



Edita: Laboratorio de Tecnologías de la Información y Nuevos Análisis de Comunicación Social

Depósito Legal: TF-135-98 / ISSN: 1138-5820

Año 3º – Director: **Dr. José Manuel de Pablos Coello**, catedrático de Periodismo

Facultad de Ciencias de la Información: Pirámide del Campus de Guajara - [Universidad de La Laguna](http://www.unilaguna.es) 38200 La Laguna (Tenerife, Canarias; España)
Teléfonos: (34) 922 31 72 31 / 41 - Fax: (34) 922 31 72 54

[junio de 2000]

La dictadura militar de los 70 abordada por el cine argentino de la democracia. Una perspectiva estético-política (2º parte)

Lic. Patricia Adriana Delponti Macchione ©

Universidad Nacional de La Rioja (Argentina) - Doctoranda en la Universidad de La Laguna

La historia en el cine

Desde los orígenes del cine argentino, los temas históricos fueron de mucho interés para el público y los realizadores. Por eso y retomando la línea narrativa de la publicación pasada, en la que se habían proporcionado conceptos semióticos básicos, que ayudan a una mejor comprensión del análisis de los filmes propuestos, como así también la especificación de datos del contexto sociohistórico argentino de los años 70; es que se pretende con esta segunda parte: ofrecer un panorama de una naturaleza más o menos acabada acerca de las diferentes perspectivas abordadas por el cine durante la democracia; pero siempre refiriéndose a la dictadura militar.

Como se expresa en las líneas iniciales, la historia en el cine hizo siempre historia y así lo demuestran varias producciones como *El fusilamiento de Dorrego* (Mario Gallo, 1908), que abre una etapa en la que el cine adhiere y contribuye a la consolidación del ideario nacional y los festejos del centenario.

Luego, 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 muchos filmes se hicieron en torno a Domingo Faustino Sarmiento como *Su mejor alumno* (Lucas Demare, 1944) y *Almafuerte* (Luis César Amadori, 1949).

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 es en cambio los indiferentes a los valores patrios (indígenas, gauchos, españoles).

Dentro de las producciones de denuncia, encontramos dos conjuntos de filmes bien definidos y de líneas de enfoque completamente diferentes.

El primer conjunto de filmes se caracteriza 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 llevada a cabo a mediados del siglo pasado por 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* y *Gerónima* 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* (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.

La historia basada en el personaje de Gerónima adquiere credibilidad al incorporar reportajes verídicos efectuados por una junta consultiva de médicos a la verdadera Gerónima, una indígena habitante de aquel pueblo (General Roca) que en los tiempos de Julio Roca fue el epicentro de la campaña del desierto.

El segundo conjunto de filmes evoca hechos históricos puntuales que, al conmover y agitar a la opinión pública, indican la necesidad de llevar a cabo una enérgica lectura crítica de los gobiernos que los instrumentaron. Del análisis de este subgrupo de filmes, en que se ubican *Camila* y *Asesinato en el Senado de la Nación*.

En *La Rosales*, *Pobre mariposa*, *Los chicos de la guerra* y *Malvinas*, historia de traiciones, emerge de nuevo y temerariamente 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 de 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 elementos de la corriente estética rusa, en la que se adopta el montaje como principio constructivo para transmitir significados sentidos de los que el enunciado se hace cargo.

La obra más destacada del Cine Liberación fue (*Solanas - Getino, 1968*). Este ensayo cinematográfico está organizado en tres partes, cada una de las cuales constituye una unidad por separado. *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 del peronismo ante las acusaciones de fascismo. Luego sigue la cronología de los hechos y muestran en *Crónica 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*, la cual es un panfleto sobre la violencia y el presente sobre la base de territorios, 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.

En el cine político argentino existen marcadas características. En primer lugar: 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: oposición democracia- dictadura.

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

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

En síntesis, Clara Kriger señala: "La ruptura del concepto de objetividad en el género documental, a partir de una propuesta 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 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 numerosas secuencias de acción y el prodigioso trabajo de los actores impiden que los personajes se conviertan en meros portavoces.

El teniente pidiendo 4 tiros con la mano, los gauchos disparando contra un tren cargado de soldados y el final lleno de ironía, está entre los mejores momentos, que llevan al público a una reflexión sobre el futuro.

