde ningún personaje es verboso o dice algo trascendente, donde la ternura, la cotidianidad y el humor conservan su vigencia. De forma oportuna, el escenario patagónico adquiere hoy mayor interés gracias a los cuatro proyectos que ahora se ruedan allá, incluido el nuevo largometraje de Luis Puenzo, *La puta y la ballena* (2004).



Gerardo Vera: *Deseo* (2002)