



Vol. 13, No. 1, Fall 2015, 304-316

Interview/Entrevista

El delta de los planes que se bifurcan: una conversación con Ana Piterbarg

Alejandro Solomianski

California State University—Los Angeles

Ana Piterbarg (Buenos Aires, Argentina, 1971) es Directora y Guionista de Cine y Televisión. Realizó sus estudios formales en el ENERC, Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (Escuela de Cine del INCAA) de donde egresó en 1998. Durante varios años se desempeñó como Directora de Televisión realizando programas de ficción y documentales. En el año 2008 su guión *Todos tenemos un plan* obtuvo el Premio “Julio Alejandro” del Instituto Buñuel al mejor guión cinematográfico iberoamericano. En el año 2012, dicho guión se realizó a través del filme *Todos tenemos un plan*, dirigido por su guionista y protagonizado por Viggo Mortensen, Soledad Villamil y Sofía Gala. La película tuvo su estreno internacional en el Festival de Toronto. Esta ópera prima fue distribuida en numerosos países por Fox International. En el año 2015 Ana Piterbarg co-dirige la serie *Los siete locos* y *Los lanzallamas* para la TV Pública Argentina, con adaptación de Ricardo Piglia sobre las novelas de Roberto Arlt.

La presente entrevista, si bien toca aspectos diversos de la producción de Ana Piterbarg y del estado presente del cine argentino, se centra, mayormente, en cuestiones relativas a *Todos tenemos un plan*. En este filme el relato parte de una situación inicial, que aparece como dada naturalmente, pero que, en rigor, implica una poderosa narración escondida en un pasado misterioso. Esta elipsis de acontecimientos

traumáticos lejanos en el tiempo permanece sagazmente velada. Agustín y Pedro, dos hermanos gemelos casi idénticos, ambos interpretados por Viggo Mortensen, han desarrollado, paradójicamente, existencias casi opuestas. Agustín es un médico pediatra casado con una mujer de clase media alta cuya mayor ambición es adoptar un hijo, presumiblemente con el objeto de reinscribir su matrimonio en la ley de la normalidad y, podría proponerse, reproducir las condiciones de producción de una sociedad enfáticamente desigualitaria.

Agustín, deprimido y bloqueado por el desajuste entre su contexto y su identidad vacila confusamente y sin salida frente a su “realidad” no deseada. Por otra parte, su gemelo Pedro ha permanecido y desarrollado una vida en el ámbito inicial de las infancias de ambos: el selvático y torrencial Delta del Tigre. Dividido entre su oficio de apicultor y sus actividades delictivas, inmerso en el corazón de la marginalidad, Pedro, al igual que su hermano gemelo y opuesto de la ciudad de Buenos Aires, se encuentra en una situación sin salida: un cáncer terminal está pronto a cerrar el flujo de su existencia.

Pedro, en un intento de alcanzar una muerte eutanásica, va a la ciudad en busca de su hermano médico. Agustín, sin simpatizar con su gemelo, lo ahoga en la bañera ante lo que se revela como la mejor salida para su propia crisis existencial. De este modo a la supresión sigue la sustitución y Agustín, en un movimiento que apunta simultáneamente hacia el futuro y hacia el pasado, ocupa, después del fratricidio, el lugar del hermano muerto. Intenta ser él y llega a serlo, aparentemente siendo sí mismo. Dejando de lado los aspectos cinematográficos y emotivamente fascinantes del filme, el andamio de oposiciones y equivalencias, este contraste entre ciudad y naturaleza, entre alta cultura y autoctonía, y otros similares, nos lleva a reflexionar, a partir del mundo de los personajes, acerca de la historia e identidad argentinas. Sobre estas y otras cuestiones tuve la oportunidad de hablar con Ana Piterbarg a fines de septiembre de 2015.

