

El cine, la democracia y el círculo vicioso

por LEONARDO M. D'ESPÓSITO | crítico de cine: Revista Noticias, Revista El Amante,
Diario BAE Negocios | despoleo@gmail.com

Cualquiera que recorra festivales de cine en la última década podrá ver que la presencia latinoamericana ya no es excepcional ni minoritaria. Desde por lo menos mediados de los años noventa, el meridiano del cine también pasa por América del Sur —o México—, y ya no es tampoco una excepción que realizadores formados en el cono sur terminen dirigiendo grandes *blockbusters* de Hollywood.

Recientemente, como ejemplo de ejemplos y más allá de consideraciones estéticas, el mexicano Alfonso Cuarón se convirtió en el primer latinoamericano en ganar el Oscar el mejor director. Las razones son múltiples y no es ajena a este desarrollo la reducción de costos que ha implicado la aparición de las tecnologías digitales. Pero no bastaría con eso: lo que ha decidido el mejor destino de una producción que había quedado estancada —en el mejor de los casos— en el consumo interno y fugaz es el restablecimiento (inestable a veces, solo formal en algunos casos) de sistemas democráticos que no solo permitieron una regulación eficaz en la forma como los gobiernos apoyan la cinematografía sino también el propio crecimiento de los cineastas a partir de la creación de escuelas de cine y de la abolición de la censura.

El caso argentino en este sentido es ejemplar aunque, por cierto, no único. Tampoco está exento de problemas, que provienen —lógicamente de la debilidad democrática. Uno de los primeros actos importantes posteriores a la recuperación democrática de 1983 fue la abolición, a principios de 1984, de la censura cinematográfica. El joven de los 80 no olvidará cómo las pantallas fueron literalmente ametralladas por títulos que habían dormido hasta casi una década el sueño de los injustos: *La naranja mecánica* o *Calígula* —dos arquetipos— fueron repentinos y anacrónicos éxitos de taquilla. Ese primer paso, además, implicó también

un cambio en la calificación de las películas, que dejó la palabra “prohibido” de lado y se volvió, con justicia, más permisiva. Se adoptó un tipo similar al que funciona en los EE.UU.: apta para todo público (G en la categorización estadounidense); apta para mayores de 13 años (PG13); apta para mayores de 16 (R); y solo apta para mayores de 18 años (NC17). Los menores de edad solo tienen vetadas las películas en la última categoría, que son muy pocas; para el resto, si no son aptas para todo público, pueden ingresar a la sala con padre o mayor a cargo. Parece intrascendente pero esto es fundamental: mucho más cine visible para mucha más gente implica mucho más desarrollo y alimento para las ideas.

De todos modos, el cine es un arte caro que no puede existir sin subsidios o financiamiento múltiple (en general, requiere de ambas cosas), y lo que la administración de Raúl Alfonsín no puso en marcha fue un sistema coherente de créditos y subsidios. Algo que se subsanó durante el mandato de Carlos Menem, en 1994, con la sanción de la Ley de Cine (la 24.377) que, con posteriores modificatorias, hoy es la que regula la intervención del Estado en lo audiovisual. Lo importante fue la creación del Fondo de Fomento Cinematográfico, que surge del impuesto del 10 por ciento a cada entrada vendida en los cines del país. De allí surgió el financiamiento, que fue acompañado por las primeras generaciones de realizadores surgidos de escuelas de cine. Fue fundamental la creación a fines de los 80 de la entidad privada FUC, Fundación Universidad del Cine, impulsada por Manuel Antín, ex director del INC (Instituto Nacional de Cinematografía, hoy INCAA, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales). La mayoría de los nombres argentinos que hoy forman parte del circuito de festivales —algunos

emblemáticos como Pablo Trapero, Daniel Burman, Lucrecia Martel, Lisandro Alonso o Celina Murga— provienen de allí y educaron sus gustos con el retorno de la democracia. Los tres factores —ausencia de censura, fuentes de financiación claras y desarrollo profesional— se unieron para crear un campo mucho más amplio y fértil.