Este film fue rodado en momentos de gran tensión política, intenta una lectura aleccionadora de la historia.

Para finalizar esta revisión, se puede rescatar que cambia 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 provocan la reflexión y la discusión de los temas que se tratan.

Pero lo más importante es que su objetivo trascendente es qué aportan al hoy, la memoria de los proyectos populares del pasado.

El cine del proceso

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 Sergio Wolf "la indiferenciación entre el espacio de ficción el espacio real", dado que la separación entre ambos es inexistente.

El orden y la mesura 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) de Palito Ortega; o el compañerismo masculino en Amigos para la aventura realizado en 1980 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 (1976). Tampoco faltan las intrépidas aventuras de brigadas de defensa civil, con mucho tiros y despliegues al estilo de las redadas parapoliciales (comandos azules, 980 Emilio Viera). Otra sana alternativa es la que proponen los títulos con cantantes de moda: Tú me enloqueces (actuada y dirigida por Sandro), La carpa del amor (1979, Julio Porter), Subí que te llevo (1980, Rubén Cavallotti).

María Valdés, quien escribe en la publicación de los "Cien años de cine" del periódico "La Nación", asegura: "En el prolijo mapa también aparecen el tratamiento dolipsista del drama Comedia rota, (1978, Oscar Barney Finn) el único universo fantástico como escape El fantástico mundo de María Montiel (1978, Zuhar Jury), el grotesco y la corrupción familiar como elipsis metafóricas de fuerte referencialidad: La nona (Héctor Olivera, 1978); Plata dulce (1972, Fernando Ayala) 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".

Según Sergio Wolf "un cine de régimen no requiere, para constituirse en tal, que todos los films reproduzcan enunciados en boga, que cada quien o cada puesta en escena haga visible el discurso del gobierno de turno. Conque una zona amplia y diversa de la producción lo haga o deje de leer las circunstancias de gestación, basta para aseverarlo".

Los 80, década del cine en democracia

El incremento de los costos de producción, la obligada renegociación de los contratos con el instituto (1), la reacción vertiginosa de la cotización del peso frente al dólar, con lo cual se devaluó a su vez el precio real de las entradas y se redujo el volumen de espectador y el golpe final con la guerra de Malvinas, hundieron al país en una situación sin precedentes.

Pese a todos estos conflictos y con una producción anual de menos de 17 películas (2), 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; este 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 Tiempo de revancha (Adolfo Aristarain, 1980) de la cual Octavio Getino afirmó: "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" (Cine argentino, 1998). El mismo Aristarain dirigió luego Los últimos días de la víctima, en 1982, otro film basado en la novela de Pablo Feinmann.(3).

A pesar de la limitada producción, los filmes presentaban las dificultades y cuestiones vividas 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.

A finales de 1983, Raúl Alfonsín asumió 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 planteo, las principales secretarías y organismos relacionados con la cultura fueron ocupados por figuras y personalidades relacionadas con ese campo, como por ejemplos 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 aún 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 N° 18019 y en 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 demócrata 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, que es rescatado en el libro de Claudio España, en el que señalaba: "En la arbitrariedad de la censura no hay que excluir responsabilidades compartidas entre la voluntad represiva de sucesivos gobiernos autoritarios y ciertos discrecionalismos privados despreocupados de la obra cinematográfica" (Cine argentino en democracia, 1994).

A partir de entonces, el Instituto Nacional de Cinematografía comenzó a calificar las películas por edades para proteger a la minoridad 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. Para proteger a los menores están dispuestas las calificaciones. Tampoco pueden hacer cortes los productores o distribuidores "sin una autorización fehaciente de quien posea los derechos intelectuales". En el diario La Nación del 20 de marzo de 1984 señalaba "De esta manera, 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 Rosa, huyó con un sacerdote católico de quien estaba enamorada. Según afirma Claudio 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" (Cine argentino en democracia, 1994).

Fue fácil entrever el desenlace el fusilamiento de Camila y del padre Ladislao como uno más de los jóvenes ejecutados cuando recién empezaban a dejar salir sus pensamientos.

En el período que va del 84 al 88, teniendo en cuenta que los años 83 y 89 corresponden a la transición de gobiernos, Manuel Antín (4) funcionario del Instituto Nacional de Cinematografía, fue a quien se le encomendó todo lo relacionado al cine, y él se encargó de cumplir con los objetivos principales que Alfonsín le 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- simultánea a la aprobación, por 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 lo condicionada, inclusive, 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.

