

Otras publicaciones del 30º Festival

Libros

Sangre negra: Breve historia de una película perdida
Edgardo C. Krebs

*La imagen recobrada.
La memoria del cine argentino en el
Festival de Mar del Plata*
Daniela Kozak (ed.)

Folletos

Pobres habrá siempre

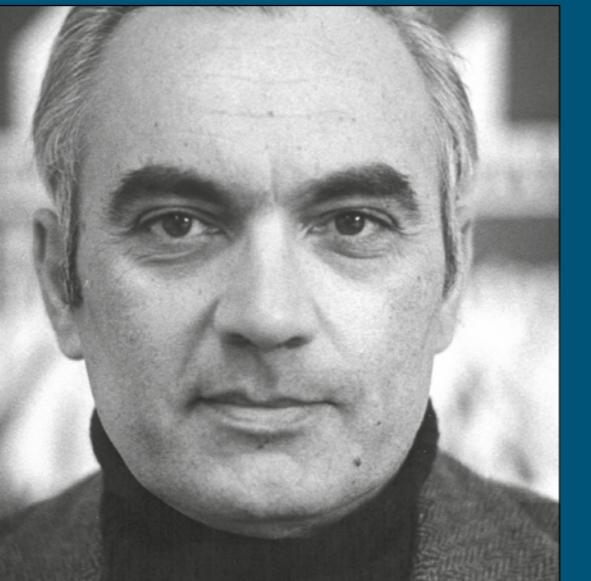
Ralph Pappier

NOTAS para una contrahistoria del **CINE ARGENTINO**

Alberto Tabbia



Selección y prólogo: Edgardo Cozarinsky



Alberto Tabbia · NOTAS para una contrahistoria del CINE ARGENTINO

“Mucho antes de que en Francia se acuñara el término ‘cinefilia’, Alfonso Reyes había escrito que la persona a quien le gusta el cine gusta también de las malas películas. La producción argentina propuso al autor de estas notas abundantes deleites e inesperados estímulos para la reflexión. Muchas opiniones de Alberto Tabbia chocarán no sólo a los afiliados a lo ‘políticamente correcto’. Pero no conozco textos sobre cine argentino que exijan pensar de nuevo tantas cosas, sin desdeñar la sonrisa frecuente, como lo hacen estas páginas admirablemente escritas.”
E.C.



30º FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE CINE DE
MAR DEL PLATA

INCAA
INSTITUTO NACIONAL DE CINE
Y ARTES AUDIOVISUALES

FIAPF



30º FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE CINE DE
MAR DEL PLATA

NOTAS
para una contrahistoria del
CINE ARGENTINO

Autoridades Nacionales

PRESIDENTA

Dra. Cristina Fernández de Kirchner

VICEPRESIDENTE

Lic. Amado Boudou

MINISTERIO DE CULTURA

Sra. Teresa Parodi

Autoridades INCAA

PRESIDENTA

Sra. María Lucrecia Cardoso

VICEPRESIDENTE

Sr. Juan Esteban Buono Repetto

GERENCIA GENERAL

Sr. Rómulo Pullo

GERENCIA DE ACCIÓN FEDERAL

Sr. Félix Fiore

GERENCIA DE ADMINISTRACIÓN

Dr. Raúl A. Seguí

GERENCIA DE ASUNTOS INTERNACIONALES

Sr. Bernardo Bergeret

GERENCIA DE ASUNTOS JURÍDICOS

Dr. Orlando Pulvirenti

GERENCIA DE FISCALIZACIÓN

Tec. Verónica Graciela Sanchez Gelós

GERENCIA DE FOMENTO

Lic. Alberto Urthiague

GERENCIA DE FOMENTO A LA PRODUCCIÓN DE CONTENIDOS PARA TELEVISIÓN, INTERNET Y VIDEOJUEGOS

Ing. German Calvi

COORDINACIÓN GENERAL DE LA UNIDAD DE DIGITALIZACIÓN Y NUEVAS TECNOLOGÍAS AUDIOVISUALES

Sr. Ariel Dirse

COORDINACIÓN DE PRENSA, COMUNICACIÓN, PRODUCCIÓN Y DIFUSIÓN

Sra. Antonella Denegri

AUDITOR INTERNO

Dr. Rolando Oreiro

DIRECTORA INCAA TV

Sra. Vanessa Ragona

RECTOR ENERC

Sr. Pablo Rovito

Autoridades FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MAR DEL PLATA

PRESIDENTE

Sr. José Martínez Suárez

DIRECTOR ARTÍSTICO

Sr. Fernando Martín Peña

PRODUCTOR GENERAL

Sr. Ignacio Catoggio

Libros del Festival

Edición: Luis Ormaechea

Corrección: Agustín Masaedo

Diseño y maquetación: Gastón Olmos

© Heredero de Alberto Tabbia, 2015

Foto de portada: Nedda Francy en *Monte criollo*

Agradecemos a la Biblioteca del INCAA-ENERC por su colaboración en la obtención de algunas de las fotografías e ilustraciones que acompañan este libro. Otras imágenes pertenecen a los fondos del Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken.

Todos los derechos reservados.

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Se terminó de imprimir en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en el mes de octubre de 2015 en ADC.

Este libro no puede ser reproducido total o parcialmente, por ningún medio, sin expreso consentimiento de los autores.



30° FESTIVAL
INTERNACIONAL
CINE
MAR DEL PLATA

INCAA
INSTITUTO NACIONAL DE CINE
Y ARTES AUDIOVISUALES

FIAPF

Alberto Tabbia

**NOTAS
para una contrahistoria del
CINE ARGENTINO**

Selección y prólogo: Edgardo Cozarinsky

Presentación

Como muchos tímidos, Alberto Tabbia (1929-1997) era un apasionado. En el escenario social encubría la vehemencia de sus antipatías, la sinceridad y profundidad de sus afectos; solo ocasionalmente, ante los íntimos, deponía esa casi inexpugnable armadura de afabilidad con que enfrentaba al mundo. Sin talento para las relaciones públicas, prefería leer y releer a sus autores preferidos, internarse en las revistas literarias que tapizaban como hiedra infatigable su departamento, leer y releer por placer la literatura del Sur de los Estados Unidos, uno de sus territorios imaginarios de elección.

Y ver cine. Ya no era joven cuando se dejó convencer para que hiciera periodismo. Previsiblemente, entre notas donde sólo obedecía a su propio gusto, firmó otras “con la mano izquierda”, para justificar su presencia en un festival o para cumplir con un jefe de redacción amigo. Al margen de estos compromisos iba anotando, con la independencia provocadora de lo que se guarda privado, sus opiniones.

Por ejemplo, sobre el cine argentino: lo frecuentaba casi en secreto, como a una amante clandestina, tan poco coincidía con sus exégetas visibles. Hallé entre sus papeles unas “notas y digresiones para una contrahistoria del cine argentino” dispersas en distintos cuadernos y carpetas, en parte manuscritas, en parte pasadas a máquina. Mi tarea de editor, en el sentido anglosajón de la palabra, ha sido la de elegir entre distintas versiones de un mismo párrafo, respetando el carácter inquisitivo, polémico del texto.

La comunicación periodística impone un discurso lineal, menos contextualizado. Alberto relegó a estas notas su tendencia a pasar de lo individual a lo colectivo, de la anécdota a la Historia, que los amigos apreciaban en su conversación. No sé si, de haberlas publicado, las habría “normalizado”. Elegí su presentación en una caja mayor para el cuerpo principal del discurso y una menor, entre paréntesis, para las acotaciones, digresiones, *marginalia*, a veces simplemente anotadas en otras hojas, abrochadas al borde de la página del cuaderno. No he pretendido ligar lo que a menudo es una serie de observaciones sueltas cuyo impacto surge del movimiento inquieto del pensamiento, que avanza, descubre, barrunta, siempre entre certidumbres provisionales pero sin renunciar, jamás, a sus gustos.

Mucho antes de que en Francia se acuñara el término “cinefilia”, Alfonso Reyes había escrito que la persona a quien le gusta el cine gusta también de las malas películas. La producción argentina propuso al autor de estas notas abundantes deleites e inesperados estímulos para la reflexión. Muchas opiniones de Alberto Tabbia chocarán no sólo a los afiliados a lo “políticamente correcto”. Pero no conozco textos sobre cine argentino que exijan pensar de nuevo tantas cosas, sin desdeñar la sonrisa frecuente, como lo hacen estas páginas admirablemente escritas.

Dedico esta tardía recopilación a los amigos que más la reclamaban: por orden alfabético, Jorge Andrés, Ángel Faretta, Isaac León Frías, Fernando Martín Peña, Sergio Wolf.

E.C., noviembre de 2015.



María Nils y Héctor Cataruzza en *Crimen a las tres*

El balbuceo elocuente

La primera moviola fue importada a la Argentina en 1938, y el primer film que se benefició con sus servicios fue *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939).

Dejemos a un lado todo lo que hace al individuo: talento, sentido del ritmo y de la narración, eficacia técnica, y concentrémonos en la capacidad del instrumento: en esa fecha se inaugura la posibilidad de montar ya no aproximadamente, ya no “a ojito”, sino con una precisión inédita al elegir el fotograma en que una toma debe desaparecer y otra seguirla para crear la sensación de fluidez, la ilusión de continuidad.

Tomemos por ejemplo al narrador más avezado en la organización de sus elementos ficcionales: el Saslavsky de *La casa del recuerdo* (1940) e *Historia de una noche* (1941). Podemos decir que en *La fuga* (1937), historieta que (aun más allá de su penoso, prescindible subplot humorístico) avanza entre tropezones y síncopas, está aún en ciernes el dominio futuro de los medios de expresión del cineasta. Sin embargo, hay en el film de 1937 momentos de alta intensidad, raptos de invención cinematográfica, que en los de 1940 aparecen domados.

