súbito y casi violento con lo maravilloso. En esta trayectoria, Damiani habla con elocuencia insólita, con poderoso aliento. Su voz plástica suena y resuena. Esperamos sus próximas afirmaciones.—*RAUL CHAVARRI P. (Instituto de Cooperación Iberoamericana. MADRID).*

REVISION CRITICA DEL CINE ARGENTINO (1960-1980)

I

En 1956, Leopoldo Torre Nilsson filmó *La casa del ángel,* su sexto largometraje, basado en una novela corta homónima de Beatriz Guido. El mismo año, un grupo de alumnos del recién creado Instituto de Cine de la Universidad del Litoral (Santa Fe), comenzaban en 16 milímetros y con enormes carencias técnicas y económicas, su primera encuesta social filmada, *Tire-Dié,* bajo la supervisión de Fernando Birri, director de la escuela.

Ambas obras, tan distintas y encuadradas en estilos tan opuestos, coincidían, sin embargo, en constituir dos hechos excepcionales dentro del panorama habitual del cine argentino de esa época. Quizá porque desde ópticas opuestas eran los primeros intentos definidos de recrear y analizar algunas realidades nacionales, ingratas o deformadas, bajo una nueva luz, crítica y actualizada.

La casa del ángel nació de la obstinación y el ya creciente prestigio intelectual de su realizador, que consigue de su comercial y conservador sello productor (Argentina Sono Film) una independencia en la labor creadora poco común en la industria. Fue, como se analizará más tarde, un definido logro personal, que sintetiza y pule un estilo propio, aunque con influencias libremente admitidas. Pero, dice el realizador, tiene una preocupación social que «no se pierde. Va aflorando en todas mis películas: en *La casa del ángel* hay una crítica al liberalismo; a la decadencia de la burguesía, a los enjuagues políticos».

En cambio, *Tire-Dié* surge de una experiencia colectiva, que apela al documento directo como medio expresivo de reflejar la realidad (refrescando el concepto de John Grierson, padre de la escuela documental inglesa). Cuando en 1962 Fernando Birri escribe un libro-dossier sobre las experiencias de la escuela y sus frutos, puede afirmar: (...) Esta idea nace en medio de una cinematografía en desintegración cultural e industrial. Y nace para afirmar un objetivo

y un método (...). Este objetivo era una cinematografía realista. Este método, una formación teórico-práctica.

Aquello que preconizaban Birri y sus compañeros del Instituto Cinematográfico de Santa Fe era una alternativa al «irrealismo» de ambos extremos de la producción de la década del cincuenta; tanto a los filmes «populares» que sólo eran oportunistas y comerciales y a los «intelectualizados» por evasión, igualmente falsos en relación a la imagen real del país. Y la propuesta era, en un primer paso, un cine documental: un documental social, crítico, capaz de cumplir una función de «conocimiento, conciencia, toma de conciencia de la realidad. Problematización».

Podría uno preguntarse ahora por qué esas dos perspectivas, diferentes pero valiosas en su búsqueda del país real y su idiosincrasia, quedaron cristalizadas como opuestas y enemigas. Por un lado, el cine de élite, culto y europeizado; por otro, el documento urgente y necesario del mundo en conflicto. En el fondo, con sus aciertos y sus fracasos, la línea documental y la ficción que ahondaba en la realidad fáctica o mítica del país partían igualmente de una necesidad de romper con las estructuras falsas y vacías del cine «comercial» de la época.

La casa del ángel, filme de autor surgido en el seno de una industria reluctante a las aventuras cultas, y *Tire-Dié*, encuesta social amparada por una institución oficial, la Universidad del Litoral, no demasiado consciente de la criatura que estaba gestando, fueron, sin embargo, las alternativas más interesantes del cine de su época y señalan un hito que separará desde entonces dos períodos sustancialmente diferentes. Porque hacia 1955, la débil industria fílmica argentina llegaba al límite de una crisis cualitativa y comercial que apenas sobrevivía a sus errores. Poco quedaba de un cine populista y heterogéneo, pero vigoroso, que hacia 1940 había llegado a dominar las pantallas de habla castellana.

