



Cine nacional, ojos de la realidad

Por J. M.

DOS EXPERTAS EN EL CINE NACIONAL, AMPLIA EXPERIENCIA, CONOCIMIENTO, CONTACTO CON EL EXTERIOR Y FILMACIONES QUE REFLEJAN TODO LO ANTERIOR, JULIA SOLOMONOFF Y CELINA MURGA, DIRECTORAS DE CINE ARGENTINO, COMPARTEN UNA CHARLA EN LA QUE DEBATEN SOBRE LA SITUACIÓN DEL CINE ACTUAL Y PRESENTAN SUS ÚLTIMAS PRODUCCIONES.

Sencillas, como se las ve, Celina Murga y Julia Solomonoff esconden a la mirada de todos, el conocimiento que acumulan del mundo del cine. La primera cuenta, por ejemplo, con el patrocinio de Martin Scorsese, director de grandes éxitos de Hollywood, a quien conoció a través del programa *Iniciativa para los Artes y las Ciencias de Rolex*, donde fue becada. La segunda ha sido co-producida por los hermanos Almodóvar; entre otros, y asistió a Walter Salles en la dirección de *Díarios de motocicleta*. Una mínima parte de la historia que cada una cuenta dentro del ámbito del cine, en el que han pasado por diferentes etapas y roles.

Pero no todo es lo que se ve. Hay más. Lo que para los espectadores se ve plasmado en una pantalla, editado y en el orden coherente que exige el relato de una historia, con la música y los colores que lo ambientan, para los directores y su equipo, es un rompecabezas que tienen que armar, teniendo en cuenta todos los factores externos que influyen para la realización. Algunos de los ejemplos podrían ser la situación del cine en general, el presupuesto, los contratemplos que se plantean día a día en el set de filmación, etc.

Élter: Creen que en la actualidad hay una tendencia creciente por la producción de un cine más comercial con respecto a aquellos films que profundizan en temáticas más cercanas a la realidad?

Celina Murga: Son películas realizadas desde lugares muy diferentes. En mi caso, de Julia y de otros directores, me atrevo a decir que hacemos un cine desde cierta necesidad o deseo de hablar de algo particular. Eso les da una impronta muy personal a los proyectos e historias. Este otro cine comercial está más movido desde un lugar netamente industrial o económico. Son impulsos que vienen de distintos lados.

Julia Solomonoff: Para mí es absolutamente imposible pensar qué es lo que quiere el otro. Es azaroso. Si via a pasarte 4 o 5 años de tu vida haciendo algo, más vale que a vos te interese. Cuanto más sincera sea tu vocación de hablar de algo,



más vas a convocar al otro. No quiere decir que te interese sólo a vos, sino que te interese profundamente. Y en esa conexión profunda con un tema, podés convocar a otro. Es la comunicación más profunda que podés conseguir. Pero bueno, hay de todo. Yo estoy convencida de que algunas de las cosas que tienen un gran éxito comercial, son también grandes exploraciones y que parte de que conceden, tiene que ver con que no fueron solamente una especulación de negocios. Pblarizar de esa manera es ponerlos a nosotros en un lugar de incomunicación. Yo busco comunicarme con un público. Seré mucho menor que el de otras películas, pero lo busco, no niego esa necesidad.

Elis: El presupuesto juega un rol fundamental. ¿Cómo influye el trabajo del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) al producir una película?

C.M.: Creo que el fomento no es lo peor del INCAA, sino que hay otros problemas mayores como la exhibición. El INCAA, además, tiene un funcionamiento burocrático infernal, como cualquier gestión que depende del Estado; entonces, cualquier cambio lleva mucho tiempo y en este momento no sé exactamente qué porcentaje del presupuesto medio de una película uno lo resuelve con esa plata.

J.S.: Creo que depende mucho de cada película. El INCAA es, sin duda, el pilar del 99 por ciento del cine argentino. Los tiempos del Instituto son determinantes en la producción y cuando no asigna el dinero, se siente en seguida en los festivales, en la cartelera. Habrá algunas películas muy buenas, pero no hay cine en el sentido del cine que vas a ver a una sala. Si bien no es la única manera, hoy es el soporte fundamental y el que determina si existe o no una película en un festival o en el cine. Lo que sí es interesante es que el sistema de fomento o sea, la parte del Instituto que da plata para la producción, tiene sus problemas y sus tiempos. Lo que está totalmente desamparado y es donde estamos en este momento reclamando más los directores y productores, es la distribución y la exhibición. Pero también es un fenómeno mundial. Con las nuevas tecnologías, producir una película hoy es mucho más fácil que hace 10 años, porque podés llegar a tener muy buena calidad con un registro digital de inferior definición. El registro hoy mal, que mal, y también porque ha cambiado el lenguaje del cine y acepta cosas que hace 30 años no se hubieran aceptado, admite un montón de cosas más crudas. Eso se va a dar cada vez más porque ya hay una estética YouTube.