Alejandro Solomianski (en adelante AS): ¿Cómo, cuándo y por qué se originaron las primeras imágenes del guión y cómo fue el proceso de articulación narrativa? ¿Cuánto tiempo tardaste en llegar a la versión definitiva?

Ana Piterbarg (en adelante AP): Las primeras imágenes de *Todos tenemos un plan* surgieron a través del personaje de Rosa, en el Tigre, sola, con temor. Esas imágenes dieron lugar a un *teaser* que rodé mientras seguía con el guión, un cortometraje de cinco minutos. Junto a Rosa apareció Agustín, en ese momento como un hombre que había llegado misteriosamente a la isla y permanecía encerrado en una habitación. Mantenían diálogo a través de la puerta donde él estaba encerrado, y así se

iban conociendo. Claudia también estaba, como la mujer que insistía en que salga de ese encierro. Cuando Agustín pensaba en salir, apareció la idea de su hermano gemelo y la idea del reemplazo. Pedro vivía en la isla, lumpen, delincuente, amigo de Adrián. El clima de suspenso y la idea del policial estuvo siempre. Pero la primera versión que escribí tenía un tono radicalmente diferente a lo que fue luego; era una suerte de comedia negra. Luego decidí quedarme sólo con las escenas que me significaban más profundamente y empecé de nuevo, cambiando por completo el punto de arranque y el tono.

Paralelamente a ese proceso visitaba las islas con cierta periodicidad. Me entrevisté con alguna gente que vivía todo el año allá y con un par de funcionarios de cultura. Uno de ellos me llevó en su recorrida habitual de sanidad por las islas más pobres de la primera sección, donde no cuentan ni con agua potable ni con energía eléctrica. En ese proceso apareció también la idea de la apicultura. Y también la construcción de la infancia de los personajes principales que está directamente linkeada a mi propia infancia...creo que aunque no me lo proponga, todo lo que escribo hace referencia a situaciones y recuerdos que me han marcado profundamente. El asunto es que de chica yo visitaba las islas, me invitaba una amiguita los fines de semana; la historia de los hermanos en el Delta, y del tercero en discordia tiene que ver con esos recuerdos.

AS: ¿Considerás que conjuntamente a la fuerte marca existencial hubo un influjo, consciente o inconsciente, del ámbito de la literatura? Te lo pregunto porque se percibe tanto en la atmósfera del filme como en el desarrollo de la trama.

AP: Sí, algunos libros que leí también fueron decisivos, tanto para la trama como para el clima de la película: *La Ribera*, de Enrique Wernicke, *Sudeste* de Haroldo Conti, *Crimen y Castigo* de Dostoievski, *La vida de las abejas* de Maurice Maeterlinck. Luego sucedieron dos hechos relevantes en función de sumergirme en la escritura del guión dándole una impronta literaria. En el año 2006 obtuve una beca para ir a trabajar el guión a Madrid al Curso de Proyectos Iberoamericanos. En ese período aparecieron

algunas escenas claves, pero para esa fecha la estructura estaba ya definida. En el 2008, luego de siete años de haber comenzado, obtuve el Premio Julio Alejandro del Instituto Buñuel. Luego seguí haciendo correcciones hasta el rodaje, pero menores.

AS: ¿A medida que el guión crecía, pensabas solo en personajes o ya considerabas actores potencialmente apropiados? ¿O había algún equilibrio entre ambos extremos?

AP: No pensaba en actores definidos... Muy tempranamente, hablando con mi marido acerca del proyecto apareció la loca idea de que Viggo Mortensen fuera el protagonista. Habían publicado una nota sobre él en una revista donde se hablaba de su infancia en Argentina, de lo bien que hablaba español... Eso habrá sido a comienzos del 2005. A partir de ahí, cuando escribía, Agustín y Pedro eran Viggo. Inclusive en reuniones con productores lo mencionaba como mi más profundo anhelo, pero como la respuesta solía ser una carcajada no lo decía muy a menudo.