Lo que sucedió en la Argentina sucedió también, con sus particularidades, en el resto de América Latina. En el caso de Uruguay, la Ley de Cine (la 18.284) recién se promulgó en 2008, y el fondo de fomento se conforma con aportes del tesoro —estipulados en el texto de la norma—, más lo que estipule el artículo 250 de la ley de presupuesto (la 17.930) y aportes privados y donaciones. El sistema aún está en ciernes, y en gran medida Uruguay coproduce con la Argentina —de allí sus primeros grandes éxitos internacionales como *25 Watts* y *Whisky*, ambos de la dupla Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella—, y tiene la desventaja de un mercado interno menor. Mientras que Brasil, la existencia de Embrafilme —el consorcio estatal que financia y difunde la producción de ese país— desde los años 70 logró que la industria se moviera con mayor fuerza, ayudada por un mercado interno importante. Es cierto que Brasil padeció censura y dictadura, pero el mayor problema radicó en la discrecionalidad del apoyo estatal que en problemas eminentemente políticos. Un ejemplo claro: dos films de Hector Babenco de esos años —*Lucio Flavio*, *pasajero de la agonía* y *Pixote*— hubieran sido imposibles bajo la dictadura militar argentina. La primera, de hecho, fue prohibida en el Río de la Plata, y la segunda padeció tremendos cortes.

Hay un hilo conductor en todas estas experiencias, formado por varias hebras. El hilo es que solo la libertad creativa permite el desarrollo de un arte y la

consecuente —muchas veces potencial, es cierto— industria cultural. El cine es especialmente sensible a los vaivenes económicos y políticos porque es un arte caro que depende en gran medida del apoyo del Estado. La censura y el manejo autoritario de las herramientas económicas conspiran contra su existencia. Cuando el Estado se hace completo cargo de la producción, en contrapartida, el cine deriva rápidamente en propaganda —basta los ejemplos solo superficialmente antagónicos del cine que produjo la UFA en la Alemania nazi y los films del realismo socialista en la Unión Soviética de Stalin. De hecho, el riesgo de que el gobierno maneje los subsidios reside en que tales apoyos dependen de un comité que puede sufrir la influencia estatal. En la Argentina se puede producir cine sin el apoyo del INCAA, por supuesto: los casos exitosos de *Historias extraordinarias*, de Mariano Llinás, y *El estudiante*, de Santiago Mitre son paradigmáticos incluso por hallar sistemas de producción alternativos. Pero la presión de los sindicatos, por ejemplo, hacen que todo sea “film de guerrillas”. Hace algunos años, el productor industrial de cine Héctor Olivera acuñó el término “cine artesano” para las películas mal llamadas independientes (después de todo, todos dependen en última instancia de la misma caja) y quizás sea adecuado: el problema reside en una ardua —estéril, además— discusión respecto de qué cine debe ser apoyado por el Estado. Hay dos modelos y los dos presentan problemas. Pero primero, la televisión.

El otro factor importante en el crecimiento del cine o de su industria durante el período democrático es la intervención de la televisión. Los grandes éxitos de taquilla de los últimos quince años han tenido aportes de los canales de televisión que, desde los noventa, se encuentran en manos privadas. La inversión de la televisión en el

cine no es desinteresada, y está bien que así sea: por un lado, implica reservarse los derechos de televisación de un film así como cualquier dividendo producto de la negociación de tales derechos; por el otro, una ayuda del Estado en forma de subsidios e incentivos fiscales. Esto ha llevado a la polémica anexa de si el INCAA debe o no subsidiar a los films “de la televisión”, por lo general de temáticas y formas más cercanas al cine industrial estadounidense (otra vez, no se mide en esto calidad). La ley es ley y es para todos, y al subsidio tienen derecho todas las producciones argentinas —o coproducciones con capital mayoritariamente argentino— que se sometan al proceso de calificación.

Dicho esto, la Argentina presenta un problema diferente del de Brasil —que tiene una distribución efectiva y un circuito de arte y ensayo aceptado— o México, donde la mayoritaria presencia del cine estadounidense no impide el desarrollo de una audiencia local suficientemente grande como para volver sustentable el cine. ¿Cuál es la trampa de la Ley de Cine y el Fondo de Fomento? Léase nuevamente: el 10 por ciento de cada entrada vendida en el país se destina al desarrollo de cine nacional. Pero no hay límites a la cantidad de pantallas que puede ocupar un título. Hace un par de años se estableció un canon simbólico a partir de cierta cantidad de copias equivalente hasta a 12.000 tickets que se cobra por única vez, pero la medida es absolutamente ineficaz. La razón es simple: si *La era de hielo 4* vende cuatro millones de entradas con más de doscientas pantallas (en un país donde a lo sumo hay mil), el Fondo de Fomento recauda —a precios de hoy, y aproximadamente— 2,5 pesos por entrada. Es decir \$ 10 millones (alrededor de un millón de dólares). Un film argentino que no pertenece a una “marca” conocida, que no ha construido su