¿Se trata del paso de la producción “independiente” a la de Argentina Sono Film? Sin embargo, aunque *La casa del recuerdo* sea un vehículo para Libertad Lamarque cuya aspiración era repetir el éxito de *Puerta cerrada* (1939), *Historia de una noche* es un producto impar, libre de reglas de género aun dentro de su tibio sentimentalismo...

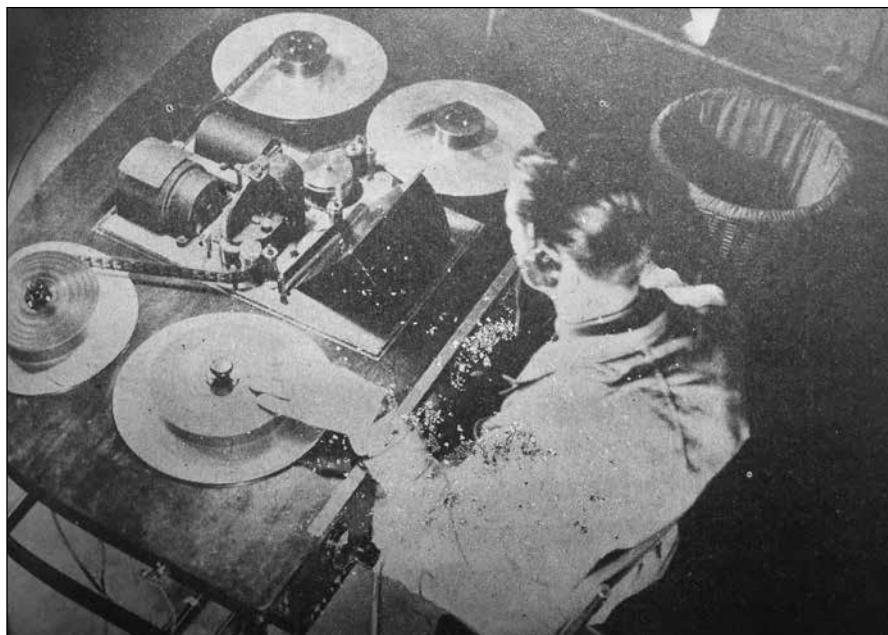
¿Qué me hace preferir en el cine argentino de los 30 una expresión aproximativa, aun no pulida, silvestre, lo que llamaría sin paternalismo alguno un balbuceo, por oposición al mecanismo bien aceitado, al equilibrio y armonía de las partes, a cierta noción invasora de decoro, a todo lo que triunfaría a principios de los 40, antes de que el peronismo importase teléfonos blancos y protecciónnismo indiscriminado?

Pienso que la moviola es sólo un signo exterior, un cómplice ancilar de este proceso. Hay una foto de Eisenstein, reiterada hasta el hartazgo, en que mira a contraluz un trozo de celuloide; me obliga a recordar que *Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, 1925) y *Octubre* (*Oktjabr*, 1927) están montados “a ojo y a mano”. Y en el Portugal de 1929, Manoel de Oliveira montó su primer cortometraje sobre una mesa de billar...

Hay en el cine argentino de los años 30 un conflicto no resuelto, una cohabitación ríspida, un reparto de territorios disputados entre modelos: Hollywood, por un lado, con la autoridad de la difusión mundial de su producto y la implantación de sus arquetipos en la imaginación popular; por otro, Europa, representada casi exclusivamente por el cine francés, operante en la sensibilidad de los realizadores más alertas al prestigio cultural. Y sin embargo, en *Puente Alsina* (1935) de Ferreyra, cineasta “espontáneo”, las tomas en contrapicado, que recortan contra el cielo figuras y construcciones para conferir una dimensión heroica al mundo del trabajo, parecen típicas del cine soviético...

En los años 30 argentinos lo que me atrae es la voluntad agreste de “hacer cine”: está en el Ferreyra de *Puente Alsina*, con una potencia única que supera la ingenuidad ideológica y la anécdota sentimental; la sofisticación del bric-à-brac art-déco y la sintaxis anómala con que juega Mom en *Monte criollo* (1935), la energía avasalladora, desprolija, de Romero, en *La rubia del camino* (1938) no menos que en *Fuera de la ley* (1937). De Saslavsky prefiero volver a ver *El loco Serenata* (1939), aun la tan fallida *Nace un amor* (1938), antes que la pulidísima *Eclipse de sol* (1943).

De los 30 resalto todo lo que me habla de un Buenos Aires agreste (porque en la pantalla de esos años el resto de la Argentina es sólo paisaje o literatura) donde los individuos y los niveles sociales se enfrentan sin ilusiones de progreso, con un sentido de la realidad que sólo halla expresión en el tango y no le teme a la “guarangada”. Para decirlo con otras referencias: todo lo que impugna, anticipadamente, a Francisco Mujica, todo lo que Arancibia habría de ignorar.



*

El caso del cineasta impar

Vuelvo a Saslavsky. Su caso me parece más elocuente que el de Zavalía, con quien se lo asocia a menudo por el compartido perfil “culto”, por la prosperidad familiar, por haber abordado el cine, ambos, en 1935, con films independientes, anómalos, ambiciosos, no logrados, espléndidamente iluminados por John Alton y que buscaban distinguirse en forma parecida de la producción corriente: *Crimen a las tres* de Saslavsky, *Escala en la ciudad* de Zavalía. (*Descarto Sombras*, cortometraje no sonoro que Saslavsky realizó en 1930 para presentar en un concurso.)

Con motivo del estreno de *Crimen a las tres*, Saslavsky publicó en *Sur*¹ un texto insólito, donde habla de su trabajo en tercera persona, con lucidez que los años harían añorar y una admirable candidez para exponer sus intenciones no logradas. Cito: “... su película hecha en reacción a las llamadas ‘películas nacionales’, mejor dicho, a los defectos de las ‘películas nacionales’, incurre entonces en otros defectos absolutamente contrarios a los de éstas, pero si no igualmente graves, por lo menos de la misma intensidad. Su película no existe independientemente –ésta es su debilidad–. Existe en función de la ‘película nacional’ (todos sabemos lo que este término significa). Existe en función polémica.”

Enumera luego las elecciones inspiradas por esa intención polémica: contra el color local, propone un país indefinido que vuelve anémica la ficción; contra el amaneramiento de los actores, una contención que resulta monótona; contra los diálogos elementales, otros demasiado densos que caen en lo teatral; contra el argumento sumario, una excesiva acumulación de ficciones, “como en esos almacenes norteamericanos en los que se puede comprar absolutamente todo”.

“Pero, felizmente para Luis Saslavsky, muchos elementos lo han traicionado durante su trabajo.” En el párrafo más revelador del artículo, reconoce que “por una imposición de índole comercial Luis Saslavsky tuvo que introducir un tango cantado en un cafetín. Esta escena accesoria, intercalada contra su voluntad, se convierte en el momento de más emoción del film. Uno de los pocos en esta película en que el espectador cree hallarse ante la vida misma. Poco importa lo trivial, lo gastado y lo artificioso que significa una mujer cantando junto a un piano en un cafetín, poco importa su terrible sabor a ‘película nacional’; algo vital entra bruscamente en la película, algo vital que proviene seguramente de la autenticidad de esta escena, porque, pese a Luis Saslavsky, el tango es algo auténtico y sólo lo auténtico puede reproducir la vida misma.”

Dos cosas me parece necesario subrayar en este texto, más allá de su carácter único, de esa franqueza que puede revelar una forma superior de orgullo. En primer lugar, ese “todos sabemos lo que este término significa” aplicado a “película nacional”: el cine popular, que la gente “educada” no iba a ver, rechazada por la acumulación de esos “defectos” de los que Saslavsky intentó alejarse. Luego, el reconocimiento de que “poco importa lo trivial, lo gastado y lo artificioso” de la escena en que una mujer canta un tango en

¹ *Sur*, número 11, agosto de 1935.

un cafetín, escena donde “algo vital entra bruscamente en la película”: lección que iba a aprovechar, atreviéndose por una vez a ir “más allá”, en *La fuga*, su film siguiente, donde la mujer no sólo canta; también es baleada en escena, y esa mujer es la temprana, aún no amanerada, Tita Merello.

Que fuera amigo de *Sur*, frecuentara como su hermana Dalila, cantante de cámara, un medio refinado, cierta bohemia adinerada, los márgenes cultivados de la clase alta, no le impidieron a Saslavsky dominar con éxito los imperativos de la industria cinematográfica que Mentasti iba a impartirle cuando Argentina Sono Film procuró, y logró, casar el atractivo popular de Libertad Lamarque, demostrado por el enorme éxito de los films de Ferreyra, con la ambición formal, visible aunque aún incierta en los films de Saslavsky.

Antes de ese encuentro decisivo en su carrera, Saslavsky había logrado en 1937 el film que los años harían objeto de culto cinéfilo: *La fuga*. Si se omite el penoso subplot humorístico, hay en esa obra desigual un reflejo cimarrón de la estilización, tan admirada por Borges, que Sternberg había aportado al film de gangsters. La muerte de Tita Merello en un tablado de cabaret permanece como uno de los impactos más fuertes de la época. Anteriores también a la disciplina dictada por Mentasti son dos films que en sus años finales Saslavsky despreciaba, guiado por ese instinto falaz que prefiere guardar solamente la memoria del éxito comercial: *El loco Serenata*, donde la humanidad marginal del Parque Japonés adquiere el brillo frágil, turbio, de una ópera de tres centavos orillera, y *Nace un amor*, insólita comedia musical en un conventillo.

Me gustaría evocar un aspecto muy marginal de su cine, que suelen ignorar quienes sólo ven al cineasta como un hombre refinado. Acaso por el origen judío de su padre, vinculado a la cerealera Dreyfus, Saslavsky fue sensible a ciertos temas que sus films rozaron tangencialmente. En *El loco Serenata* se condena el racismo que toma por objeto de burlas a un niño chino. Aunque en 1939 y en Buenos Aires no se tratase de una minoría tan visible ni de un problema acuciante, el apunte es insólito en el cine argentino de la época.