Leopoldo Torre Nilsson (1924-1978), hijo de otro notable realizador, Leopoldo Torres Ríos, y ligador a través suyo al *establishment* técnico, como asistente, era, sin embargo, un *outsider* dentro de ese medio. Posiblemente hubiese preferido ser poeta y novelista (a ello volvió siempre, y sobre todo en sus últimos años) que parte de un engranaje del espectáculo que conocía intimamente en sus repliegues sórdidos o reprimidos. Pero el cine debería ser su destino. En él fue precursor de cambios cualitativos, y pese a sus altibajos, la figura más coherente y completa del cine argentino. *La casa del ángel* es un solo *flashback* de su protagonista, salvo su primera escena y la última. Ella rememora, desde una especie de inmóvil repetición

del recuerdo, el «fin de su inocencia»; la revelación inconsciente del erotismo, el sofocante medio puritano (minuciosamente expuesto, en un ambiente que reconstruye la segunda década del siglo) y el mundo político equívoco y casi feudal de su padre, un influyente jerarca conservador. Una violación imprevista, pero inextricablemente unida a un duelo que enfrenta a su seductor y un enemigo político del padre forman el clímax dramático de la obra.

La riqueza del filme (que según algunos críticos franceses debió ganar el premio en Cannes 57) reside ante todo en la justeza de la expresión con que se integran el clima fascinante, lírico, de la evocación subjetiva y la mordaz descripción de ese universo cerrado, prejuicioso, que lleva a la adolescente protagonista a una traumatización emocional definitiva.

Su primer largometraje (codirigido con su padre, que generosamente le otorgó la parte decisiva en la elección del tema y el estilo de narración) había sido *El crimen de Oribe* (1950), basado en el relato de Adolfo Bioy Casares *El perjurio de la nieve*. En aquellos momentos, elegir una obra así ya era una toma de posición cultural. que confirma con su primera película totalmente propia, *Días de odio* (1954), basado en el relato de Jorge Luis Borges *Emma Zunz*. Cabe señalar que ni Bioy ni Borges eran entonces conocidos más allá de restringidos círculos de lectores. En la etapa de transición e inmovilismo que atravesaba el cine argentino, esas opciones «intelectuales» involucraban un intento de ruptura con el pasado, con una industria que los jóvenes consideraban crasamente comercializada y sin salidas. No se trataba, sin embargo, de una ruptura «total» con el sistema, sino una forma de evolucionar hacia formas estéticas más rigurosas.

Precisamente, cuando años después Torre Nilsson había alcanzado la fama y una posición respetada como director-productor (pero no la riqueza), una nueva generación criticaría su cine por esteticista, vacío y carente de ideas progresistas...

El secuestrador (1958), *La caída* (1959), *Fin de fiesta* (1960) y *La mano en la trampa* (1961), completan esta saga que el crítico inglés Derek Prouse describió como «el impacto de la sociedad hipócrita sobre la inocencia». Nunca debería repetirse, ya, la unidad y coherencia de esta etapa de su obra, curiosamente armonizada con la autora de las novelas y argumentos, su mujer, Beatriz Guido, hasta formar un tándem ideal entre literatura y expresión en imagen... La perspectiva era el reflejo (más o menos imaginario) de un mundo claustral que explora Torre Nilsson con agria poesía, en especial la relación entre el adulto y la adolescencia o la niñez. El enfoque es

psicológico e intimista, pero está sembrado de acotaciones acerca de los gérmenes aluvionales, caóticos, que engendran cambios en esta sociedad cerrada. Pero este ángulo no es —salvo en *Fin de fiesta*, que recoge alusivamente la figura de un viejo caudillo conservador de la provincia de Buenos Aires— el tema central ni la motivación directa. En general, este ciclo de filmes está dominado por la fascinación crítica con que Torre Nilsson narra la *weltanschauung* de un mundo decadente que se disgrega en medio de sus propios ritos cansados.

Tras un período en que ensaya variantes menos felices y otro en que se entrega a un cine épico-histórico (de *Martín Fierro* a *El santo de la Espada*, sobre la vida del general San Martín) con el cual consigue los mayores éxitos financieros de su carrera, pero menores éxitos artísticos, Torre Nilsson retornó a mundos literarios más afines con su temperamento, desde *Los siete locos* (1972) a *Boquitas pintadas* (1974). El primero se basaba en la obra homónima de Roberto Arlt, gran escritor de los años 30, y la segunda, en una novela de Manuel Puig. Con *La guerra del cerdo* (1975, sobre un relato de Adolfo Bioy Casares) y *Piedra libre* (1976, según un cuento de Beatriz Guido) se cierra la obra de este creador esencial para la historia del cine argentino, prematuramente desaparecido en 1978. Si bien su cine decae luego de *La mano en la trampa*, su labor precursora y constante en favor de un cine expresivamente adulto, debe admirarse por su coherencia.