Entre 1984 y 1988, la producción fílmica 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. (5). Las empresas más

prolíficas, en cuanto al llamado cine comercial fueron solamente tres: Aries Cinematográfica, Argentina Sono Film y Cinematográfica Victoria.

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 suramericanos. 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 de Alberto Olmedo y Jorge Porcel en la saga de Los colimbas se divierten, Los colimbas al ataque, Rambito y Rambón, primera misión; La galería del terror y Atracción peculiar, etc. Todas ellas a cargo de Enrique Carreras, que 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.

No fueron películas premiadas ni tampoco lograron repercusión en los festivales internacionales, sin embargo, recuperaron sus inversiones y obtuvieron importantes reconocimientos.

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 victimarios, dándoles 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. Este se había visto enredado en un escándalo de soborno, relacionado con la dictadura militar. La investigación saca a luz la desaparición de un amigo y las razones de su propio exilio.

Pasajeros de una pesadilla (Fernando Ayala, 1984) toma un hecho delictivo ocurrido en el año 1981 —el caso Shoklender— 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.

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 Beatriz Sarlo, 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 dividida, las estrategias narrativas apuntan a proporcionar visiones articuladas del otro), y a las explicaciones sumarias o que ofrezcan rápidamente una tranquilizadora totalización" (Política, Ideología y figuración literaria, en Ficción y política, 1987).

La Peste (Luis Puenzo, 1993) es un film que responde a esta línea de análisis. Es una coproducción argentino-francesa-británica que relata la historia de una ciudad suramericana, Orán, en donde se desata una epidemia, y por ello es bloqueada para evitar la expansión del mal. Es un film con lecturas premonitorias y un mensaje de alerta acerca de la posible repetición de un flagelo que se retiró 10 años antes pero que aun no se terminó de vencer.

Lo rescatable de estos textos fílmicos es que se remiten a la reciente experiencia de nuestro país, en especial a causa de precio por 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 expulgar 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" (Clara Kriger, en Cine argentino en democracia, 1994).

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 antitragica 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*. Los datos dejan de ser el eje narrativo pero son indispensables para comprender el nudo central del film.

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 Murua, 1984).

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

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 recuerdos. Los recuerdos 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. Este 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 ritual o metáfora.

En 1987, una esperada producción llega a la pantalla dirigida por Pino Solanas. Sur introduce 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 solo se produjo, durante ese período, un solo largometraje: *La república perdida 1* (1983), en la que se relatan las experiencias vividas por el país por las sucesivas democracias y las irrupciones de la dictadura; en la segunda parte la mezcla de temas y de hechos ocurridos es aleatoria.

Relaciones entre el cine y otras prácticas culturales de la época

En general, la década de los 80 en Argentina fue una etapa de reorganización democrática, principalmente en el orden político y económico a raíz de las consecuencias de la dictadura militar.

Con la vuelta a la democracia, poco a poco, las diferentes expresiones artísticas y sus creadores —que habían sido censurados o exiliados— pudieron plasmar sus ideas libremente y reconstruir el patrimonio cultural argentino con total soltura. Pero hay que tener en cuenta que debido a las terribles experiencias vividas durante los 70, el miedo no cesaba por completo y la exposición en público de las producciones se llevó a cabo en forma lenta y paulatina.

Dentro de estas prácticas culturales, se puede afirmar que las más sobresalientes fueron el cine y la música como los objetos de denuncia y como la mejor manera de repudiar y hacer conocer al resto del mundo el dolor sufrido por la gente. Se apeló a mensajes contundentes como la forma más directa de llegar y captar la atención del receptor.

Aunque también existieron unos cuantos oportunistas que recurrieron al golpe bajo en una sociedad herida, para lograr los beneficios económicos pretendidos.

No sólo la cuestión histórica y política del país fueron los factores que hicieron que la expresión artística de esa época fuese diferente. Existen otros agentes que colaboraron con el cambio en la gestación de las prácticas y por consiguiente en la recepción de las obras y la producción artística en general. En este caso se hace específica referencia a los avances técnicos y sus incidencias en todos los órdenes de la vida cotidiana.