Pero en la primavera del 2008 tuve la suerte (o como queramos llamarle) de encontrarme casualmente con Viggo Mortensen en la puerta del club deportivo de su pasión, San Lorenzo. Por ese entonces yo llevaba a mi hijo Felipe a clases de natación. Cuando me animé a preguntarle, como no llevaba encima el guión, con increíble amabilidad Viggo me ofreció una dirección en Los Ángeles a donde yo podía enviárselo. Cuatro meses más tarde me escribía diciéndome que le había gustado mucho y que de niño él había ido varias veces a pescar al Tigre. Ahí comencé a pensar en el resto del casting.

AS: ¿Cuáles fueron los contextos sociales y políticos a través de los cuales fue evolucionando tu guión? ¿Pensás que hubo alguna repercusión o influencia directa del contexto social argentino en el proceso de producción de tu relato?

AP: Empecé a escribir el guión a fines de los noventa. Por esa época el personaje de Claudia era el que más representaba a la clase media que aspiraba a conservar un status que amenazaba con hundirse. Ese mismo

personaje, a medida que fueron pasando los años, se convirtió en una representante de la intelectualidad de clase media/media alta, capaz de entender la crisis existencial de su pareja, pero no de revisar y menos de declinar sus propios anhelos.

Ciertas imágenes de mis visitas al Tigre en pleno invierno fueron mezclándose en la historia: los isleños más expuestos a las inclemencias del tiempo y las crecidas del río, los niñitos llenos de mocos... También la problemática de género, que en el caso de la isla se traslada a un intercambio de servilismo y amiguismo para asegurarse, por ejemplo, el traslado al continente. Por lo demás, considero que los conflictos sobre los que habla la película trascienden la época. La contradicción del profesional que le da la espalda al “otro mundo” golpea de nuevo la puerta; y eso produce un quiebre, tanto en él como en su entorno.

Cuando egresé de la secundaria empecé a estudiar Medicina, bastante influenciada por mi padre, y mi abuelo, ambos médicos. A los dos años abandoné la carrera, en gran medida porque sentía que no iba a ser capaz de afrontar el dolor ajeno diariamente, al menos no de ese modo tan descarnado. En cierto sentido, ese fue un acto cobarde, y un poco perdura el sabor amargo. La sensación de culpa de los que estamos al abrigo de la estufa, sin la amenaza de que sople el sudeste y de hoy para mañana estemos bajo el agua... Creo que la historia es un poco ese cruce entre esos mundos, esas polaridades.

El existencialismo no se vive del mismo modo en tierra firme; no es lo mismo lo que le sucede a Adrián, que no tuvo opción de elegir un futuro mejor, puede que el ansia de poder lo haya llevado a encontrar el poder a través del camino más corto, el de oprimir, aterrar, como probablemente lo hicieron con él cuando era chico. Pero Agustín tiene el poder de elegir, de ser consciente de sus sentimientos, y ante eso Adrián se desespera, porque le resulta inaccesible. En el caso de él, porque probablemente el dolor haya dado paso al resentimiento que es como una costra impenetrable. Bueno, creo que algo de todo eso se respira a diario entre nosotros, un reclamo pendiente.

AS: El título del filme fue cuestionado por algún que otro reportero, a mí entender, sin fundamento ni sensatez... Yo tengo mi opinión pero preferiría escuchar la tuya. ¿Podrías explicar por qué lo elegiste?

AP: El título apareció de manera azarosa, pero una vez que decidí conservarlo empezó a trabajar sobre el material y fue tomando más sentido. Surgió en el proceso de escritura: en un momento escribí la historia desde el punto de vista de cada uno de los personajes principales... Agustín, Pedro, Rosa, Claudia, Adrián y Rubén. A ese archivo lo nombré con el título de la película: *Todos tenemos un plan*, el título refiere a que el deseo se hace un lugar como sea, se despliega, aparece, se impone, aunque sea de manera silenciosa o rebuscada. Somos responsables de nuestro universo, sólo tenemos que detenernos a pensar qué queremos hacer con él porque si no, de todas maneras, eso que deseamos hará su trabajo, tal vez, hasta en contra de nosotros mismos, hundiéndonos. El eterno retorno de lo reprimido de Freud. Sólo con el hecho de detenernos a meditar sobre lo que en verdad queremos provocamos que se mueva algo de su sitio, como pequeñas revoluciones que trastocan de manera microscópica el sistema entero.