II

También se situó en el reducido número de los cineastas que deseaban un cambio cualitativo Fernando Ayala, que hace su primer largometraje en 1955. *Ayer fue primavera* era una comedia romántica sin mayores pretensiones, pero con una calidad expresiva prometedora. Ayala tampoco era ajeno a la cerrada industria de la época, habiendo sido colaborador de varios realizadores como asistente. Pero fue formación cultural y su información también estaba abierta a otros campos más actualizados. Obtuvo un gran éxito en 1958 con *El jefe*, alegoría apenas disimulada de la demagogia política que conduce a las dictaduras. Se basaba en un guión de David Viñas, también autor de su filme siguiente, *El candidato* (1959). Este se centra directamente sobre la crisis moral de un político para representar, a través de su simbólica derrota, la caducidad de las estructuras políticas de la sociedad. Pero algunos esquematismos y limitaciones que en *El jefe* quedaron más ocultos entonces, se hacen notorios en

El candidato. Aquí se acentúa el esquematismo teórico de *El jefe* porque el conflicto del viejo político conservador y su colisión con las nuevas circunstancias no llegan a encarnar en la realidad y actúan, lo mismo que los demás personajes, en una relación mecánica.

No obstante, las primeras obras de Ayala (que actualmente es uno de los productores más poderosos de la Argentina, junto a Héctor Olivera, el director de *La Patagonia rebelde,* asociados ambos en un cine crudamente comercial) son, como las de Torre Nilsson, las precursoras más directas de lo que se llamó luego el «nuevo cine argentino», iniciado y abortado en los años sesenta.

PROYECTOS PARA UN NUEVO CINE

Una nueva «generación», difusa, mal clasificada, discutida incluso dentro de sus propias filas, surge de todos modos en la década del sesenta. Por cierto, mucho se ha hablado, en Argentina, de las influencias de la «nouvelle vague» francesa en este movimiento de renovación que se plantea frente a la industria tradicional. Esa influencia formal podría rastrearse, al igual que la de Antonioni, en diversos filmes de esta década. Pero sería injusto decir que esa influencia (que también se detectará en muchas cinematografías, incluso la norteamericana) fue imitativa y determinante. Sus raíces, más bien, hay que buscarlas en un inconformismo generalizado en la cultura y la política de este tiempo, cuya data puede situarse en 1955, cuando el Gobierno peronista es derrocado. El signo del golpe militar de ese año es neoliberal, y si bien en algunos aspectos significa un retroceso de las modificaciones sociales que instauró parcialmente el Gobierno peronista, y que había traído consigo un avance considerable del sindicalismo y la conciencia obrera, en la cultura se produjo una apertura (también parcial). Se suele olvidar, en este campo, que durante ese período (1945-1955) la cultura oficial era marcadamente fascistizante y tradicionalista, con una censura férrea y una predilección por manifestaciones ampulosas y vacías.

Para la juventud burguesa que «descubre» el cine en esos años, la restauración liberal involucra un mayor acceso a la información cultural (entre las obras prohibidas hacia 1947 figuraron, por ejemplo, los cuentos de Sartre reunidos en *El muro)* y la posibilidad de manejar nuevos medios de expresión. Salvo los precursores Torre Nilsson y Ayala, que tenían experiencia técnica dentro de los estudios, la mayoría de los nuevos directores que iniciarán su actividad en el largometraje hacia 1960, jamás habían accedido a la industria ni poseían experiencia directa en ella. Confluyeron jóvenes cortometrajis-

tas independientes (que en 1956 habían fundado la Asociación de Corto Metraje como alternativa a la cerrada política de los estudios comerciales), intelectuales influidos por el movimiento de cineclubes. En general, su diferencia con los cineastas del pasado era que no aprendían el cine y su lenguaje en la práctica del oficio más o menos rutinario, sino que lo habían elegido como experiencia estética viendo muchos filmes de cinematecas: de Griffith a Bergman. Virulentos detractores del filme mercantil, soñaban con un cine nuevo (pero siempre inspirado en las grandes obras de arte); eran frecuentes lectores de Pavese; escuchaban a Bach, amaban a Gillespie y, sobre todo, a Charlie Parker.

Para terminar de configurar este «retrato tipo» del cineasta del sesenta, hay que decir que pertenecía a la clase media (con frecuentes carreras universitarias inconclusas), que no estaba aún muy politizado, aunque, como corresponde, profesaba un izquierdismo intelectual, no militante. Por ello el *leitmotiv* del cine que surge estos años tiende a la expresión individual del autor de firmes con un deseo más o menos vago de lograr una autenticidad temática y humana, que a veces desemboca en la crítica social. Pero era la preocupación formal uno de los signos esenciales de la renovación que se buscaba a través del filme. Glaber Rocha decía por esos años (1) que el cine argentino (a diferencia del cinema nôvo brasileño), antes que observar la realidad, pensaba en la forma en que la describiría... Pero, ¿cuál era esa realidad inaprensible y elusiva que debían buscar los cineastas argentinos?