Que los estereotipos del racismo argentino tuvieron larga vida lo demuestra no sólo el personaje de doña Pola en la voz de Niní Marshall; aun después de la Segunda Guerra Mundial, que sensibilizó a tantos indiferentes sobre el tema, Torres Ríos no advirtió que en *Pelota de trapo* (1948) resultaban ingratos los trazos gruesos en la caricatura de un judío.



Tita Merello en *La fuga*

Mucho más punzante es uno de los episodios de *Ceniza al viento*, realizado en 1942 en una Argentina que observaba la neutralidad durante la guerra mundial: el editor del periódico cuyas noticias del día sirven de pretexto a los distintos sketches del film descubre que, contra sus convicciones democráticas, su hijo ha caído bajo la influencia de militantes nazis; finalmente, aliviado, lo verá entregarse a la policía después de cometer, impulsado por su ideología, un delito común. Otro episodio del mismo film condena el rechazo por las autoridades de inmigración al desembarco de refugiados de guerra. Y eran refugiados los actores del episodio, José Squinquel y Hedy Crilla, así como la script-girl del film, actriz en Francia, Andrée Tainsy.

Es posible que al ser una producción de Eduardo Bedoya para Baires, la compañía fundada por Botana en 1936 como una rama de *Crítica*, el film haya podido pisar territorio al que sólo San Miguel se animaría más tarde con *El fin de la noche*, de Zavalía, realizada en 1943 y prohibida en enero de 1944.

Este aspecto muy menor y ocasional de la filmografía de Saslavsky corresponde a las simpatías del individuo; el cineasta no las reflejó en su trabajo más reconocido.

La prolífica terminación de sus films argentinos a partir de *Puerta cerrada* los separa llanamente de esas “películas nacionales” de las que distinguirse había sido su preocupación dominante: tan lejos de las aproximaciones y tanteos de cineastas de temperamento fuerte como Ferreyra y Romero como de su propia audacia, no repetida, de la inmediatamente anterior *Nace un amor*.

Acaso el gran momento de audacia en su obra posterior a 1939 sea la de haber llamado a Berta Singerman para un episodio de *Ceniza al viento*, único film argentino que preserva la imagen y la voz de esa artista solitaria.

La precisión de los encuadres, la soltura en el encadenamiento de tomas por un montaje servicial, la elección cuidada de los accesorios visibles en la toma... todo los distingue de aquel balbuceo; de sus contemporáneos, en cambio, los separa la ausencia de ingenuidad (Zavalía) y del culto del efectismo, aun eficaz en su ocasional desmesura (Tinayre).

Acaso el límite no superado por el Saslavsky posterior a *La fuga* sea el del respeto a una noción de buen gusto. Borges, siempre pérfido, respondía en una entrevista de 1940 cuando le preguntan quién le parece el mejor realizador argentino: “Mario Soffici, si se apurara un poco, y Luis Saslavsky, admirable colecciónista de lámparas, estatuas, sombrillas, cortinas festoneadas, biombos y rejas, si abandonara un poco las anécdotas sentimentales y abordara la cinematografía.”²

Por otra parte, desde la perspectiva de una sociedad cambiada, hoy se reevalúan ciertas audacias: *Vidalita* (1949) es el caso más notorio por el travestismo y una tímida sugerencia de heterodoxia sexual; pero estas transgresiones, si lo eran –tanto más recatadas

² “Una palabra propia”, *Cine Argentino* nº 102, 18 de abril de 1940, p. 61.

que las del original alemán de *Víctor Victoria* (Blake Edwards, 1982)³, aun del *Luisito* (Luis César Amadori, 1943) de Paulina Singerman–, señalan por contraste los límites de ese buen gusto al que Saslavsky se dedicó con aplicación.

Que María Luisa Bombal haya elogiado, en *Sur, Puerta cerrada* con una defensa de lo cursi no significa que Saslavsky se animara conscientemente a ese riesgoso registro. La virtud tan elogiada de los melodramas que compuso para Libertad Lamarque es el equilibrio, la medida en la emoción aun en las situaciones más extremas, rasgos que la diva iba a ignorar en los furiosos melodramas con que prosiguió su carrera en México. Sería extemporáneo invocar a Sirk o a su discípulo Fassbinder para vindicar la virtud de atreverse al exceso; antes de Saslavsky, John M. Stahl o King Vidor osaban abordar un ámbito de emociones violentas que el argentino posiblemente considerara de mal tono. Es en la adaptación de una pieza centroeuropea –*Morgen ist Feiertag* de Perutz transformada en *Historia de una noche*– donde el tratamiento delicado de una intriga muy novelesca obtuvo los mejores logros y el director se autorizó momentos, raros en su trabajo, de invención puramente visual: las tomas subjetivas, demasiado breves, de copas de árboles que oscilan, vistas por Sabina Olmos mientras baila en brazos de López Lagar.

En sus films europeos, liberado de la pacatería argentina de su época, Saslavsky exploró la sordidez que en Francia pasaba por realismo: en *La nieve estaba sucia* (*La Neige était sale*, 1954), sobre novela de Simenon, y en *Las lobas* (*Les Louves*, 1957), sobre novela de Boileau y Narcejac, autores de *Las diabólicas* (*Les Diaboliques*, 1955) de Clouzot, con quien podrían medirse las virtudes y los límites de su trabajo. Pero las mismas cualidades que elevaban a sus films argentinos sobre el producto medio de la industria local, en un contexto francés no se destacaban sobre la *qualité* practicada por Autant-Lara o el último Duvivier, aun por el mejor Henri Decoin.

Los aficionados al *camp* reservan un culto a *La corona negra* (*La corona nera*, 1951), donde, en un insólito arrebato, Saslavsky convocó a María Félix y al enano Piéral en el marco del Tánger internacional, bajo la advocación de Cocteau y con unaertura onírica, surrealizante.

Vistos hoy, sus films argentinos padecen de las mismas cualidades que en su momento los distinguieron: esa obediencia a una noción de buen gusto, cuyo polo opuesto sería la guarangada populachera, aliada a cierto paternalismo en el tratamiento de los pocos personajes populares que visitaron sus films posteriores a 1940... El respeto dominante de formas y usos, de esos “buenos modales” que la clase alta a menudo se permite ignorar tan llanamente como el otro extremo de la sociedad, delata cierta vetusta voluntad de mimetismo.

Nunca expresó Saslavsky más crudamente ese culto de una elegancia epidérmica, de un esteticismo meramente decorativo, síntomas de un escalafón estético-social internalizado, que en declaraciones tardías, en que se jactó de haber rescatado a Libertad Lamarque de un film “horrible” donde “cantaba sumergida en un barrial” (su visión de *Besos brujos*, 1937, de Ferreyra) sin que le llamase la atención que fuera el primer baño

³ Se refiere al film *Una mujer de frac* (*Viktor und Viktoria*, Reinhold Schünzel, 1933).

en medio de la naturaleza –*locus classicus* del cine escandinavo–, púdico y audaz a la vez, de una actriz argentina que se suponía desnuda... Desde el resentimiento de la vejez, evocaba a menudo el físico y los modales de la actriz con palabras que en su momento no se hubiese permitido un hombre celoso de exhibir un perfil refinado.

Amargado menos por la falta de reconocimiento de que se quejó a menudo al final de su vida que por la ineludible comprobación de haber quedado desconectado del presente, sin acceder por ello a una marginalidad prestigiosa, Saslavsky se extinguió oscuramente. Su último intento ambicioso fue una adaptación de *Las ratas*, 1963, novela de su amigo José Bianco, film enfático, maquinoso, ajeno al misterio que palpita en el texto original. Después de varios productos industriales sin ambición, en *Vení conmigo* intentó la comedia liviana que en tiempos de *Eclipse de sol* había tenido un público; pero las condiciones en que pudo filmar en 1973 no eran las de los años 40: aceptó los colores ramplones, la iluminación primaria de Rodríguez Solís, y en un intento de ponerse “al ritmo de los tiempos” apeló a situaciones ideadas por Gudiño Kieffer y a las dotes para la comedia de Susana Giménez, aún con su cara original, y Alberto Martín. Incapaz de transfigurar tanta mediocridad, obtuvo un producto híbrido, sin gracia, que no pudo competir con las comedias de Aries, ellas sí al unísono con la vulgaridad de los tiempos. Tuvo la suerte de que su último film, *El Fausto criollo* (1979), realizado cuando su salud quebrantada hizo necesaria la asistencia de Miguel Ángel Lumaldo, tiene brillos ocasionales más allá de los límites del elenco y la virtud indiscutible de no intentar alinearse con un presente que desconocía.



Saslavsky durante la filmación de *La dama duende*

*



Louis Gasnier dirigiendo a Gardel y Mona Maris en *Cuesta abajo*, 1934



Gardel (centro) frente a los estudios Astoria, Nueva York, en 1935

Gardel, porteño lejos de Buenos Aires

Ninguno de los films de Gardel que difundieron un prototipo de música, conducta e imaginario porteños, y hoy aparecen en edición VHS en negocios de Nueva York y de Berlín, fue una producción argentina.

Hasta no hace mucho –preciso: hasta la aparición del video que permitió prescindir de la exhibición en salas del cine menos espectacular– el aniversario de la muerte de Gardel solía propiciar la reposición de varios de esos films... más o menos como el aniversario de la muerte de un personaje de resonancia histórica mayor, aniversario conocido como Semana Santa, era la ocasión de reponer los retazos, coloreados a mano, de una *Pasión y muerte de nuestro Señor*, modesta producción de tiempos del cine mudo cuya vetustez y deterioro eran para el público ingenuo de tantos cines de barrio garantía de autenticidad documental.