AS: Creo que en estos términos se percibe el avance de la narración. Exactamente lo que decís y una inflexión sartreana en tanto que lo sórdido, especialmente el fratricidio, viene a hegemonizar la pantalla. ¿Al margen de la muy lograda elaboración estética, quisiste producir algún o algunos mensajes específicos para que la audiencia los decodificara? En todo caso, ¿qué significados propondrías vos como los expresados más prioritariamente?

AP: Mi idea era que el espectador disfrutara desde lo sensorial una historia que en verdad es bastante incómoda y por momentos agobiante. En la propuesta formal hay una intención declarada de reflexión sobre lo dual y sobre los altos contrastes, que de algún modo es lo mismo: belleza/horror, ciudad/ruralidad, razón /instinto, civilización/“barbarie”... Lo que sucede en ese espacio es visualmente hermoso pero tremendo. Mi idea era

trasmitir las contradicciones con las que percibimos a la naturaleza, cómo se hace sentir sobre los hombres de manera implacable. En el Delta está claro que el río es quien decide y no el ser humano. Una fuerza que supera el entendimiento de la lógica y que trasciende lo explicable, que se transmite sin palabras. Por eso junto a la directora de arte y al fotógrafo hicimos tanto hincapié en lo sensorial. Las texturas, la niebla, el mundo de las abejas, el rocío. Todo eso sucede de manera armoniosa pero también de la manera más cruda; como Agustín. De ahí vino la idea de que el libro que lee Pedro en la bañera sea un libro de Horacio Quiroga, autor referente del “terror rural”. Incluso ya desde el nombre del libro, *Los desterrados*, entramos en un terreno en el que la tierra amparadora se configura como destierro, un terreno en el que la identidad y el espacio en el que esta se mueve entran en conflicto. El peligro que encierra la naturaleza. A mi entender, la del paisaje y la propia del ser humano. En la historia de los gemelos también aparece la dualidad como unidad inestable. Las dos caras de lo mismo, pero a su vez con sus particularidades. La idea del libro surgió cuando trabajábamos sobre los hermanos gemelos. Entendimos a esos hermanos como dos seres que comparten una historia, y que de algún modo, son uno mismo. Por eso, cuando trabajamos con Viggo buscamos algunos elementos que compartieran y que los identificaran, a pesar de tratarse de dos seres que vivían, al comienzo, en entornos existenciales opuestos. En esa etapa previa al rodaje en que hablábamos con Viggo sobre los dos hermanos, viendo cómo construir a esos dos que son diferentes pero que tienen un mismo origen en todo sentido, surgió la idea de incorporar que la lectura fuera un punto de encuentro entre ellos, y entonces *Los desterrados* de Horacio Quiroga está duplicado en las dos casas, en la ciudad y en la isla.

AS: Creo que este punto de dos opuestos que sin embargo tienen una identidad secreta común está muy presente en nuestras tradiciones narrativas, como vos señalabas la oposición “Civilización/Barbarie” y tantas otras que se materializan en *Todos tenemos un plan*. Pareciera ser una matriz en la que toma forma nuestra identidad nacional.