LAS FORMAS Y LAS NORMAS

Si se releen las revistas cinematográficas que surgieron en esos años sesenta *(Tiempo de Cine, Cuadernos de Cine,* etc.) se verá que la preocupación por un cine «que expresara nuestra realidad» se sumaba a una larvada sensación de que las formas de aprehenderla y los medios de llegar a ella estaban sometidos a pautas poco claras. Los filmes más elogiados y considerables de este período ilustran bastante bien las incertidumbres y discusiones de la situación.

Tres veces Ana (1961), de David José Kohon, se componía de tres relatos independientes, sólo unidos por el nombre y la figura de la intérprete central. Tres mujeres representan otras tantas facetas del amor y la incomunicación. Como mucho cine de este tiempo, *Tres*

(1) En *Cahiers du Cinéma:* «... El cine argentino suele pensar primero en soluciones formales y luego en lo que quiere decir.»

veces Ana configuraba el abismo entre una realidad sórdida e indiferente y las acciones de personajes perdidos en su soledad.

Los jóvenes viejos (1961), de Rodolfo Kuhn, era la historia de verano y ocio de varios jóvenes que intentan seducir otras tantas muchachas y cuyas relaciones sirven para describir sus distintos grados de responsabilidad ante el amor. Detrás de esta simétrica descripción de la insatisfacción y el tedio, la confusión y el peso de su confort pequeño burgués, existe el intento de representar el ambiente y las incertidumbres de una «generación perdida». Por eso, el filme alcanzó un eco muy especial, quizá exagerado, entre la juventud intelectual de Buenos Aires, que se sintió íntimamente representada.

El negoción (1960), de Simón Feldman, era una sátira casi gogoliana, una farsa estilizada del mecanismo de corrupción y de poder en una imaginaria dictadura sudamericana. Tal vez excesivamente abstracta, constituía, sin embargo, un camino inédito como forma y concepción ideológica, que lamentablemente nunca fue proseguida ni profundizada.

La cifra impar (1961), de Manuel Antín, era una adaptación del cuento *Cartas a mamá*, de Julio Cortázar, construido con saltos de tiempo y complejos *flashbacks* que reflejaban sutilmente el relato subjetivo y fantástico del autor. Su acción se divide entre París y Buenos Aires.

Dar la cara (1961), de José A. Martínez Suárez, con libro de David Viñas, fue uno de los raros filmes de esta época que intentaban un análisis político social contemporáneo, a través de luchas universitarias entre estudiantes y ataques ultraderechistas. El colonialismo cultural y político del país, las contradicciones del sistema imperante, son las líneas básicas del filme que desgraciadamente perdía su eficacia por la excesiva esquematización de sus personajes-símbolo.

Alias Gardelito (1961), de Lautaro Murúa, historia de un arribista modesto que desde su condición de semi «lumpen» intenta ascender en la escala social a través de negocios turbios (a su vez controlados por los inatacables poderosos), fue una especie de filme-choque para este período. A la inversa del anterior, la exacta fusión entre acción y motivaciones, entre el medio social y los personajes, lleva a una convincente expresión del drama desencadenado por una sociedad que impide al hombre desarrollarse en plenitud.

Puede advertirse que todos los filmes mencionados fueron estrenados el mismo año, 1961, y todos eran también el primero o segundo largometraje de cada realizador. Con las limitaciones, tropiezos o desniveles que contenían, eran muy representativos, sin embargo, de una nueva forma de entender el cine: eran, de acuerdo a la defi-

nición de Bazin, «filmes de autor», una actitud conscientemente asumida por todos estos jóvenes directores. Puede pensarse ahora que el talento de la mayoría podría haber alcanzado nuevas cotas de trascendencia para un movimiento de expresión llevado a representar el estado de la cultura y la sociedad argentina, en plena ebullición política. Pero sucesivas crisis económicas, la censura, errores de producción y vallas numerosas en la recepción de estos filmes (que en general no llegaron a grandes audiencias) detuvieron este proceso de cinematografía independiente de los esquemas tradicionales del espectáculo.

Ya el mismo año de mayor expansión para el nuevo cine (1961) un productor de este sector «independiente» definía las circunstancias que iban a ahogar el improvisado «boom» de los cineastas-autores: La propiedad de los «circuitos de cine» está en manos de un núcleo reducido de exhibidores, estrechamente vinculados a los intereses de los monopolios norteamericanos, que se niegan a exhibir la producción nacional, sustituyéndola en sus programaciones por el material que le entregan las distribuidoras de filmes foráneos. De esto modo la producción nacional encuentra un serio obstáculo para desarrollarse y debe competir en inferioridad de condiciones, ya que la recuperación del capital invertido debe iniciarse en el país de origen (2).