Gardel se había asomado, joven, obeso, casi irreconocible, en *Flor de durazno* (Francisco Defilippis Novoa, 1917), adaptación de una novela de Hugo Wast que nada hizo por su notoriedad; mucho más importante, ese mismo año, fue que grabara con Razzano "Mi noche triste". Debió esperar, previsiblemente, la llegada del cine sonoro para consolidar una imagen cinematográfica. Empezó con una modesta serie de cortometrajes producidos en 1930 por Federico Valle y dirigidos por Eduardo Morera, que aprovechaban la nueva técnica para captar la simultaneidad de voz y rostro en el momento de cantar; en alguno de ellos aparecía fugaz Enrique Santos Discépolo, pero era la presencia audible de Gardel lo que concitaba la atención de un público, ávido de la novedad que aportaba el cine sonoro, fiel al cantante ya famoso.

Fue sólo al año siguiente, y en París, que Gardel accedió al período de cuatro años, truncado por su muerte, que hizo perdurar su presencia en la pantalla. Ningún film de esta serie se realizó en la Argentina ni fue producción argentina, pero todos invocaban en distinta medida un carácter porteño. El primero se llamaba *Las luces de Buenos Aires* (Adelqui Millar, 1932) y alcanzó una amplísima, inesperada distribución internacional. En él lo acompañaban dos ídolos históricos de la revista: Sofía Bozán y Gloria Guzmán.

Este fue uno de los pocos proyectos originales producido en el marco de un desorientado tanteo de Hollywood ante el desafío del cine sonoro: el de producir versiones en distintos idiomas de sus films. No se trataba de doblaje sino de repetir la puesta en escena con actores de origen diverso que reemplazaban al elenco original. La iniciativa, que hoy parece insensata, dejó cantidad de títulos, no conservados en su mayoría. Sería interesante rescatar, por ejemplo, *Nada más que una mujer*, producción Fox de 1934 dirigida por Harry Lachman¹, versión en español de un film llamado *Pursued*; los memoriosos recuerdan a una extraordinaria Berta Singerman en el papel de lo que las gacetillas de la época llamaban, misterio-

¹ El film fue luego restaurado por la UCLA y exhibido en Buenos Aires en 2014.

samente, “una recitadora de cabaret”. El chileno Carlos F. Borcosque, más tarde afincado en Buenos Aires, también pasó por Hollywood en aquellos años y dirigió para la MGM varias de esas versiones en español.

En 1930, Paramount había creado una subsidiaria en Francia, con base en los estudios de Joinville, en Marne-la-Vallée, para realizar versiones en distintos idiomas, así como algunas producciones originales. Muchos de esos films fueron dirigidos por el chileno Adelqui Millar; el argentino Manuel Romero, futuro director de clásicos del porteñismo como *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1937) y *Tres anclados en París* (1938), realizó allí sus dos primeros films, después de haber sido asistente de Millar y guionista, junto a Bayón Herrera, en *Las luces de Buenos Aires*, también realizada en Joinville.

Esta es la información consignada en los registros de la Paramount. Más tarde, de vuelta en Buenos Aires, Romero se adjudicaba la realización del film, con la colaboración de Bayón Herrera. Acaso para demostrar que su experiencia no se agotaba en el teatro de revistas ni en las letras de tango, en 1935 inauguró su prolífica carrera argentina dirigiendo un film cuyo título aludía al controvertido precedente: *Noches de Buenos Aires*.

La iniciativa de Paramount no fue redituable y tuvo corta vida: su único éxito fue el último film de la serie, protagonizado por Gardel y realizado por Louis J. Gasnier: después del fallido *Espérame* (1933), cantante y realizador dieron con una veta promisoria en *Melodía de arrabal* (1933). La popularidad internacional de Gardel fue la razón de que se instalara otra subsidiaria, ahora en Nueva York, la Exito Corp. Inc, cuyas cuatro únicas producciones, en fechas en que otras compañías de Hollywood ya renunciaban a la aventura de los films en español, estuvieron dedicadas a Gardel: *Cuesta abajo* y *El tango en Broadway*, ambas realizadas por Gasnier en 1934, y *El día que me quieras* y *Tango bar*, que dirigió John Reinhardt en 1935.

La imagen de Gardel que estos films proponen sólo conoce variaciones de indumentaria: el smoking muy ocasionalmente reemplazado por un traje, aun por ropa que se quiere gauchesca, al cuello un pañuelo blanco más voluminoso que el lengue orillero. El pelo muy negro permanece aplastado por la gomina, la sonrisa nunca pierde conciencia de su posible seducción, en algún momento un velo de melancolía cubre la mirada cuando la dirige hacia lo alto, en otro las lágrimas amenazan con asomar cuando canta la traición femenina y el desamparo.

Su personaje, compuesto por Alfredo Le Pera, autor de las letras de sus mayores éxitos y guionista de estos films, se basa en la persona pública del cantor: el emblemático porteño, leal sin falla con los amigos, reacio al matrimonio, sentimental con mujeres que no siempre corresponden a su sentimiento, sensible a la farra pero nostálgico de la vida sencilla y la patria lejana. Habilmente, Le Pera omite todo rasgo que pudiese inquietar, más allá de la anécdota sentimental, al público devoto del cantor: hoy, ningún guionista dejaría escapar una circunstancia tan fuerte, verídica o legendaria poco importa, como

la de que Gardel actuó toda su vida con una bala incrustada en el pulmón izquierdo, recuerdo de una reyerta al salir de un baile en el Palais de Glace, en 1915.

Eran tiempos que la distancia ha hecho legendarios, cuando no sólo la clase alta podía permitirse viajar: la vida en Buenos Aires era mucho más cara que en Europa, y a músicos y cantantes se había sumado una variopinta bohemia porteña de “anclaos en París”. En este aspecto los films de Gardel documentan, a través de sus mismas convenciones, el imaginario de una época, parte indisociable de su realidad.



*



Hombres de frac, mujeres de largo

La primera toma de *Puerto Nuevo* (Soffici, 1936) muestra, desde lo alto, lo que sesenta años más tarde no puede sino reconocerse, inmediatamente, como una “villa miseria”. Las tomas siguientes describen algunos aspectos del lugar, con atención exclusiva a lo pintoresco. Poco importa que la reconstrucción de ese poblado haya sido hecha en estudio; su referente es, inequívocamente, documental.

A fines de abril de 1935, un “operativo” policial evidentemente no improvisado arrasó con un poblado de casillas de chapa y tablones levantado junto al Río de la Plata, a la altura de lo que sería la continuación de la calle Canning, hoy “nacionalizada” como Scalabrini Ortiz. El asesinato de uno de sus ocupantes fue el pretexto que permitió desalojar a los ocupantes del campamento y, previa identificación, alojarlos en galpones que custodiaba la policía montada. De éstos se les impedía salir de noche, prohibición -comentaron los diarios- aún más resistida que la obligación de aceptar un empleo elegido por una Junta Nacional para Combatir la Desocupación. Las casillas fueron demolidas, el predio desinfectado y la zona vigilada para evitar un nuevo asentamiento. Las autoridades se referían a ese antecedente poco recordado de las “villas miseria” que iban a crecer y multiplicarse a principios de los años 50 como un “campamento de desocupados”. Popularmente se lo conocía como Puerto Nuevo.

Algunos diputados socialistas impugnaron la imagen del episodio que el periodismo difundió: en primer término, los delincuentes refugiados en Puerto Nuevo eran una proporción ínfima de su población, en su mayoría víctimas de la crisis económica del 29, desocupados y no “malvivientes”; por otra parte, el terreno donde se habían edificado las precarias viviendas no era propiedad privada sino tierra pública... y los poderes públicos nunca habían intervenido en los primeros tiempos de instalación y desarrollo del asentamiento; por el contrario, Américo Chioldi llegó a sugerir que habían visto, aliviados, cómo esa zona marginal servía de asilo a mendigos, vagabundos, cirujas y otros “atorrantes que afeaban” las calles de Buenos Aires.

El episodio policial difundió el nombre de Puerto Nuevo entre un público que nunca se había asomado a la vecindad del campamento. Apenas meses más tarde, en febrero de 1936, se iba a estrenar el film *Puerto Nuevo* y vale la pena recordar las circunstancias en que surgió el proyecto. Pepe Arias había creado con éxito un personaje en el teatro de revistas: el “esquinún”, vago simpático, haragán “con corazón de oro”, sólo activo para obtener una comida gratis. El teatro de revistas, siempre alerta ante la actualidad en aquellos tiempos tan anteriores a la televisión, respondió rápidamente: vestido con los harapos de un frac, atuendo cuyo origen chaplinesco parece indiscutible, Arias fue aplaudido en el escenario del Maipo al estrenar el monólogo “Un dandy de Puerto Nuevo”.

Desde *Tango* era evidente que la revista, con su alternancia de canciones, sketches cómicos y números danzantes, era un modelo válido para el cinematógrafo sonoro. El teatro de diálogo, drama o comedia, no parecía atractivo para el público popular, el único que iba a ver películas argentinas. Mentasti le habría preguntado a Amadori, director

del Maipo y autor de sus revistas de mayor éxito, si no tenía una idea para un film con Pepe Arias. Amadori le relató el monólogo, Mentasti compró la idea y decidió reunir al hombre de teatro, cuyo talento para la revista estaba confirmado, con Soffici, que había demostrado su capacidad para el cine en *El alma del bandoneón* (1934).

Intermedio legendario: según Di Núbila, el encuentro tuvo lugar una noche de estreno, en el Richmond de Esmeralda frente al Maipo; Mentasti habría llegado en son de guerra, dispuesto a prohibir que la negra Bozán cantara esa noche “Cambalache”, tango de Discépolo que él había comprado en exclusividad; Amadori, para distraerlo, lo habría invitado al café de enfrente, y estaba argumentando que teatro y cine, lejos de competir, se apoyan mutuamente cuando Mentasti disparó su propuesta. Todavía la discutían cuando el público del Maipo, terminada la función, salió a la calle y Mentasti se despidió con un “ah, el tango hacelo cantar cuanto quieras”.