AP: Sí, el contraste en apariencia irreductible entre la ciudad puerto de “las luces” y el interior “salvaje”. Justamente otro aspecto donde puede leerse este contrapunto es en la elección del marco donde se cuenta la historia: el Delta del Tigre, está muy cerca de la ciudad y sin embargo parece alejadísimo del mundo, porque en esos ambientes reinan otras leyes. El río oscuro guarda secretos que sólo se develan cuando bajan las aguas, como es el caso cuando descubren el cadáver de Mendizábal, el dueño del almacén al que secuestran. Si el río está alto hay una sensación bucólica que tapa todo; cuando baja el agua, *Las aguas bajan turbias...* como lo escenificara Hugo del Carril, y se ven las raíces, las basuras de esa sociedad de isleños, y de todos en definitiva. Esa marea es periódica e inevitable. Por otro lado, el río aportó sus mitos: ir río arriba en busca del Dorado, el anhelo de un mundo mejor, que es lo que al final decide hacer Rosa; el cruzar el río de los muertos...

Y las abejas...la apicultura, además de ser un oficio habitual de los isleños, en la película funciona como metáfora de nuestro sistema. El mundo de las abejas también responde a un mandato (matriarcal en ese caso) inexorable. “Cada abeja cumple un rol desde que nace hasta que muere, no hay lugar para grandes cambios”, es lo que le dice Adrián a Agustín en la escena previa a que Agustín lo mate a machetazos. El mandato parece decir que uno está predestinado, que las cosas son así porque no hay posibilidad de que la civilización sea diferente, no hay escape a esa opresión, entonces cuando Agustín desacata ese mandato, el de ser el burgués exitoso, prolijo y respetuoso de los códigos de convivencia, esa ruptura, abre una grieta. Gracias a ese movimiento la historia para esos personajes no seguirá siendo la misma. Varias personas me señalaron que son las mujeres quienes tienen un plan en la película...no lo sé, pero es cierto que Claudia y Rosa son las que al final siguen adelante. Me parece que tiene que ver con mi visión acerca del mundo masculino; creo que los varones son quienes hasta ahora definen los espacios de poder y los límites de la libertad, y consecuencia de eso es que se vean obligados a enfrentarse entre ellos. En el caso de la película mientras estos hombres se hieren fatalmente las mujeres consiguen abrirse un camino propio.

AS: Como te decía, yo leo en tu filme una investigación de las contradicciones y oscilaciones de la configuración inestable de la identidad nacional argentina. ¿Cómo lo percibís desde tu experiencia personal?

AP: Puede que esta misma percepción acerca de la polarización de los roles se vea más exacerbada en el ser argentino. Siento que nuestra sociedad es muy condenatoria de las particularidades que se alejan de los modelos. Hacia aquellos que dan muestras de no estar de acuerdo con la mirada hegemónica, o bien se los endiosa, o se los lapida. Por eso, pertenecer a sectores minoritarios se vuelve de una hostilidad permanente. Desde chica siempre me sentí un poco diferente...tal vez por ser judía y haber crecido en un barrio como Catalinas Sur, que queda en La Boca, con mayoría de población de origen sencillo, italiano o español, católica... O sencillamente que me sale apartarme un poco y sentirme insegura. Pero desde siempre sentí que era un poco sapo de otro pozo. Luego nos juntamos, claro, “como en un leprosario” dice Arlt... Pienso que nuestra intelectualidad expresa mucha veces incomodidad en relación a esta actitud estereotipada y snob, porque a pesar de ejercer esta postura también es consciente de la misma... pero por ahora parece ser un gesto que no dejará de repetirse.

AS: Considerando la difusión y repercusión que obtuvo *Todos tenemos un plan* y que se trata de tu ópera prima, ¿qué reflexión podrías hacer sobre las reacciones del público y la crítica?