C.M.: Con YouTube hay un consumo que la gente, las generaciones más jóvenes, no están engendando. Yo no es un fenómeno nacional, sino internacional. Donde realmente se cierra el embudo es en la exhibición. Si bien se producen más películas y es más fácil, que sea vista en un cine es mucho más difícil. Hay otras maneras que estamos estudiando.

Elis: ¿Cómo viven este problema de exhibición?

C.M.: Están cambiando mucho los esquemas de consumo. En este momento yo estoy escribiendo un proceso nuevo, pero a la vez me quiero tomar un tiempo, porque necesito entender para dónde va la cosa. Yo estuve en contacto con Scorsese y él también está preocupado de que si está pasando en todos lados, hay que ir para otro lado. Acá tiene el agravante de cuáles son las bocas de exhibición para el cine argentino y cómo hacemos para que ese fenómeno que se produce en el BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional del Cine Independiente) pueda tener una presencia en el resto del año. Hay un público para el cine nacional y no sólo nacional sino internacional, pero más independiente o que experimenta con formas narrativas diferentes. El BAFICI lo demuestra año a año, aumentando su público. El tema es por qué eso está condenado a tener sólo esa semana en el año. Esto viene desde hace varios años y ahora se agrava con la cuestión del consumo. Si se hace un estudio de quién es la gente que va al cine, se ha achicado mucho el público.

J.S.: Lo que dice Celina también es importante porque, si nosotras que estamos permanentemente pensando en cine, estamos expectantes de cómo sigue esto, imaginen en un Instituto que necesita hacer cambios en cuanto a la exhibición, cuando esta ya se está modificando antes de que el Instituto pueda pensarlo. Hay una especie de retraso bastante largo. No necesariamente tiene que ser algo del Instituto, pero sí debería articular un cierto diálogo y creo que es algo que todos, distribuidores, exhibidores, productores y directores, deberíamos estar mucho más activos pensando en eso.

C.M.: Ahí está la clave para el futuro del cine. Es lo que hay que atender. Hay que ocuparse ahora para proyectarlo hacia adelante.

Elis: ¿Qué pasa con el público que, de acuerdo a lo que explica Celina, ha disminuido?

J.S.: Bona terra del público lo pienso permanentemente, pero no sólo en relación a una película. Hoy estoy mucho más preocupada por el público en un sentido colectivo. En general, las películas argentinas y de autor que tienen público, las ve gente de entre 35 y 40 años para arriba. Eso me genera un terrible malestar porque me hace sentir que hay generaciones enteras que no nos están viendo y con las que no estamos dialogando. Tenemos que ir al encuentro, junto con Celina, formamos parte de un colectivo de directores



"CON LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS, PRODUCIR UNA PELÍCULA HOY ES MUCHO MÁS FÁCIL QUE HACE 10 AÑOS, PORQUE PODÉS LLEGAR A TENER MUY BUENA CALIDAD CON UN REGISTRO DIGITAL DE INFERIOR DEFINICIÓN".

Cine nacional, ojos de la realidad

que estamos pensando cómo se hace para llegar al chico de secundaria. Yo sigo insistiendo en que hay todo un trabajo que el INCAA y el Ministerio de Educación tienen que articular en una educación del espectador. No tiene que ser una cosa aburrida y curricular, sino simplemente aseguramos de que los chicos empiecen a ver más cine, no necesariamente todo argentino, sino más cine de autor; más cine latinoamericano. Es empezar a encontrarlos todos, directores y público, en algún lugar. Creo que a los chicos les interesa y hay muchos temas que podrían tocar a partir del cine. Mi frustración más grande es la falta de articulación porque las estructuras están, pero nunca se articulan. Es un problema del cine.

Elis: ¿Qué pasa con las grandes cadenas de cines?
C.M.: Son la cosa más sintópica del universo.

J.S.: No generan ninguna conexión. El cine perdió su lugar de encuentro. Es una de las cosas que va a haber que recomponer si queremos sobrevivir. Tiene que haber un lugar cool, una linda sala. Sin duda el MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Artes Audiovisuales) es eso, pero necesitamos diez más en la ciudad y 50 más en el país. De alguna manera tenemos que conectar con un público con el que no estamos conectando y la estructura del multicine no ayuda.

ESTRENOS 2009

Como parte de su sueño por modificar la situación actual del cine en la Argentina, ambas directoras acaban de estrenar sus largometrajes en los que reflejan dos realidades diferentes de distintas temáticas, pero que no escapan a la verdadera esencia del cine. Uno: *semana sobra*, el segundo film de Celina Murga, refleja en la pantalla grande una historia de niños y adolescentes que deben cuidar de sí mismos, sin la presencia de adultos, en el marco de un *country*, una pequeña célula social que es cada vez más común en el país.

La segunda obra cinematográfica de Julia Solomonoff, en cambio, propone un repaso por el fin de la infancia y los interminables descubrimientos que llegan con la adolescencia y la entrada en el mundo adulto.

Elis: ¿Cómo surgió la idea original de cada una de estas producciones?