Tan lejos de la indisciplinada sensibilidad social de Ferreyra como del show business arremetedor de Romero, *Puerto Nuevo* señala un momento capital del cine argentino de los años 30. La comedia social se va desprendiendo del sainete por una elaboración visual llamativa aunque facilante. Con la distancia no sólo resultan elocuentes los apuntes de costumbres, que responden a las expectativas de los espectadores de películas nacionales, en aquellos años despreciadas por un público culto, plateas ajena al mundo que la pantalla les permite descubrir. Es así como desfilan la gente “bien” que se viste para una cena en familia, hombres de smoking, mujeres de largo, y el cantante humilde que no se sabía ayudado por la niña rica y rehusa con un previsible desplante de orgullo viril el debut tan deseado que ella le ha obtenido. Pero son los interiores de un art-déco nada ascético, o el night-club que simula una embarcación, con ojos de buey y camareros vestidos de marineros, las imágenes que resaltan en la memoria, tanto como la pareja que componen, a mínima distancia del teatro de revistas, Pepe Arias y Sofía Bozán.

Amadori, aunque llegara al cine con un bagaje cultural más amplio, provenía como Romero del tango y del teatro de revistas. Es probable que al idear *Puerto nuevo* respetase la tradición según la cual una mujer del espectáculo “trabaja para su hombre”. Lo insólito es que este tropo no aparezca encarnado en una sufrida Sabina Olmos o en la lacrimosa Aída Alberti sino por el exuberante desparpajo canyengue de Sofía Bozán. Su personaje corresponde puntualmente a una de esas “minas fieles de gran corazón” (letra de Romero para “Tiempos viejos”): tolera con una sonrisa los devaneos del vago nada apuesto que ha rescatado de una villa de emergencia, lo viste y mantiene sin patetismo, con generosidad de mujer de cabaret.

En *Las luces de Buenos Aires*, su personaje de paisanita canora que dejaba el rancho encandilada por los brillos de la capital era literalmente enlazada desde un palco, como una ternera indócil, la noche de su debut en el teatro de revistas, para devolverla al novio estanciero. ¡Ahijuna!

La cohabitación de villa y cabaret, el diálogo de gente “bien” y marginales hace de *Puerto Nuevo* un film inesperadamente contemporáneo: el art-déco hoy es apreciado como retro, no siempre reemplazado por el design; han vuelto los cirujas, hoy se llaman cartoneros; ya no hay gente “bien”, modelo de la clase media con aspiraciones, ni sección

“sociales” en *La Nación* y son los eventos faranduleros registrados en *Caras y Gente* lo que reemplaza a los enlaces de apellidos tradicionales fotografiados en *El hogar*. La proyección de 1936 en 1996 es nítida, pero en 1936 se podía sonreír sin mala conciencia, no se exigía la exhibición de un propósito crítico más allá de la tradicional comprobación, tan latina, tan apaciguadora, de que los pobres suelen ser más nobles que los ricos.



Nedda Francy en *Monte criollo*

Una injusticia frecuente elige ver, hoy, *Monte criollo* como un borrador de *La fuga*. Aunque el Saslavsky de 1937 aun no fuera el de *Puerta cerrada* en adelante, pulido, bien narrado, servidor de una noción de gusto que lo distingue y lo limita, el ritmo de *La fuga* es menos sobresaltado que el del film de Mom, que como tantos de los años 30 argentinos parece avanzar a tropezones, entre hallazgos y tanteos: balbuceo, sí, pero cuán elocuente...

Cuánta más audacia - visual, narrativa - en *Monte criollo*... La secuencia en que Nedda Francy le anuncia a Petrone que espera un hijo no tiene par en audacia formal dentro del cine argentino de su tiempo: en vez de exponer la situación en una continuidad analizada en encuadres, Mom aísلا los momentos fuertes, expresiones, silencios, alguna frase, mediante fundidos que pronto iban a ser juzgados antigramaticales por las nuevas academias, pero de los que el cine mudo no se había privado. Como en varios grandes films de los años 30, la supervivencia de figuras de estilo del mudo, “paseista” en su momento, aparece hoy como un rasgo audaz de modernidad...

Por otra parte, es en la iconografía donde *Monte criollo* resume y eleva toda una época. Los “pequeños”, unidos por el azar de la mala vida, avanzan por las veredas de Buenos Aires, y en un fundido encadenado los zapatos humildes, maltrechos de Francy se convierten en sandalias rozadas por la seda de una falda larga, mientras a ambos lados las piernas de sus galanes surgen enfundadas en pantalones de smoking. Nedda Francy, convertida en un ídolo rubio, no menos art-déco que un decorado de Conord o de Conrado, es el único gesto del cine argentino en dirección a Marlene.

La actriz no volvió a hallar una ocasión tan pródiga: Susini la llevó a Italia en 1939, donde hizo de ingenua, algo ajeno a su temperamento, en *Finisce sempre così*, una de las tantas comedietas húngaras del período fascista,

género que en la Argentina iba a resucitar Schlieper; de vuelta en Buenos Aires, su carrera se extinguió sin brillo.

Y aquí también se puede reconocer la sombra larga de Sternberg, que llegaría hasta *La fuga*. Como Saslavsky, Mom había sido corresponsal en Hollywood; poeta ocasional, no debió ignorar la lectura que Borges hizo de Sternberg; hay ecos de *La ley del hampa* (*Underworld*, 1927) y de *Los muelles de Nueva York* (*The Docks of New York*, 1928) en *Monte criollo*.

Algún reflejo de este esplendor aun agracia momentos de *Palermo* (1937), aunque ningún film posterior de Mom, ganado por la fatiga o el escepticismo, puede medirse con éste.



La soberbia del guionista

Tiempos muy anteriores a la *politique des auteurs* en la Argentina... En el número 48 de *Cine* (23 de junio de 1944), que dirigía Manuel Peña Rodríguez, emiten sus opiniones Mario Soffici, Hugo Mac Dougall y Ulyses Petit de Murat sobre sus respectivas relaciones con sus colaboradores. Es interesante comparar la modestia del director con el tono de los guionistas.

Reconoce Soffici que si el productor (“hay que diferenciar entre capitalista y productor”) sabe elegir tema y colaboradores y el resultado obtiene éxito “con un sello de calidad”, él “es la estrella de la película”; si el éxito surge de un buen guión, sin un gran reparto, generosos medios materiales o un buen director, “él será la estrella”; si la sola presencia de un actor popular asegura ese éxito, “él será la estrella”. “¿Por qué no habría de pasar lo mismo con el director?” se pregunta, casi lamentándose, el director que ya había realizado *Viento norte* (1937), *Prisioneros de la tierra* y *Tres hombres del río* (1943).

Hugo Mac Dougall sostiene que “hasta ahora ningún director ha sido superior al libro que le entregáramos”. Es elocuente que cite como excepción (“labor perfecta”) la de Lucas Demare para *Su mejor alumno* (1944), y que termine cifrando sus esperanzas en Ernesto Arancibia. La soberbia del guionista, insensible a la capacidad de la imagen y el montaje para otra cosa que no sea ilustrar su pre-texto, le hace preferir la chatura aplicada, el decoro ramplón. Un paso más allá en esa *gradus ad infernum*, Petit de Murat, envalentonado, opina que “el director es un insolente, que se cree de pronto escritor y se atreve a enmendar la plana al libretista”.

Así estaban las cosas a mitad de 1944, y es probable que no fueran muy diferentes las opiniones que pudiera haberse recogido para esa fecha en Hollywood.





Bob Roberts, Lucas Demare (en el cañón) y Serafín Iglesias

La guerra gaucha o la patria embalsamada

Con más soltura que en una conferencia o una celebración académica, Borges y Mujica Láinez dialogaban ante María Esther Vázquez en abril de 1977. Cuando a Borges se le ocurrió recordar su admiración por Lugones, “Manucho”, con su insoslayable malicia, acotó:

«ML: Despues de lo que has dicho, tengo la impresión de que hace muchos años que no lees *La guerra gaucha*...

B: Bueno, pero *La guerra gaucha* no se parece a Lugones. Has elegido el peor libro.

ML: El peor, francamente malo. Pero esto no hay que publicarlo. Yo lo he querido mucho.

B: Pero ¿por qué no? Si todo es una serie de cachivaches.

MEV: ¿Cachivaches?

B: Pero sí... Todos los caballos son caballos embalsamados. Los Andes están hechos de cartón piedra...

ML: Tadas las metáforas son feas. »¹

Lo interesante de este relámpago de franqueza es que lo dicho sobre el libro de Lugones corresponde exactamente al film que lo toma por base. Cada historia, cada panorama del cine argentino que respeta la primacía del film *La guerra gaucha* (Lucas Demare) suscita la sospecha de que el autor no lo ha vuelto a ver desde hace mucho tiempo.

Esta sospecha, desde luego, no disculpa el acatamiento de los juicios heredados, y menos aun la aprobación original, el eco borroso de aquella primera visión...

Un cartel de los títulos, sobre papel con membrete de la compañía productora, dedica el film a la memoria de Lugones, “voz lírica con acento de eternidad que enraíza su inspiración en el corazón mismo de su tierra”. Advertencia leal (*fair warning*) de que amenazan otras metáforas cruzadas... El film, producción de Artistas Argentinos Asociados, empieza con una mano que desempolva la tapa de un libro. Se trata de una encuadernación noble, posiblemente en gamo, pero gastada, con los bordes raídos, de la obra de Leopoldo Lugones publicada originalmente en 1905. El film es de 1942. ¿Menos de cuatro décadas habían ganado tal vetustez, como para necesitar ese gesto de reverencia arqueológica?

Más verosímil es suponer que lo olvidado, lo relegado, lo que el film se propone arrancar al polvo y a la indiferencia de sus eventuales espectadores, son las “antiguas virtudes” y “verdades entrañables”, la “gesta fundadora” que la obra de Lugones a la vez invoca y aspira a encarnar, ejemplo para una “ciudadanía blandada”.