AP: Para el estreno yo sinceramente no tenía idea de lo que podía suceder, ni con la crítica ni con el público. En primer lugar porque era mi primer estreno. Además estaba agotada física y sobre todo emocionalmente. A partir de la inclusión de Viggo Mortensen, el proyecto creció de manera desmesurada; era una película grande en sí misma pero al incluirse una distribuidora internacional, los frentes, además de ser muchos, eran poderosos. Gracias a eso pudimos estrenar en las grandes ligas, distribuir la película en muchos países, contar con mucha prensa...no puedo estar más que agradecida a todos los que me ayudaron a que la película llegara a las salas de esa manera. Por suerte, conté con el apoyo incondicional de Viggo;

sin ese apoyo no podría haber llevado la película a buen puerto. Las discusiones y pulseadas por las que tuve que pasar, y tuvimos que pasar juntos en varios casos, fueron muchas. Cuando se comenzó a elaborar la estrategia de prensa yo no estuve de acuerdo con algunas decisiones que se tomaron en cuanto a la comunicación y al lanzamiento, porque se evitó apostar a un mercado que siga el cine de autor y se decidió apostar más al género y a las figuras. Igual no estaba en mis manos decidir sobre esto, y tampoco soy una experta en marketing como para decir que yo supiera cómo hacerlo mejor... La crítica por un lado recibió a la película con mucho respeto, haciendo mención a referencias que realmente me enorgullecieron. Otros críticos tuvieron una actitud mucho menos positiva que dolieron de lleno... Cierta ensañamiento. Pienso que el hecho de ser una película dura no resultó sencillo para el público ni para la crítica; y que a eso se sumó contar con la presencia de una figura internacional tan anhelada y querida como Viggo encarnando un papel ambiguo, no el del héroe al que estamos acostumbrados. Creo que el gran público, en general, todavía prefiere las lecturas unilaterales de buenos y malos, y algo de todo eso se puso en juego. Por suerte, la película perdura y no dejo de cruzarme con gente o de recibir comentarios en las redes o por e-mail que me sorprenden.

AS: ¿Podrías establecer puntos de contacto entre *Todos tenemos un plan* y tu reciente trabajo de codirección de la adaptación de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* hecha por Ricardo Piglia para la TV Pública nacional?

AP: Este último año he participado de una experiencia muy particular, fabulosa, en la realización de *Los siete locos* y *Los Lanzallamas*. Se trata de la serie en treinta capítulos sobre las dos novelas de Roberto Arlt, que se emitió por TV Pública y que contó con adaptación de Ricardo Piglia, guión de Leonel D'Agostino, co-dirección de Fernando Spiner y mía, y, además, actuada por un elenco increíble. Aparte de tratarse de una experiencia intensa y muy enriquecedora, la serie ha tenido muy buena respuesta tanto del público, como de los críticos y también de los fanáticos de Arlt, probablemente el público más exigente. Son varios los motivos por los que siento que fue una experiencia de mucho aprendizaje y crecimiento;

material profuso, con gran exigencia de dirección, tanto en el trabajo actoral como en la puesta en escena y montaje. Fue una experiencia divergente y osada para el espacio televisivo. Incluso para ese espacio tan especial que es TV Pública. Todo un proceso que disfrutamos muchísimo. Creo que para la dirección, tanto en lo artístico como lo técnico, nuestro gran apoyo siempre fue el texto: los personajes de esta novela están inmersos en una atmósfera trágica y existencial con la que me siento profundamente identificada. No existe ni en la trama ni en los diálogos el prejuicio hacia el drama y entonces aparecen historias más ligadas al romanticismo. También hubo algo de la época que en lo personal me resultó fascinante. La historia transcurre en la década del 30 en Buenos Aires. Para esa época mi abuelo paterno (médico afamado, precursor del surrealismo literario de Buenos Aires) vivía en las afueras de la ciudad, y, al igual que el Astrólogo declamaba teorías extravagantes para combatir a un sistema perverso que parecía condenando a quebrarse. El cinismo del Astrólogo es moderno, es anticipatorio, es imposible no sorprenderse con la vigencia de sus discursos. Hay expresionismo en la novela, y eso fue lo que con Fernando Spiner nos propusimos capturar. Se dice que Arlt era un seguidor de Dostoievski y tal vez por eso haya algo de ese drama que plantea que resulta tan atractivo y familiar; la tragedia del hombre común, el suspenso de la vida cotidiana. Si hiciera una suerte de comparación en busca de puntos de contacto entre *Todos tenemos un plan* y esta experiencia de transposición a la pantalla de la obra central de Roberto Arlt creo que podemos encontrar algunas casuales coincidencias: Agustín también abandona su tarea cotidiana porque anhela aislarse, apartarse de la cadena de producción porque en ese devenir no encuentra ningún deseo. Las mujeres, en ambos casos no comprenden a los hombres que desean realizarse de un modo más profundo. Erdosaín, al igual que Agustín, oscila entre el amor y la furia, actúa por impulso, aunque Erdosaín es mucho más cerebral, más loco. Agustín también bordea la locura... “qué estás haciendo???” le reclama Claudia en la cárcel, pero en *Todos tenemos un plan* la locura se expresa a través de actos y no a través de la palabra ni de la creación de una fábrica de fosgeno por ejemplo...en la historia del Tigre la libido contenida explota en actos violentos que colocan al protagonista