Esta situación, que no ha variado en los veinte años siguientes (y que por cierto no es exclusiva de Argentina) no ha sido influida por las diversas medidas de protección oficial, que nunca han afectado esencialmente la estructura del mercado cinematográfico. Dada la producción media nacional (alrededor de 30 largometrajes por año) su porcentaje en relación a los filmes extranjeros es apenas del 8 por 100. Ello explica su necesidad de protección para competir, pero no alcanza a poner de acuerdo a sus responsables sobre la mejor manera de aumentar la gravitación —cuantitativa y cualitativa— del cine nacional.

La crudeza estadística, sugiere que liberada a sus fuerzas, la industria del cine sólo puede apostar a películas de seguro impacto popular, con audiencias masivas difíciles de alcanzar en un país de sólo 24 millones de habitantes. La opción no es fácil y generalmente se desliza hacia las fórmulas más cómodas, apoyadas en el entretenimiento masivo estimulado por la alienación demagógica del gusto popular. Pero este dilema, habitual en casi todas las cinematografías comerciales, se agrava por la dependencia económica y cultural que

(2) «Algunas conclusiones sobre aspectos económicos de la industria cinematográfica nacional», por Jorge A. Garber. Revista *Cine Crítica*, número 6, Buenos Aires, julio-agosto de 1961.

asfixia a países como los latinoamericanos, abiertos a muchas formas de colonización multinacional.

Estos problemas se hacen más complejos en países como Argentina, donde tradicionalmente no existe la radicalización extrema entre un poder despótico y un pueblo pauperizado; entre la colonización cultural de las élites y un folklore potente. Hasta que las condiciones de la transformación social provocan violentas definiciones entre el poder tradicional y las capas populares, el cine argentino cultiva —como se ha dicho— los temas de la alienación individual, los problemas de una clase media más o menos consciente de la realidad y —esporádicamente, como en *Los inundados*—, la sociología del subdesarrollo interior. Cuando la radicalización política se precipita, con la restauración inminente del peronismo (1973), ya ha surgido, paralelamente al cine de entretenimiento simple y el esporádico cine «de autor», una corriente de filmes políticos comprometidos, realizados más o menos clandestinamente.

Este «tercer cine» antiimperialista, revolucionario y adscripto, con diferentes matices ideológicos, a la lucha revolucionaria fomentada por el peronismo de izquierda, da origen a una corriente documental no ortodoxa, que se expande por otros países (Chile y Bolivia) y que logra su obra mayor y más conocida mundialmente con *La hora de los hornos* de Fernando Solanas y Octavio Getino (1966-1968). Este filme gigantesco (260 minutos en las tres partes de su versión original), fue una especie de ensayo-meditación militante, de gran influencia en el cine político de todo el mundo (Louis Marcorelles, por ejemplo, lo consideró a la altura o más allá que el *Octubre* de Eisenstein), pero que alcanzó relativa repercusión en las audiencias normales cuando —llegada la legalización del filme en la tercera presidencia de Perón— pudo estrenarse comercialmente en Buenos Aires. Sólo la primera parte, más accesible, se proyectó en esta forma y su eco fue inferior a sus antiguas audiencias clandestinas, unidas por la militancia de los espectadores.

Este caso, como otros conocidos, puso en tela de juicio la eficacia funcional de este tipo de cine como parte de la lucha política. Formalmente, *La hora de los hornos* como *Los hijos de Fierro*, concluida ya en el exilio, mostró un poderoso aliento épico y una difícil propuesta: la de un cine abierto a la discusión del espectador (para lo cual la versión original indicaba pasajes donde la proyección debía interrumpirse) cuya intervención se consideraba esencial. Esta fue una propuesta que chocó de inmediato con la realidad; en cuanto se propuso este tipo de proyección, salvo en audiencias especiales, el público extrañaba su clásica propensión al espectáculo.

No fue casual que posteriores obras de cine militante (Sanjinés, Littin, el mismo Solanas) eligieron otra vez el formato clásico de relato de ficción, de representación dramática. Por otra parte, este cine iniciado en la clandestinidad no pudo superar, después de su pasajera legalización, las persecuciones de los gobiernos militares posteriores. El caso más conocido es la larga lista de exilios provocado por *Los traidores,* un filme sobre la tortura y las traiciones de sindicalistas. Su director, Raymundo Gleyzer, desaparecido y probablemente muerto, muchos colaboradores prohibidos o exiliados, iniciaron un proceso en que los cineastas políticos y otros menores radicalmente comprometidos fueron oficialmente prohibidos o amenazados de muerte.