¹ *La Nación*, 30 de abril de 1977; recogido, bajo el título “El amor por Buenos Aires”, en Manuel Mujica Láinez: *Los porteños*. Buenos Aires, Ediciones Librería La Ciudad, 1980.

Otra tapa, ornada de herrajes y pedrerías, que se alza ceremoniosamente para recordarle al desaprensivo presente las hazañas fundadoras de una nación, aparecía contemporáneamente al principio de *La corona di ferro* (Alessandro Blasetti, 1942); pero en este caso, la epopeya es más bien una fábula medievalesca, que procura demostrar a la Italia de Mussolini, entonces aliada de la Alemania de Hitler, que el Sacro Imperio Romano-germánico fue el auténtico heredero de la Roma clásica, rediviva en la Italia del fascio y del Eje.

Los antiguos heroísmos que *La guerra gaucha* exalta, en tiempos de vapuleada democracia, son los de la lucha contra el opresor extranjero, en este caso la llamada Madre Patria.

Dos años antes, *Petróleo* (Arturo S. Mom, 1940) había aludido veladamente a la nueva encarnación, siempre en óptica revisionista, de esa sombra funesta: el imperialismo británico, la plutocracia judía y sus aliados de siempre, *all the usual suspects...* El guión, más bien indigente, estaba firmado por Arturo Cancela y Pilar de Lusarreta, escritores muy respetables por su obra literaria, que iban a adherir al peronismo desde la primera hora.

Lugones, que como tantos socialistas de principios de siglo, pasó a predicar un nacionalismo armado como reacción contra el internacionalismo marxista y el cosmopolitismo conservador, ha quedado en el museo de cera del folklore político argentino como el apóstol de “La hora de la espada”, el conferenciente que en 1923, apenas un año después de la Marcha sobre Roma, arengó desde el escenario del teatro Coliseo a una platea constelada de uniformes, urgiéndolos a no postergar sus responsabilidades patrióticas... Suele olvidarse, en cambio, que cuando el general Uriburu intentó realizar esa utopía con su tosco régimen militar de 1930, Lugones rehusó la dirección de la Biblioteca Nacional, así como todo cargo público que ese gobierno le propusiera.

Más complejo, más inapresable que la caricatura esbozada por sus detractores, Lugones tal vez solo haya sido culpable, en *La guerra gaucha*, de regodeo en una prosa amputosa y un léxico de sala de remate de antigüallas, de sacrificarlo todo en el altar de una musa retórica, con tal fruición que a su lado *La gloria de don Ramiro* adquiere una liviandad casi amena. Releer *La guerra gaucha* tras una visita a Bustos Domecq puede ser, en dosis breves, una experiencia hilarante.

Las antiguas virtudes que con su toma inicial el film intenta despertar a una nueva vida tienen nombre, actores, instrumentos: gauchos, montoneros, tacuaras, todo lo que pueda oponerse al país que había triunfado en 1880 y que, como es inevitable con lo reprimido, entra por la ventana cuando le cierran la puerta. En 1930 esa puerta se había entreabierto por las armas; en 1943, un año después del estreno del film, la puerta se abrió de par en par, también por las armas. Como todo populismo de derecha, se postula la comunión de una aristocracia autodesignada con un “pueblo” idealizado, catequizado, encuadrado. En el film los corazones de doña Encarnación Colombres (Amelia Bence) y del capitán Miranda (Francisco Petrone) laten al unísono. Para decirlo con una palabra fuerte, en el contexto histórico argentino, libro y film son restauradores.

Puede decirse que Torre Nilsson revisitó este clásico en *Guemes: la tierra en armas* (1970), film que respira en otra atmósfera de patriotismo anti-democrático: el de la consolidación del movimiento mонтонero durante el gobierno de Levingston. A su protagonista prestó ecos de Martín Fierro y de José de San Martín, adheridos a la máscara ya patricia de Alfredo Alcón. Norma Aleandro aportó el prestigio, aún fresco en esos años, ganado en el teatro independiente de izquierda. Pero ni siquiera la *guest appearance* de Mercedes Sosa, cereza sobre el copete de crema, garantizó a este calculado pastel un éxito perdurable.

Los tiempos habían cambiado. Si los espectadores clandestinos de *La hora de los hornos* (Fernando Solanas, 1968) y de *Operación masacre* (Jorge Cedrón, 1972) se dignaban visitar el cine de entretenimiento era para apreciar la coquetería anarquista de *Butch Cassidy* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, George Roy Hill, 1969) o el apenas encubierto elogio de la violencia terrorista en *Los héroes de la mesa verde* (*Giù la testa*, Sergio Leone, 1971). Individualista aun cuando se proponía ser oportunista, Torre Nilsson armó el *package* y luego pensó en otra cosa al hacer el film, que hoy nadie propone como uno de los temibles “clásicos” de nuestro cine. Tanto mejor para el cineasta de *El secuestrador* (1958).

Sería, en cambio, absurdo calificar a *La guerra gaucha* de film nacional-socialista, ni siquiera fascista, aun en la acepción imprecisa, diluida, que las revoluciones “culturales” de fines de los años 60, tan afectas al desliz lexicográfico, aplicaban a la represión policial en sociedades capitalistas. Lo evidente es que el film respira en un clima que es el del gobierno de Castillo, con su hipócrita neutralidad pro-Eje, laboratorio donde se gestaba el golpe militar del cou.

Homero Manzi, coguionista del film, ilustra con su itinerario político, entre Forja y el justicialismo, las incertidumbres ideológicas de la época en Buenos Aires.

En 1942, el film empieza por lucir, en sus títulos, el apoyo y el auspicio del recién fundado Instituto Cinematográfico del Estado, cuyo director era Matías Sánchez Sorondo.

En 1936 Sánchez Sorondo había sido -junto a Gustavo Martínez Zuviría (Hugo Wast)!- uno de los fundadores de la Comisión de Cooperación Intelectual, patrocinada por la embajada de Alemania. Este ex ministro del Interior del gobierno de Uriburu, recibido por Hitler en 1937, al volver a la Argentina ensalzó cándidamente al Führer. Un año más tarde supervisaba las empresas comerciales y culturales de intercambio con el Japón... Presidente del Banco de la Provincia de Buenos Aires durante el gobierno de Castillo, Sánchez Sorondo fue luego designado director del recién creado Instituto Cinematográfico del Estado y enviado a estudiar la producción en la UFA y en Cinecittà. Un episodio nunca bien elucidado, de malversación de fondos públicos, y supuesto fraude, hizo que el gobierno surgido del levantamiento del 4 de junio de 1943 lo destituya, precisamente cuando sus aliados ideológicos llegaban francamente al poder.

La irremplazable *Historia del cine argentino* de Domingo Di Núñez recoge un estudio de Guillermo Corrí sobre el proceso de adaptación a que fueron sometidos los relatos de Lugones para obtener una trama unitaria y coherente. Allí se lee: "se hizo una discriminación, eliminando todo lo mucho que carecía de valor cinematográfico: imágenes subjetivas (...), metáforas y todo el barroco de Lugones, de gran valor literario, pero de escaso o ningún valor cinematográfico. Eran tiempos épicos en que la gente no estaba para romances, ya fueran literarios o amorosos; eran tiempos de sobriedad en el hablar y en el amar...". Sin embargo, en el film se oye: "¿Qué nos puede pasar? ¿Morir? Para eso estamos: somos pasto de la gloria grande". También: "Yo entiendo la vida a mi manera: el bosque, un libro, una lanza y una mirada componen mi mundo". Y: "¿Es posible que no presienta el oscuro clamor que encierra la muerte de ese niño?" O: "Estoy ciego y veo miles de pájaros que corren hacia la libertad". Hasta: "Peleamos por nuestros hermanos de cobre, por nuestras piedras, por nuestros árboles; seguiremos peleando aunque las montañas rueden sobre nuestros huesos". Interesante aporte a una redefinición de nociones de épica y de sobriedad...

Un gaucho abrazado a su china empina la damajuana y tras un largo trago de chicha escupe el alcohol con una risotada; inmediatamente, besa a la mujer, sonriente a su lado, halagada por esa expansión maloliente. Tales celebraciones de una virilidad que se quiere rústica, saludable, son lo más próximo a la vida cotidiana que el film se permite. Dorita Ferreiro, virtuosa detrás de su telar, o en obstinado silencio cuando su hijo está amenazado, ilustra esa metástasis de lo ideológico, cuyo ejemplo mayor (exagerado hasta lo grotesco, obra maestra del *camp*) es *Soy Cuba* (Mikhail Kalatozov, 1964). En *Pampa bárbara* (1945) Demare, esta vez con Fregonese, por lo menos iba a atreverse a recordar que los soldados de la campaña del desierto tenían una vida sexual.



Amelia Bence y Ángel Magaña

Una sola secuencia del film, curiosamente no comentada en las historias que siguen repitiendo, sonámbulas, sus elogios, muestra una originalidad de concepto y tratamiento que sugiere lo que *La guerra gaucha* hubiera podido ser si sus autores hubiesen osado. La dama patricia atiende al joven oficial herido, criollo leal a la causa realista. El episodio no es menos alegórico que otros del film, y en su tono sentimental reitera la situación clave de tanta novela romántica, de *Amalia* de Mármol a *Vanina Vanini* de Stendhal:

mientras la fiebre lo domina y está inconsciente, el joven recibe cuidados de su anfitrión, que le transmite, sin que sus labios lo pronuncien, pero audible en la banda sonora, el ABC del credo rebelde; así le insufla una nueva lealtad, hacia la tierra donde nació. Se trata de una posesión amorosa, telepática, que la secuencia resume entre voz en off y primeros planos bañados en esa luz lechosa que Bob Roberts sabía componer.