"Toda sociedad debe reflexionar sobre las causas profundas de sus conflictos" dice Susana Gómez Rial en "*Cine argentino en democracia*". En la República Argentina, en la década de 1970, esta tarea fue emprendida por los escritores que, desde la marginalidad, dentro del país o desde el exilio, propusieron distintas relecturas de la realidad.

Desde la literatura se generó el espacio para desarrollar las voces alternativas que desafiaron el miedo y enlazaron la resistencia intelectual. Con un discurso metafórico se aludió a la angustia e inseguridad cotidianas, a esa increíble alienación que el gobierno militar impuso en todos los estamentos sociales.

Recién en 1982 pudieron publicarse algunos de los textos que habían sido censurados hasta entonces. En 1983, los realizadores cinematográficos buscaban en la literatura que narraba hechos de la década anterior, material para llevar a la pantalla el pasado reciente.

Este fenómeno se daba porque hay que tener en cuenta que el cine, además de un arte es una industria, y como tal necesita atraer al público para venderse y ¿qué mejor impacto que el logrado a través de la apelación a la sensibilidad y el dolor causado por la nefasta situación vivida en el país durante la dictadura?. Entonces así se filmaron muchas novelas policiales escritas en torno a la represión que luego de convertirse en éxitos cinematográficos, lograban la reedición de los libros el aumento de las ventas; determinando así una relación recíproca de ganancias entre cine y literatura.

Con respecto a la música como movimiento de desarrollo y objeto de denuncia, se debe realizar una mirada retrospectiva para comprender como se fueron aventurando los hechos y sus causas.

La década del 70 recibió al rock como un movimiento en pleno desarrollo. Ya no sólo estaban Los Gatos, Almendra y Manal. Nuevas bandas y solistas se sumaban al género, cada cual con sus propias ideas, sueños y convicciones: Vox Dei, Arco Iris, Pedro y Pablo, La Barra de Chocolate y Pappo's blues, la pesada del rock and roll y mucho más. Por entonces, el incipiente rock argentino era globalmente denominado "música beat", rótulo bajo el cual también se incluyeron en dudosa confusión grupos como Los Iracundos, Los Náufragos y Trocha angosta. Pero el rock tenía otras aspiraciones que iban más allá del éxito momentáneo con estribillos pegadizos, letras superficiales y ritmos fáciles. Y esas aspiraciones corrían paralelas a las que se venían gestando, también desde la década del 60, en otras ramas del arte, como el cine, el teatro, la pintura, la escultura, etc. Todas habían recibido influencias del apogeo hippy en el hemisferio norte- sobre todo en Estados Unidos- pero buscaban lenguajes nuevos y propios.

La desaparición casi simultánea de los tres grupos "grandes" del rock argentino no solo significó la muerte del movimiento, sino que en gran parte contribuyó a su afianzamiento.

Serú Girán cambió las cosas, rescató la energía, el encanto de la canción, el fiel reflejo de una realidad agobiante, y la participación del público en los recitales.

El año 1982 marcó dos hechos fundamentales para la historia del rock en la Argentina. Por un lado, La guerra de las Malvinas provocó la inmediata censura a la música cantada en inglés y entonces el rock argentino logró el espacio de difusión que reclamaba y merecía desde hacía muchos años. Por otro lado, el éxito arrollador del rosarino Juan Carlos Baglieto abrió las puertas del mercado a los músicos del interior, hasta el momento postergados por el público porteño.

Por otra parte la apertura política decretada por el proceso significó el momento de auge de la canción contestataria. Y era lógico. El gobierno de facto había silenciado muchos sentimientos y la gente estaba ávida de escuchar y los músicos ávidos de cantar verdades.

Contrariamente a los que muchos suponían, la llegada de la democracia tras los oscuros días del régimen militar no mermó la popularidad del rock. La intensa difusión lograda en la época de Malvinas sirvió para ensanchar el margen de edad de los consumidores del género. Ya no slo eran jóvenes: también los adultos y los niños se acoplaban al fenómeno aunque más no fuera como meros oyentes.

Más tarde, la explosión de los pubs posibilitó nuevos lugares de muestra creativa: ya no se necesitaban grandes producciones para acceder al público con un recital.