RECAPITULACION

Hasta que estallan los moldes en el cine militante y politizado (no es casual que uno de sus grupos, el de Solanas, se llamara Cine Liberación), la industria cinematográfica argentina se desarrolló en condiciones semejantes a las descritas anteriormente: producción comercial privada con apoyo estatal relativamente amplia. Esta se manifiesta a través de las protecciones especificadas en la Ley de Cine de 1957, reformada posteriormente en 1966 y en 1978. Préstamos oficiales con garantías bastante duras pero devolución cómoda, devoluciones al productor de acuerdo a los resultados de taquilla («recuperación industrial», como se denomina) y una obligación de ser exhibidas, son las medidas básicas empleadas para fomentar el cine nacional. Estos préstamos y devoluciones de taquilla (que provienen de un impuesto sobre los billetes) son administrados por el Instituto Nacional de Cinematografía, que depende de la Secretaría de Prensa de la Presidencia de la Nación. Ciertos premios a «la calidad» han desaparecido desde hace años, ante las críticas despertadas por su probable corrupción y la dudosa independencia de los jurados, que integraban miembros del Instituto y representantes de los cineastas y productores.

Los estímulos a la calidad —el punto más débil de la protección— han sido reemplazados por una ampliación sustanciosa de los presupuestos posibles de adelanto oficial, dedicados a los proyectos considerados de «interés nacional». Estos, sin embargo, no suelen recaer en filmes de gran valor artístico presumible, sino a aquellos que, según el criterio oficial, corresponden a la exaltación de ciertos valores patrióticos, históricos y tradicionales. Por ello, y de acuerdo

a una minuciosa serie de pautas para la producción, el modelo de cine auspiciado suele ser aséptico moralmente, estéticamente vacío y dramáticamente ñoño.

La situación del cine artísticamente válido y teóricamente progresista ideológicamente, se ha agravado desde 1977, cuando la censura siempre influyente se vuelve ubicua y sistemática. En cine, existe un organismo llamado Comisión Calificadora, que además de las calificaciones por edades (prohibición para menores de dieciséis y dieciocho años) tiene la facultad de cortar partes o prohibir totalmente un filme considerado inmoral o atentatorio al «estilo de vida nacional», o ideológicamente sospechoso de subversión, o atentatorio a los valores «occidentales y cristianos». Para ello, su función comienza con la lectura y aprobación de los guiones y concluye con el visionamiento del filme terminados.

A esta doble censura, previa y a posteriori (ejercitada desde hace muchos años con especial atención a los «delitos» morales pero que desde 1977 atiende especialmente los posibles deslices ideológicos) se añade otra indirecta, en cierto modo económica, que se manifiesta a través del propio Instituto de Cinematografía. Este, a la vez que juzga cada proyecto y su ubicación dentro de las «pautas» que dividen las producciones entre las de interés nacional, las que merecen algún estímulo y las que no lo merecen, informa al productor sobre la viabilidad de los artistas que integrarán el reparto del filme: o sea que «recomienda» la exclusión del o los actores que pueden figurar en las «listas negras» del régimen.

Las pautas morales e ideológicas a las que deben ajustarse las películas nacionales y extranjeras son, por otra parte, suficientemente ambiguas como para que su interpretación pueda aplicarse con la personal óptica de los funcionarios de turno. El período 1960-1968 fue el más liberal, aunque con excepciones sonadas, porque además se posibilitaba el recurso judicial ante una prohibición. (Se recuerdan, por ejemplo, el caso de *Morir en Madrid*. de F. Rosif, exhibida por orden de un juez, o el largo proceso de *Teorema*, de Pasolini, objetada luego de sucesivos cortes.) La discriminación suele diferenciar la moral extranjera y la local: generalmente se corta o prohíbe con más severidad al cine nacional. La curiosa teoría de un censor ya retirado, M. Tato, sostenía que ciertas escenas pecaminosas mostraban la corrupción extranjera, pero no que podían existir en filmes argentinos. Muy recientemente, la circunstancial presencia en Buenos Aires del famoso dramaturgo Peter Brooks le permitió protestar con éxito ante las autoridades del Ente de Calificación sobre extensos cortes infligidos en su filme *Encuentros con hom-*

bres notables. Pero lo habitual es que estas acciones sean silenciadas por los mismos distribuidores para no afectar sus negocios: todos ellos, según nos manifestó el representante de un sello norteamericano, tienen listas de filmes que no serían aceptables, a priori, por la censura argentina, con lo cual se ahorran el envío y los trámites. Aun así, muchas otras son sancionadas con cortes o prohibición total.