¿Antícpo de una secuencia de *Extraño accidente* (*Accident*, Joseph Losey, 1967), a su vez antícpo de todo *India Song* (Marguerite Duras, 1975), esa voz en off sobre los labios inmóviles del personaje?

Al recuperar su salud -el acceso de fiebre, como la lealtad equivocada, es necesariamente pasajero- la dama ha hecho de él un patriota. Puede leerse la secuencia como una vampirización en clave positiva, luminosa.

Los intérpretes, finalmente, Petrone y Chiola, monolíticos, son los megáfonos de sus réplicas imposibles. Ejemplares, ideológicos, solo respiran en el espacio de lo que están llamados a representar. Galache, pérfidamente, logra atisbos de sentido común para su comandante realista.

Y, desde luego, está Muiño. Sacristán (hubiera sido demasiado audaz para la época presentarlo como cura, precursor del clero proguerrilla) que transmite mensajes cifrados a los patriotas con las campanadas de su iglesia, ladino y mentiroso “por la buena causa” (¿brechtiano a la *Los verdugos también mueren* [*Hangmen Also Die!*, Fritz Lang, 1943]?), cieguito que toca el violín en medio del campo de batalla, mitad Tiresias, mitad Viejo Vizcacha, su presencia suscita la simpatía emocionada de algunos, la vergüenza ajena de otros, una mezcla incierta de risa y asco que acompañarían a lo largo de su carrera al actor más insoportable del cine argentino. Viejo Hucha o Cura Gaucho, aun Domingo Faustino Sarmiento, finalmente, en *La calle grita* (Demare, 1948) o en *De padre desconocido* (Alberto de Zavalía, 1949), anciano cascarrabias que esconde un corazón tierno y libera una lágrima siempre fácil, al lado de su demagogia Sandrini resulta casi ascético.

La guerra gaucha, el film, acumula ilustraciones de almanaque o de cuaderno escolar, lo que en Francia serían *images d'Épinal*, sin la ingenuidad cultivada, asumida como estilo, que le hubiese conferido el encanto de ciertos Griffith menores, sin el delirio razonante y formalista de Eisenstein. Sus secuencias de acción, eficaces de puesta en escena y de montaje, acatan con habilidad modelos norteamericanos de la época. ¿Qué falta, entonces? Falta un personaje inseguro capaz de heroísmo, falta un primer plano donde la mirada diga más que los labios, falta una iluminación o un encuadre que transfiguren un paisaje banal en una imagen inolvidable. *El joven Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, 1939) ilustra, si se quiere, el ABC de la política liberal norteamericana en el contexto rooseveltiano; pero John Ford, Henry Fonda y Bert Glennon compusieron un film conmovedor más allá de su circunstancia, hermoso más allá de sus referencias.

La Patria con que se engolosina *La guerra gaucha* es la de los discursos de director de escuela primaria en una efeméride. Fosilizada en esa retórica, la noción de patria no se encarna en una mirada vuelta hacia la tierra natal que se deja atrás, en medio del éxodo (*Viñas de ira / The Grapes of Wrath*, Ford, 1940), ni en un momento de felicidad silenciosa en el reencuentro con el hogar destruido (*El nacimiento de una nación / The Birth of a Na-*

tion, D. W. Griffith, 1915), ni siquiera en una mano que se hunde en la tierra devastada que una vez fue fértil, buscando una raíz que comer (*Lo que el viento se llevó / Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939).

Abstracta y declamada, como sus nociones de independencia y soberanía, esa Patria aparece condenada a que la celebren como las efemérides cuyo tono y retórica el film recrea: mirando el reloj, contando los minutos que nos separan del “¡Rompan filas!”



Una página olvidada

Tema de estudio: la coincidencia impensada (¿incongruente?) entre el nacionalismo agresivo del golpe militar de 1943, prolongado y corregido por el populismo del primer peronismo, y la insistencia en adaptar al cine “clásicos de la literatura universal”. En tiempos que impusieron la autoridad de la flor de ceibo y del folklore obligatorio en las radios, los estudios de EFA, San Miguel, aun Lumiton, descubrían a Balzac, a Wilde y Daudet, a George Elliott y Sheridan Le Fanu, se animaban a Strindberg e Ibsen, a Andreiev, Tolstoi y Dostoievsky, no desdeñaban a Stefan Zweig, a Leo Perutz, a Gina Kaus.

De esa afiebrada, errática aspiración universalista los años 50 iban a borrar hasta el recuerdo. Una década más tarde, el desarrollo del gusto *campy* y la exhumaciones de la televisión permitieron el nacimiento de un culto: la Madame Bovary de Mecha Ortiz, la señorita Julia de Amelia Bence merecieron la cita frecuente por jóvenes y menos jóvenes, ávidos de lucir superioridad intelectual, capacidad de distancia irónica. Un anacrónico residuo fue, a fines de los 80, el desatino llamado *Los amores de Kafka* (Beda Docampo Feijóo, 1988), que Daniel López vio como un estertor póstumo de los estudios EFA.¹

Bariloche, dudosa Escandinavia, involuntario Tirol, para *El pecado de Julia* (Soffici, 1947) sobre *Señorita Julia* de Strindberg... El Tigre y sus verosímiles inundaciones como escenario apenas aprovechado para *La gran tentación* (Ernesto Arancibia, 1948) sobre *The Mill on the Floss* de George Eliot... Herméticos sets con vocación de lujo para Tolstoi (*Celos*, Soffici, 1946, sobre la *Sonata a Kreutzer*) con Zully Moreno, Juan José Míguez y Pedro López Lagar como rusos... Otros sets, no menos herméticos pero resignados a la pobreza para *El que recibe las bofetadas* (Boris H. Hardy, 1947), sobre Leonid Andreiev...

Luis Bayón Herrera dirigió adaptaciones de *Una mujer sin importancia* (1945) y *Un marido ideal* (1947); Saslavsky, con mayor voluntad de estilo, *Historia de una mala mujer* (1948), sobre *El abanico de Lady Windermere*. Estas comedias eran en su origen un “franco acatamiento de una moda teatral que Oscar Wilde era demasiado inteligente como para no despreciar” (John Drinkwater). Me pregunto con qué transposición de usos y costumbres, de valores y prejuicios victorianos pudo intentarse cautivar a la clase media argentina del primer peronismo... Nadie se atrevió, en cambio, con la única obra teatral de Wilde que llevó a un nivel superior, el de situaciones y equívocos, la ironía fácil del diálogo, y de paso ignoró la moralina aceptada de su tiempo: la farsa conocida en español como *La importancia de llamarse Ernesto, o de ser Ernesto*. En cambio hubo una versión de *La tía de Carlos*, el perenne éxito de Brandon Thomas, que iba a ser adaptado, por ejemplo, en España, tanto bajo Franco como durante el “destape”...

¹ “Esta es una de las películas argentinas más raras de los últimos tiempos, si se considera que una cinematografía de la América latina asume el riesgo de narrar al menos una parte de la vida de un autor checoslovaco de comienzos de siglo, un escritor genial llamado Franz Kafka. El intento, en principio, recuerda otra época de la industria cinematográfica local, aquella de los primeros años cuarenta, cuando la compañía Establecimientos Filmadores Argentinos en particular se abocaba a la tarea de filmar versiones de los más fulgurantes autores europeos” (Página/12 . 5-8-1988).

¿Qué es lo que nos permite ver la *Madame Bovary* (1949) de Minnelli, o *El jugador* (1949) de Siodmak², sin la sonrisa condescendiente que otorgamos a las versiones de Schlieper y de Klimovsky? ¿Que la Emma de Flaubert, traducida en ambos casos por actrices lejanas del carácter propuesto en el texto literario, sea más atractiva en la levedad neurótica de Jennifer Jones que en la atormentada parsimonia de Meca Ortiz? ¿Que el anodino Gregory Peck, visceralmente ajeno a Dostoievsky, sea menos estolido que Roberto Escalada? Más allá, o más acá, del talento de los directores para la composición visual o la dramaturgia ¿se trata de una simple superioridad de medios de producción, decorados menos primarios, cierta terminación más pulida?

Creo que no. En la *Madame Bovary* de Schlieper no hay un momento de pura invención visual como la secuencia del baile en la versión de Minnelli, donde Emma se descubre reiteradamente en espejos que le devuelven una imagen ideal de sí misma...

Coincidencia: la versión argentina de *Madame Bovary*, dos años anterior a la de MGM, introduce el relato con la figura de Flaubert - rasgos y voz muy hispanos: Ricardo Galache - defendiendo ante un tribunal invisible su novela del cargo de inmoralidad; el mismo recurso reaparece en el film norteamericano, con James Mason como Flaubert.

Si con algo puedo vincular ese acervo olvidable es con cierto cine francés, el que adaptaba *El idiota* de Dostoievsky a la medida de Gérard Philippe³. Cortinados polvorientos, vestimentas pesadas, ningún rincón libre de muebles, ningún mueble libre de chucherías, una ambientación más cercana a la sala de remates de Ramos-Oromí que a esos amontonamientos no menos asfixiantes pero sobre las cuales se deslizaba liviana, aérea, la cámara de Max Ophüls.

La mirada del presente no puede sino interpretar, estilizar una época pasada, como la mirada de sir Evans, arqueólogo, restauró (remodeló?) el palacio de Minos en Creta sin advertir lo que hoy parece estruendoso en su trabajo: un gusto 1900...

No tengo una respuesta. A veces se me ocurre que lo que me rechaza es mi propia familiaridad con tonos y acentos en la emisión de diálogos casi siempre infelices. ¿Sería distinto si oyera hablar sueco o ruso, que no comprendo, en vez de reconocer voces porteñas que se esfuerzan por acatar el “tú”?

Es posible que ésta sea la razón por la que a todos los títulos mencionados prefiero *El juego del amor y del azar* (Torres Ríos, 1944): paupérrima “versión libre” de Marivaux, que juega a fondo con el humor ingenuo del anacronismo deliberado (sifones en las mesas de un siglo XVIII apenas invocado), y a una pareja poco carismática (Silvia Legrand, Roberto Airaldi) opone el siempre eficaz Severo Fernández como un Arlequín de *commedia dell'arte* cimarrona.