El definitivo asentamiento del pop como estilo líder dentro del rock llegó en 1985 con una oleada de grupos modernos y con una reacomodamiento de los viejos líderes. El 85 trajo aparejado en su seno también la masividad de varios de los más importantes artistas del pop-rock como Miguel Mateos/Zas, Soda Stereo y Virus.

La televisión – como en los años anteriores- ofrecía sin mayor continuidad intentos dispares, pero la radio tomaba la vanguardia de la difusión y sentaba nuevas formas de comunicación.

En los medios gráficos, la aparición de revistas como "Rock and Pop", "220" y "El musiquero", más el regreso de "Expreso imaginario", ampliaron un panorama que en esa misma década había tenido experiencias de variada índole.

La FM mantuvo actualizado casi al instante al público sobre las nuevas tendencias imperantes en el mundo, por lo que el panorama local se vio forzado a la "modernización" constante de sus propuestas. Sin embargo, y pese a que las probabilidades de éxito condicionaban muchas de las iniciativas y el rock argentino perdió parte de su lugar ante la avalancha extranjera, se mantuvo la veta creativa y los deseos de evolución, esas características tan afines a la esencia del rock que le permitieron al género sobrevivir por más de dos décadas a pesar de todas las contras que tuvo que sortear.

La canción contestataria siempre estuvo implícita en el rock, aunque el género de protesta surgió desde un núcleo artístico diferenciado ideológicamente de los rockeros. Sin embargo, los primeros músicos que se jugaron a hacer rock en castellano cantaban su rebelión y su queja contra la sociedad.

Contrariamente a lo que ocurrió dentro de otras corrientes musicales, la canción de protesta perdió fuerza en el rock en 1984. Los rockeros decidieron alejarse de las quejas y tratar de reflejar otros sentimientos no menos afines a la audiencia.

Ideas e intenciones vs limitaciones económicas

Tanto en la época que se está analizando como en todos los tiempos, existen interesantes ideas y verdaderas intenciones de llevar a cabo diferentes proyectos; no solo cinematográficos sino de otras disciplinas y campos. Pero siempre todos los planes se tropiezan con un escollo, muchas veces decisivo, a la hora de concretarse: lo económico.

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 (reproducción ampliada del bien invertido), y consiguientemente por una ideología que 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. Este 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 capitalismo multinacional realizó cierto tipo de inversiones que, aunque solo 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, él 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 irrisorios en capital fijo (medios técnicos de filmación, cámaras, lentes, equipos, instalaciones, etc.) o circulante (fabricación de emulsiones fotográficas, magnéticas, etc.); siempre complementario y dependiente a su vez del complejo industrial transnacional.

Los distribuidores por lo general alquilan oficinas locales, y envían desde los Estados Unidos el material ya procesado: copias, carteles 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 aun a quienes dominan el grueso de la distribución extranjera: las empresas norteamericanas.

Durante la "edad de oro" de nuestro cine, hace cuatro décadas, 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, Domingo di Nubila recuerda: "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 suramericano. 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."¹⁽⁶⁾

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.

Una película es a la vez una obra de arte, mercancía y bien cultural; lo que implica necesariamente tener en cuenta los aspectos netamente industriales, así como los artísticos y culturales.

Diferentes etapas determinan la actividad cinematográfica y Octavio Getino las resume de la siguiente manera:

Producción

Industrias que producen la materia prima necesarias a la realización.

Industrias que producen los medios técnicos de producción.

Industrias consumidoras de 1 y 2, que produce el film, producto material y cultural.

Luego de la producción de una película, ésta pasa a una segunda etapa, la de distribución en la que se llega a un determinado tercero según un estudio previo en el que se analiza el campo más adecuado para luego la exhibición o comercialización.

En 1983 se estrenaron 229 films en 901 salas, y en 1992 se estrenaron 246 films en 280 salas.

En cuanto al origen de las películas estrenadas, se observa que más de la mitad del mercado está ocupado por el cine norteamericano, mientras el resto lo ocupan principalmente un conjunto de cinematografías europeas (española, francesa, inglesa e italiana).

Exhibición

A finales de los 70 fueron disminuyendo paulatinamente la cantidad de salas cinematográficas y por consiguiente la cantidad de espectadores.

Son varios los factores que contribuyeron con este fenómeno y algunos de ellos son:

- a) auge del vídeo,
- b) aumento del precio de las entradas,
- c) problemas de seguridad (en el caso de las grandes ciudades),
- d) cambios de hábitos del consumo cultural, etc.