Esta censura ubicua y autoritaria es una de las causas que suelen esgrimirse para explicar las debilidades de una producción cinematográfica que entre 1965 (en que van desapareciendo las esperanzas del «nuevo cine») y 1980 de muy escasos títulos memorables. Este factor (como la consiguiente autocensura) han sido importantes, sin duda, pero no alcanzan a explicarlo todo. También deben anotarse en la cuenta de fracasos y carencias la escasa ambición de productores atentos a una ganancia difícil aun con filmes pensados para el más elemental atractivo espectacular. Vedado el erotismo franco por la censura, queda cierto tipo de películas cómicas muy burdas, con situaciones o alusiones verbales de revistas: erotismo reprimido y vulgar, que se acentúa en las versiones destinadas a la exportación.

En el período mencionado, la figura más promisoria fue Leonardo Favio, actor iniciado en *El secuestrador,* de Torre Nilsson, que en 1965 debuta como director-autor de *Crónica de un niño solo,* filme sensible y conmovedor con toques neorrealistas y un lenguaje intimista de resonancias bressonianas. Esta esperanza se confirmó parcialmente en *Romance del Aniceto y la Francisca* (1966) y *El dependiente* (1969), pero se diluye en la confusión y el fárrago pretencioso en sus filmes posteriores.

En 1969, precisamente, se esboza otro intento de renovación a través de varios directores probados en el filme publicitario, que deciden aunar esfuerzos para distribuir en común sus primeros largometrajes. Este proyecto de unión independiente fracasa enseguida. Tampoco sus filmes, si bien poseen valores interesantes, alcanzan a modificar el clima general de abulia y desinterés. *The Players versus Angeles caídos* (1969), de Alberto Fisherman, confuso pero fascinante filme alegórico en plan de improvisación claustrofóbica de sus actores es la más notable. Pero las obras de Ricardo Becher, J. J. Jusid, Néstor Paternostro y Raúl de la Torre (el que obtiene más éxito de público con *Crónica de una señora)* como la primera mencionada, son pálidos ecos del cine inconformista de los años sesenta.

Hacia 1974, cierta apertura en la censura y la coyuntura favorable a los temas sociales, permitió la realización de algunos filmes que

obtuvieron amplia repercusión. *La Patagonia rebelde* (1974) dirigida por Héctor Olivera y guión del mismo Olivera y Fernando Ayala, se basaba en un libro de Oswaldo Bayer que reconstituía históricamente una huelga general con ocupación de estancias ganaderas en la Patagonia.

Los hechos históricos tenían su culminación trágica en la represión desencadenada por el ejército, que se convierte en una verdadera masacre. Los polémicos hechos, cuya capacidad de erizar aún las conciencias provenían de la propia situación política argentina de esos años, colocaron a la película en una posición a la vez prominente y delicada. El ejército, algunas de cuyas figuras habían tenido una actuación determinante en la represión, presionó para que fuese prohibida. (El comandante en jefe de esos momentos era sobrino de uno de los protagonistas de los hechos de 1921, entónces teniente.)

Aunque no llegó a prohibirse, dadas las buenas influencias de sus productores Ayala y Olivera, su significado se hizó más comprometedor cuando el golpe militar de 1977 volvió a poner de actualidad los intereses y juegos de poder que en cierto modo habían impulsado la tragedia de la Patagonia. El filme, que ya había sido explotado extensamente, desapareció prudentemente de las carteleras y no fue prohibido explícitamente, aunque se sabía que era conveniente olvidarlo...

La obra en sí, de corte clásico y estilo llano, casi de western, obtuvo un éxito de público extraordinario. No sólo su tema y realización, sino la efectiva aproximación a una épica revolucionaria, asimilaba el filme a las realidades específicas (no folklóricas ni maniqueas) de una cultura popular. También *Quebracho,* de Ricardo Wulicher se inscribía en esta línea, al describir la explotación feroz, a principios de siglo, de una empresa inglesa dedicada a la extracción del tanino en los grandes bosques del norte argentino.

Globalmente, la producción argentina de los años 73-75 obtuvo con obras disímiles pero bastante ambiciosas una repercusión masiva desconocida desde 1940: Filmes de interés fueron, por ejemplo, *La tregua,* de Sergio Renán, hábil y sensible melodrama basado en un cuento del uruguayo Mario Bendetti; *Boquitas pintadas,* de Leopoldo Torre Nilsson (basado en una novela de Manuel Puig), y las ya citadas *Quebracho* y *La Patagonia rebelde.* Gracias a estas producciones especiales, la concurrencia global y las recaudaciones del cine argentino se acercaron, por primera vez, a las cifras de la exhibición de filmes extranjeros, a pesar de la enorme desproporción (35 contra 290, aproximadamente) de la cantidad de estrenos.