público, que apunte más al adulto que al niño, será desplazado por los exhibidores y distribuidores a una cantidad ínfima de pantallas. Y aunque existe una cuota de pantalla reglamentada para el cine nacional, su cumplimiento es errático. Es decir: el cine que apoya el INCAA produce puestos de trabajo pero no se ve. En 2013, hubo más de 150 películas, de las cuales solo una decena superó las tres semanas de exhibición. A veces esto genera un espejismo: tres de esos films superaron el millón de espectadores; uno de ellos —*Metegol*—, los dos millones. Pero en la proporción, el cine argentino sigue llevándose la peor parte. De paso: las películas nacionales “millonarias” tuvieron coproducción de *majors* de Hollywood (Disney, Universal y Fox para el caso de *Corazón de León*, *Metegol* y *Séptimo*, respectivamente).

Podrá decirse que esto no tiene que ver con la democracia sino con los vaivenes del negocio en el mundo capitalista. Sea, pero no tanto. Los films que “no se ven” casi, nacionales, terminan rotando en las salas del propio Instituto de Cine, los espacios INCAA, que a veces suplen incluso el déficit de cine europeo o latinoamericano. Sin embargo, dado que el manejo de los fondos sigue en manos de un gobierno que quiere mostrar números altos de actividad, se genera el peligro —muchas veces más que un peligro— de que el cine que se apoye sea aquel que solo representa el punto de vista del gobierno respecto de lo estético o lo político. Es sintomático que la agenda de documentales gire (en su mayoría, no siempre) en torno a la reivindicación de los movimientos revolucionarios de los setenta, los derechos de las minorías y pocas cosas más. No es lo único, pero es lo que abunda, y esos films terminan estrenándose solo en los espacios estatales. Dejemos de lado la idea —demasiado antigua, demasiado falsa— de

que el cine es sobre todo medio de comunicación y material didáctico: lo que vemos es, en resumen, que se deja a las grandes majors dominar las pantallas comerciales y se genera un falso circuito de exhibición subsidiado —desde la producción hasta la exhibición— para inflar los números de producciones nacionales.

Este esquema es similar en Venezuela, cuya ley de cine, modelada respecto de la argentina, se consagró en 2012. Y sucede lo mismo: las majors —cuando se las deja estrenar, dado que en Venezuela se ejerce la censura desde las restricciones a la importación— dominan los multicines. Eso sí: con presión, el Estado logra imponer cierta cuota de pantalla. Un dato curioso es que durante las actuales protestas contra el gobierno de Nicolás Maduro, especialmente fuerte en las grandes ciudades del país, muchos cines cerraron sus puertas, lo que hizo que la comedia *Papita, maní tostón*, primera en recaudaciones con más de un millón de espectadores y gran éxito histórico para el país tuviera una baja del 63 por ciento en las recaudaciones en la semana posterior al 12 de febrero, cuando estaba primera. Solo funciona el teatro en Caracas, en su mayoría el infantil y por las tardes.

En el resto de la región, la situación es de crecimiento en la medida en que hay pocos costes a la producción y la ayuda gubernamental tiene más de una fuente. Esto es muy visible en Chile, sin dudas las cinematografía más pujante y variada del último lustro, donde se combina la acción del gobierno en el apoyo a la producción con una política consistente en cuanto a exhibición y distribución. Y donde el cambio político que permitió una mayor libertad de expresión también redundó en una más amplia y menos prejuiciosa variedad de géneros y estilos. Muchos

cineastas independientes se acercan a los géneros populares sin dejar de lado la mirada personal o las posiciones políticas. Basta ver la comedia dramática *Machuca*, de Andrés Wood —donde el contexto político es parte pero no todo— o *Mirage Man*, de Ernesto Díaz Espinoza, film del “primer superhéroe chileno” que no deja de lado la comedia ni el comentario social sin, por eso, dejar de ser un perfecto ejemplo del género. En Chile se apuesta a la diversidad sin pensar si el contenido sigue o no las líneas del gobierno.

Es evidente que la democracia en la región ha permitido un desarrollo mayor del cine. Y también, de manera recíproca, es evidente que cualquier peligro que amenace a la democracia, amenaza también al cine. La falta de autarquía en la ayuda estatal termina contribuyendo no solo a una falta de variedad y el desprecio del público nacional por su cine —visto como propaganda o como “cine de sustitución de importaciones”, como lo definió con humor el crítico Javier Porta Fouz— sino a consolidar el dominio de las majors en el mercado. En última instancia, al mismo panorama que durante las dictaduras o el cierre de un círculo vicioso: condenar al público a ver, finalmente, menos de lo mismo. ■