Las empresas productoras y distribuidoras norteamericanas son quienes fien 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.

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. Este fenómeno merece tenerse en cuenta para comprender las causas de que muchas gotas quedaran en el tintero de los proyectos.

Filmar largometrajes es una experiencia difícil y desgastante cuando los realizadores no saben al ordenar la primera toma si podrán finalizar su obra, ingresando en una loca carrera entre el arte y la dura crisis económica nacional.

La película Gracias por los servicios (Roberto Maiocco, 1988), en la que trabajaron exitosos actores argentinos como Lito Cruz, Ulises Dumont y Cecilia Censi, es uno de los títulos que se debatió entre el alza del costo de vida y el uso del teléfono para preservar los apoyos personales, durante nueve meses.

Este es el tiempo que se tardó para lograr el primer guión y el armado final.

La historia abordada es la de un grupo de paramilitares que asaltan la casa de un financista involucrado en negocios dudosos durante el pasado gobierno militar; la película plantea con ferocidad la contradicción social que se vivió durante esos años en el país, donde los malhechores aparecían como los buenos.

El director de este film gestionó un crédito ante el Instituto Nacional de Cinematografía. De un total de más de 300 proyectos presentados en el año 1986, solo se aprobaron 16, entre los que se encontraba esta producción, dado que fue declarada de interés especial, lo cual redujo la necesidad de garantías ilegales contra el monto recibido.

Otro dato estadístico importante es el hecho de que muchos de los 16 directores aceptados en aquel caso debieron devolver el crédito antes de llevar adelante el proyecto por problemas presupuestarios.

El cine testimonial

La noche de los lápices (Héctor Olivera)

En el mes de setiembre de 1986, se estreno La noche de los lápices, dirigida por Héctor Olivera. Se trata de una crónica, o sea un relato en el que la ficción esta al servicio de mostrar adecuadamente los sucesos que han ocurrido en el plano de lo real.

Muestra un episodio ocurrido en La Plata (provincia de Buenos Aires); en 1976, un grupo de adolescentes, que todavía no tenían muy claro las ideas políticas que seguían, ya que oscilaban entre el peronismo auténtico y los ideales del Che Guevara y

tampoco tenían militancia activa y mucho menos armada, fueron secuestrados, encarcelados y sometidos a torturas y vejámenes diversos; por estar vinculados con una lucha gremial estudiantil, que consistía en solicitar la reducción del boleto de colectivo.

El hecho se hizo público luego de las audiencias judiciales en el año 1985. En tanto, los periodistas María Seoane y Héctor Ruiz Núñez entablaron una investigación que desembocó en un ensayo que "da cuenta de una justicia aun incompleta y confronta al lector con un acto de terror que siempre será mejor mirar de frente para entender que la lógica del poder despótico atraviesa todos los límites-políticos, jurídicos, humanos- para llegar a la posesión del cuerpo que se intuye enemigo, lacerarlo -más aun: regodearse en la laceración- y desaparecerlo."1 (7).

Más tarde, este análisis y reconstrucción de los hechos fue abordado por el conocido director Héctor Olivera, que se consagró en él genero documental / testimonial cuando lo llevó a la pantalla grande.

El conflicto de los obreros del Sur en "La Patagonia rebelde" (1974). Bajo su dirección y con ayuda de Daniel Kan en el libro cinematográfico, Olivera logró uno de los filmes más importantes, por su dramatismo y agilidad, de toda la historia del cine nacional. Además, alternó las dolorosas instancias de algunos apuntes críticos (las "arterias" de los secuestradores, los maltratos, la actitud del obispo de La Plata, que se niega a recibir a los padres) con momentos de inconmensurable ternura (los chicos cantando en prisión los temas de Sui Generis, la interrogación de Osvaldo con "Zamba de mi esperanza" que permiten al espectador sobrellevar las alternativas de la tragedia hasta el final.

El film describe la vida cotidiana de sus protagonistas, su entorno familiar, su militancia y actividades estudiantiles a través de pantallazos certeros y bien respaldados por la música de José Castiñeira de Dios.