Pero la profunda crisis política y económica, con su violenta inflación y recesión, puso a la industria, durante 1976, en sus niveles más bajos desde 1955. Un intento de «nacionalizar» el doblaje y copiado de películas extranjeras provocó el «boycott» del cine norteamericano, que dejó de estrenar durante dos temporadas. El 27 de octubre de 1976, un nuevo decreto con concesiones a las compañías de Hollywood, permitió el regreso de sus filmes que, justo es decirlo, el público esperaba con ansiedad... Ese período de abstención de las poderosas compañías multinacionales no provocó un aumento de la producción nacional. Los costes en aumento desmesurado y las inhibiciones provocadas por la censura colocaron al cine argentino en su nivel más deprimido, en cantidad y calidad. En 1976 sólo se estrenaron 16 películas argentinas y 17 en 1977.

Pocos filmes de calidad aparecen en este período. *¿Qué es el otoño?*, de David J. Kohon, melancólica elegía a una generación de intelectuales frustrados, cuyas claves de actualidad merecieron cortes; *No toquen a la nena*, de J. J. Jusid, hábil comedia satírica, que también sufrió cortes; *Crecer de golpe*, de Sergio Renán, filme frustrado pero interesante, basado en un relato del desaparecido Haroldo Conti; *Piedra libre*, que sería el último filme de Torre Nilsson, fallecido en 1978. Este último fue objeto de una sonada prohibición, revocada por orden judicial.

Desde 1978 se aprecia una recuperación económica del cine industrial, no así en calidad, donde el denominador común puede apreciarse en algunos títulos: *Encuentros con cualquier tipo de señoras, Patolandia nuclear, Con mi mujer no puedo*, etc. En 1978 llamó la atención, dentro de la mediocridad general, *La parte del león*, relato detectivesco de Adolfo Aristarain, y en 1979 *La isla*, de Alejandro Doria.

En 1980 cabe destacarse, en forma excepcional, el reciente filme de Raúl de la Torre *El infierno tan temido*. Basado en una obra de Juan Carlos Onetti, puede considerarse uno de esos raros casos de adaptación feliz del lenguaje escrito a la expresión cinematográfica. Con una estructura elíptica, recurrente, De la Torre extrae de la diabólica y conmovedora historia de amor-odio que envuelve a los protagonistas un ritmo inexorable, pausado y poético, cuya sobriedad sorprende, lo mismo que la sensibilidad del lenguaje visual. Excepcional, tanto para el nivel actual del cine argentino como para la propia trayectoria de Raúl de la Torre, cuya filmografía tiene obras interesantes pero ninguna a este nivel.

También posee interés la versión del *Informe para ciegos*, de Ernesto Sábato, que realizó su hijo Mario, con el título de *El poder de*

las tinieblas (1979-80). Tiene un buen nivel estético y de interpretación (Sergio Renán, Osvaldo Terranova) y en muchos momentos, sobre todo al final, crea unos climas obsesivos de terror y desequilibrio. No siempre consigue, empero, mantener la necesaria ambigüedad del relato entre la sensación de que la historia es real o fruto de una alucinación demencial. En cambio resulta ambiciosa pero totalmente fallida *Los miedos,* de Alejandro Doria, una historia de apocalipsis ciudadana (una peste devasta una ciudad y las autoridades liquidan sistemáticamente a los contagiados), cuyas lecturas posibles decepcionan una vez que se desarrollan las historias de un grupo de supervivientes que escapa, y que resultan una verdadera antología de tópicos y vanguardismos pasados de moda.

¿Cuál es la situación actual, después de todos los avatares relatados? Existe una industria cinematográfica débil y con problemas insolubles, siempre enfrentada a los topes de una proyección limitada por intereses multinacionales, un mercado interno reducido y reluctante y una protección oficial que exige en contraparte una obvia domesticidad ideológica. Persiste un buen nivel técnico en todos los rubros de la realización, aunque muchos de sus realizadores se han exiliado, buscando otros nuevos horizontes de trabajo y algunos han desaparecido. Y, por fin, no se ha resuelto uno de sus viejos problemas, la dificultad de expresar con amplitud y profundidad la realidad de su pueblo. Este problema de identidad, tan arduo en cualquier época, es particularmente difícil ahora, pero necesario. Porque sólo con libertad podrá llegar a resolverse.—*JOSE AGUSTIN MAHIEU (Cuesta de Santo Domingo, 4. Madrid-13).*

DOS ESPECTACULOS FUTURISTAS DE «ELS JOGLARS»

(Para Yaiza, que ya se entusiasmaba con «Els Joglars» antes de conocerlos.)

BREVE INFORME SOBRE «ELS JOGLARS»

Con casi veinte años de trayectoria, a lo largo de los cuales han creado diecisiete espectáculos, «Els Joglars» es uno de los grupos del Teatro Independiente español que, por la calidad, la innovación y la singularidad de sus trabajos, cuenta con una enorme capacidad