en una situación de la que ya no puede volver atrás. Sólo las putas (como Aurora o como Rosa) son interlocutoras válidas de estos hombres; con ellas dejan asomar un sentimiento más espontáneo y sincero. El suicidio—otro gran tema de la novela de Arlt—está planteado como germen en el inicio de *Todos tenemos un plan*: un hermano que mata a su gemelo se ha condenado... Sí, si se quiere, puede que haya puntos de contacto.

AS: ¿Considerando el continuo y cada vez más expandido desarrollo del cine argentino, tanto en cantidad como en calidad, podrías señalar las corrientes o líneas divisorias que te resulten más visibles tanto en lo estético como en lo ideológico?

AP: Sinceramente pienso que es un momento enorme para el cine argentino. Claro que eso no significa que no tengamos dificultades que resolver. Pero me parece que es una época de auge, de reformulación de algunas cuestiones que hasta hace diez años, o menos aún, no se planteaban. Es llamativa la revaloración de los géneros y de la industria nacional como valor agregado. También hay un pequeño sector que se atreve a defender las experiencias alternativas, a veces un tanto elitistas, pero válidas en su aporte a largo plazo. Hacia el exterior, el cine argentino no ha dejado de expandirse y crecer en visibilidad en las últimas décadas. Igual es cierto que en materia de exhibición lo que sucede “puertas adentro” es una nueva polarización de corrientes y discusiones que replican el modelo actual—y de siempre—que nos caracteriza. No es premeditado, pero así resulta. Por un lado, el cine industrial, que entiende la necesidad de salir a competir con el mercado internacional. Por el otro, el cine de autor de apariencia radical que suele exhibirse en sala por muy poco tiempo y que hace un recorrido en festivales con mejor o peor suerte según el caso, las modas o tendencias. Gracias a las leyes promulgadas que protegen la producción y exhibición nacional, podemos decir que ciertos “tanques” nacionales son capaces de balancear el mercado que naturalmente es manejado desde el exterior por los monopolios. En el otro extremo están las películas, muchas, que cuentan únicamente con el subsidio del INCAA y que no pueden narrar una historia que presupuestariamente escape a dos o

tres personajes y unos pocos escenarios. El camino más difícil es el de las intermedias, las que se proponen no sólo hacer una historia de contemplación para cinéfilos extremos sino que les interesa relacionarse con la audiencia pero no sólo a través del entretenimiento más pasatista o de golpe bajo. Porque lamentablemente, el público que existía en los 70's u 80's, interesado en la reflexión del llamado cine de autor o de las grandes escuelas, parece haberse convertido en una minoría que en términos cuantitativos no cuenta. De todos modos, igualmente es cierto que de manera continua surgen películas interesantes y con propuestas a veces innovadoras en cuanto a la manera de narrar.