Lentamente comienza a pronunciar la violencia: la noticia del golpe del 24 de marzo del 76, el autoritarismo de los discursos en los colegios, la irrupción de las fuerzas del orden en el baile estudiantil hasta arribar hasta la trágica noche del 16 de setiembre son las secuencias significativas que logran la agilidad y ritmo en esta producción.

Atendiendo al costado humano de los personajes, se aproxima a ellos sin afán melodramático en busca de los rasgos que lo definen como adolescentes similares a tantos otros, porque deja a un lado especulaciones emotivas o partidistas y encara la historia frontalmente, sin ahorrar crudezas pero sin detenerse en ellas.

Héctor Olivera deja que la anécdota hable por sí misma.

De la pintura colectiva -las asambleas estudiantiles, la discusión de procedimientos, la manifestación pública de sus propuestas-, el relato pasa fluidamente al retrato individual, el de la media docena de adolescentes protagonistas del episodio, y entre ellos especialmente el de Pablo que ha sido un asesor decisivo a la hora de elaborar este testimonio.

Fernando López en su crítica del diario La Nación reflexiona sobre "el despojamiento, la búsqueda de un lenguaje distanciado, la exposición de situaciones con una deliberada frialdad próxima a la objetividad del documental; como los elementos que le imponen a la película una potencia dramática a la que es difícil sustraerse". Algún apunte ocasional que pueda parecer demasiado u obvio – entre ellos la intervención del falso cura interpretado por Alfonso de Grazia-, no alcanzaron ni a disminuir el impacto de las imágenes ni a perjudicar el nervioso ritmo de la narración.

La búsqueda del realismo documental se hace evidente en el manejo y desempeño actoral. Olivera seleccionó a jóvenes debutantes, la mayor parte de ellos con escasa o ninguna experiencia previa. Es en la frescura y espontaneidad de esos actores; más que sobre sus roles interpretativas concretas, donde el film obtiene sus mejores momentos.

Bibliografía

BENJAMIN, Walter, "Discursos ininterrumpidos- La obra de arte en la época de su reproductividad técnica, Taurus, Madrid.

CANTAROCK, revista "20 años de rock nacional", año 1 N° 1, La enciclopedia total, Volúmenes 1 y 2.

DI NUBILA, Domingo "Historia del cine argentino", Cruz de Malta, Buenos Aires, 1950

ESPAÑA Claudio, comp. "Cine argentino en democracia" Buenos Aires Fondo Nacional de las Artes 1994, 351 p.

GETINO Octavio "Cine argentino entre lo posible y lo deseable" Buenos Aires- Ciccus Mayo 1998 361 p.

GOMEZ RIAL, Susana, Cine argentino en democracia. Literatura y cine. Claudio España, compilador, 1994.

KRIGER Clara, Cine argentino en democracia, 1994, compilador Claudio España, pp. 55.

LACOLLA Enrique, "El oficio de ver". Córdoba, Argentina- febrero de 1998 189 p.

MULEIRO, Vice SEOANE María, RUIZ NUÑEZ, Héctor, "La noche de los lápices" Contrapunto, 282 pp. Buenos Aires, 1986, año XII, 1971, N° 45.

SARLO Beatriz, (1987) "Política, ideología y figuración literaria", en ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar". Editorial Alianza, Buenos Aires, pp. 57-58.

SEOANE María, RUIZ NUÑEZ Héctor, "La noche de los lápices" Contrapunto, 282 pp Buenos Aires, 1986

WOLF Sergio comp. "Cine argentino, la otra historia". Argentina, Letrabuena 1992, 279 p.

Notas

1 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 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 suficiente para lograrlo. Hacia 1983, el instituto acarreó un déficit financiero producto de habérsela 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

2 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.

3 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".

4 Manuel Antín destacado escritor y director cinematográfico durante 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.

5 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.

6 DI NUBILA, Domingo, "Historia del cine argentino", Cruz de Malta, Buenos Aires, 1959.

7 MULEIRO, Vicente, Revista "El periódico de Buenos Aires" N° 105- 12 al 18 de "setiembre de 1986, sección política nacional.

FORMA DE CITAR ESTE TRABAJO EN BIBLIOGRAFÍAS:

Patricia Adriana Delponti Macchione Recuperado el x de xxxx de 200x de:
<http://www.ull.es/publicaciones/latina/aa2000kjl/y32ag/76delponti.htm>