C.M.: En el caso de *Uno semana sobra*, la primera idea tenía que ver con cierto interés mío por hablar sobre la infancia y la adolescencia. Eso tenía que ver con que en *Año y los otros* -primer film de la directoras- había un personaje de ocho años, que es

chico, pero es clave en el final de la película y yo me había quedado enganchada en la experiencia con él. Unos años después aparecieron una serie de notas en los medios sobre las primeras generaciones de chicos nacidos y criados dentro de *countries* o barrios privados y este tipo de urbanizaciones. Empecé a leer sobre el tema y comencé a interesarme la cuestión de la sociedad cerrada. Encontré que era un buen medio para desarrollar una película sobre la infancia, la adolescencia y ciertos aspectos y empecé a escribir el guión.

J.S.: En mi caso, *Hermanos* -opena prima de la directoras- tomó mucho tiempo para reunir todos los elementos lo que para una primera película era muy ambicioso en algunas cuestiones de la producción que condicionaban mucho en la manera en que se producía y filmaba. Creo que como reacción a eso, *El último verano de la Boyita* empezó como un proyecto chiquitísimo y con una especie de urgencia en hacerlo. Yo venía trabajando el tema, estudiándolo. Escribí un tratamiento de unas 20 páginas en 2003, en un momento en el que todavía no conseguí financiar *Hermanos*. Pero lo que de alguna manera catalizó, hizo que yo me tomara más en serio el tema, de no ir tanto a buscar la financiación, porque a veces uno quiere tener todo cerrado y se empieza a presentar en concursos y fondos que tardan seis u ocho meses en responder. Y eso genera todo un sistema de un par de años.

Elis: Ambas películas son protagonizadas por chicos, ¿qué quisieron transmitir a través de ellos?

C.M.: Hay ciertos momentos de la infancia y la adolescencia que tienen un potencial dramático que me atrae mucho. A la vez siento que los chicos son personajes que no han sido muy explorados en el cine y menos en el cine nacional, por lo que me interesa darle un lugar a esa etapa que siento que no tiene. Además, me resulta un elemento muy atractivo para hablar del mundo de los adultos, a través de la mirada de los chicos, que son un espejo maravilloso de lo que los rodea. También representar el futuro y me parece interesante pensar en lo que se viene.

J.S.: Para mí la historia sin chicos no existía, porque fue pensada totalmente desde la infancia y la transición a la adolescencia. También siento que es un momento pivotal, donde hay mucho cambio. De alguna manera a mí me sirvió mucho esa cosa entre la confusión y el descubrimiento para hablar de una forma menos trágica y menos prejuiciosa de cosas que después empezamos a compartir mucho más en la vida.

Elis: Teniendo en cuenta el financiamiento, ¿cuánto tardaron en llevar sus films a la pantalla grande?

C.M.: Desde que empecé a escribir el guión y firmamos, pasaron dos años. El rodaje fue en el 2007 y fue bastante complicado, sobre todo porque eran locaciones caras. Todos los rodajes tienen complicaciones. Uno siempre fantasea con que la próxima no va a ser así y obviamente, hay cosas que se pueden mejorar, pero el cine tiene una cuestión donde lo imponderable siempre está presente y creo que también eso es lo que nos atrae, es inevitable. Por otro lado estuvo el tiempo entre el rodaje y el estreno. El film se estrenó en el BAFICI en 2008 y un año después llegó a las salas. Fue un gran avance con relación a *Año y los otros*, que tardó cuatro años en estrenarse y fue una película que no entraba dentro del circuito tradicional ya que se hizo fuera de él. A veces, la búsqueda de la financiación lleva mucho tiempo. Cuando la película empezó a andar tan bien, empezamos a insistir con el INCAA para que nos reconociera la película y eso llevó tiempo. Finalmente sucedió y accedimos a los subsidios, pero eso fue incluso mucho después del BAFICI.

J.S.: Para mí el objetivo principal de la película fue que cuando lo conocí a (Nicolás) Tito Treise, el chico que hace de Mario, y realmente tuve la certeza de que tenía que ser él, el tiempo empezó a ser su tiempo. Darme cuenta de que si yo tardaba esos dos años en buscar todo el dinero y los sellos, él se me iba a ir. Era como una presencia muy magnética. No habíamos hecho ensayos, así que empecé a probarlo con una cámara, de manera totalmente documental y en julio, estando en Entre Ríos, después de dos años de ir a visitarlo, dije "si yo no estoy firmando en el verano, no importa que aparezca toda la plata del mundo, yo voy a encontrar al chico". Fue una muy buena desesperación. Con lo que fuera, eso venía tenía que estar firmando. Así que llamé a las personas que yo sabía que les podía interesar el proyecto y les dije: "Les tengo que mostrar el video, este es el chico, y si no juntamos la plata para filmar, no sé si en un año más voy a tener todos los elementos para hacer la película". Ahí le debo mucho a Tito porque pudo transmitir algo con lo que él deseo -productora de Pedro Almodóvar- que financió el film- que ya estaba interesado en el guión, vera eso y dijo "¡ok, sí!". Estoy contenta de que fue esa imagen la que cristalizó e hizo que entendieran que no había más tiempo para muchas más vueltas. Una vez que El deseo dijo que sí, se aceleraron otros procesos.