² Se refiere a *The Great Sinner*, que se estrenó en Buenos Aires como *El gran pecador*.

³ Se refiere a *El príncipe idiota* (*L'Idiot*, George Lampin, 1946).



El juego del amor y del azar (Eloísa Cañizares, Severo Fernández)

Hay, sin embargo, ejemplos tardíos que escapan a la insignificancia. En 1951, Soffici, tan irregular como Demare aunque nada oportunista, a menudo ciego ante los méritos de su propio trabajo (años más tarde seguía empeñado en desdeñar las virtudes de excentricidad, dentro de una pura convención, de un film tan insólito como *La secta del trébol*, 1948) realizó una versión “existencialista” de Stevenson en *El extraño caso del hombre y la bestia...* Del mismo año, *La comedia inmortal* puede revisarse, a pesar de la realización pedestre de Catrano Catrani, por la curiosidad de la trama (Petit de Murat, Demicheli): una bibliotecaria no correspondida en su amor recibe la ayuda de personajes literarios europeos de todas las épocas, únicos amigos de una muchacha que sólo ha vivido entre libros; la gracia de la idea se pierde en un desfile de disfrazados, vestidos en algún teatro de provincia...

Y desde luego, en 1956 apareció un retoño tardío, a la vez coronación, clausura y excepción de esta serie, flor de invernadero más decadente de lo que la Bélgica de Rodenbach hubiese podido delirar: *Más allá del olvido*, el film más personal de Hugo del Carril, excepcional en todo sentido. Una vez más, el exceso triunfaba sobre el decoro.

*



La fiesta de unos, la historia de otros

La fiesta de todos (Sergio Renán, 1979) aparece hoy como el ejemplo más claro de film que finalmente puede examinarse, cuando lo reflota la televisión, con la perspectiva del tiempo y los acontecimientos pasados; en su momento, solo podían ir a verlo en cines quienes añoraban las emociones del año anterior: estrenado meses después de ese Mundial de Fútbol de 1978, ganado por la Argentina nunca se dirimió públicamente con qué artimañas, el film se proponía reavivar el optimismo, aun el clima triunfalista insitaurado por aquella victoria.

En la sexta toma del film, tras un despegue de globos en el aire y un desborde de entusiasmo en las tribunas, el montaje elige mostrar la llegada a la tribuna del general Videla y el almirante Massera, ambos vestidos de civil. Ninguna imagen más fuerte, más cargada de simbolismo, depara el cine argentino de los años del llamado Proceso. Los jefes de una junta militar disfrazados de ciudadanos comunes y corrientes... ¿Aspiración, en un estadio colmado, a confundirse con el público en una ceremonia convocada por el régimen que representan, a ser un “ hincha” más? ¿Simple camuflaje para dejar a un lado los símbolos de la autoridad de las armas en un evento cuyo júbilo se quiere espontáneo? Son el general Videla - ala “mesurada” del Proceso, católico íntegro en lo privado - y el almirante Massera - su motor “duro”, salvaje y corrupto a la vez - quienes allí aparecen, ambiguo acorde inicial para un film ajeno a toda noción de ambigüedad.

Parece ocioso, tantos años después de Kracauer, rastrear en films de mero entretenimiento las huellas de una ideología, en este caso la que sería propia del Proceso, aun si esas trazas son estruendosas. Aturden, por ejemplo, en las amables series infantiles (de los Superagentes, de los Parchís) realizadas por Adrián Quiroga, tanto más digestas que alguna adaptación literaria que el realizador firmó como Mario Sábato. A estas confecções podrían sumarse las de Ramón “Palito” Ortega: *Dos locos en el aire* (1976), *Brigada en acción* (1977), *Amigos para la aventura* (1978), *Vivir con alegría* (1979), *¡Qué linda es mi familia!* (1980), títulos elocuentes, significativos, entre tantos otros producidos de 1976 a 1980, impostados, todos, en un mismo tono de optimismo juvenil, voluntarioso.

Precedentes de *La fiesta de todos*, si hubiese empeño en hallarlos, se descubrirían en films anteriores al Proceso: *Yo gané el Prode... ¿y Ud.?* (1973), de Emilio Vieyra, acaso el director más ligado a un proselitismo represor en la historia del cine argentino, o el paradigmático *La colimba no es la guerra* (Jorge Mobaied, 1972), donde aparecen anunciados, esbozados, rasgos de aquellos productos mencionados. Más claramente que otros de Hugo Sofovich o Hugo Moser, esos títulos hoy olvidados ilustran la continuidad profunda de ciertas formas de entretenimiento populista más allá de los aparentes puntos de inicio y final del Proceso, meras fechas de un “accidente político” sufrido por la sociedad argentina.

La utilización del deporte con fines políticos tiene una genealogía distinguida, a la que el cine no ha sido ajeno. Antes de Perón, simultáneamente con Stalin, las olimpiadas

de Berlín en 1936 fueron la cima de un culto paródicamente “clásico” del esfuerzo y la destreza físicos, de un erotismo sublimado en regimentación. Puede ser instructiva la comparación entre el film que celebró aquella cumbre del proyecto totalitario y el que rentabilizó el Mundial de Fútbol 1978.

La fiesta de todos está a la misma de distancia de *Olympia* (1938) que el llamado Proceso está del Tercer Reich. No se trata solamente de una distancia entre el talento, tan enorme como perverso, de Leni Riefensthal y el de los fabricantes del film argentino. La distancia es la que separa un proyecto grandioso, delirio del régimen que se declaraba un “Reich de mil años”, y un “curro”. Porque es el carácter de “curro” lo que caracteriza, típica, minúscula “avivada” porteña, a este zurcido de tomas de los partidos compradas barato a la televisión brasileña (que al día siguiente de la exclusión de su equipo nacional no veía razones para atesorar ese metraje), con la filmación apurada (fotografía de Rodríguez Solís, un nombre “que lo dice todo”) de unos sketches apenas revisteriles, que se querían *all'italiana* pero ni siquiera rozan el nivel inferior de la televisión argentina de su época. “Rascada” y “curro”, pareja frecuente en la picaresca del espectáculo vernáculo, celebran en el film renovados esponsales.

El “curro”, tradición porteña si no argentina, ya ilustrada por Payró en las *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*, conoció un momento de particular sordidez en los años que produjeron aquel Mundial y este film: los uniformados que hacían desaparecer subversivos y supuestos tales, también saqueaban viviendas y revendían departamentos; en la ESMA habría funcionado una tácita agencia inmobiliaria.

Esos sketches, algunos sumamente breves, simples relámpagos de demagogia sonriente, reservan para cerca del final el único nombre que en la época gozaba de tradición cinematográfica: el de Sandrini. Ante la noticia del triunfo argentino, el *capocomico*, que poco antes se había refugiado, pesimista, en la cama, emerge de las sábanas envuelto en los colores patrios, literalmente embanderado...

Los gestos creativos del film son modestos: las tomas de los partidos están comentadas por músicas alusivas a la nacionalidad de los equipos, gaitas para Escocia, un pasodoble para España... En un momento, el montaje acelera y repite los movimientos de los jugadores, modesto recurso humorístico que a fines de los años 70 ya había desdeñado la publicidad. En cuanto a anacronismos, ya no formales, es interesante observar los que asoman en el paisaje social que el film supone en sus espectadores y oyentes.

Uno de sus primeros locutores elogia el mundial como demostración de la capacidad organizativa de “un país maduro, de pantalones largos”... como si en 1978 los chicos no hubiesen adoptado desde mucho antes el jean, y el paso iniciático de los pantalones cortos a los largos no hubiese quedado relegado al pretérito nostálgico de *Pelota de trapo*. Entre uno de los primeros sketches y otro posterior con los mismos personajes de una familia (que se quiere) “tipo”, el film pone en escena, y celebra, alarde de “feminismo”, el paso de la indiferencia al entusiasmo de las mujeres, inesperadas hinchas patrióticas. Sólo queda al margen de la fiebre futbolera el peluquero afeminado (“No sé qué le ven a ese deporte de brutos”), menos elocuente como resabio de la homofobia complaciente del teatro de revistas que como anacronismo: en los años 70, *El Gráfico* ya tenía en cuen-

ta, con sus fotografías muy elegidas, a un público nada ocasional de lo que empezaba a llamarse gays.

La fiesta de todos pone en boca del personaje del “contra” -escéptico, derrotista, casi linchado en un colectivo por no participar del entusiasmo colectivo; entre quienes lo atan hay una anciana que lo golpea con un paraguas celeste y blanco -, magullado y vendado en su aparición siguiente, tardíamente poseído por el fervor ajeno. Pronunciada por él, la frase “las ideas no se matan” es rebajada a coartada de un cobarde que busca salvar el pellejo.

Es posible concluir que este film, tan fácilmente denigrado por su oportunismo ideológico como ignorado por su indigencia cinematográfica, permanecerá como uno de los diagnósticos más exactos y menos complacientes de la identidad nacional elegida en un momento histórico. En un lugar no desdeñable, lo es por la presencia en los títulos de nombres ligados a la actividad cultural y artística del país, cuya colaboración en el proyecto puede entenderse menos como un gesto solidario que como un síntoma de la ablación de toda distancia crítica que el régimen imperante propició. Esto no resultó mortal para el prestigio de quienes lo firmaron.

Acaso se haya recordado que cineastas de un nivel superior debieron pagar tributo a los regímenes bajo los cuales subsistían. No es necesario revisar la crónica de años de la Unión Soviética; en 1950, en plena guerra fría y bajo la amenaza de las listas negras del senador McCarthy, el gran Fritz Lang firmó *American Guerrilla in the Philippines*, un film Fox de propaganda elemental, una de cuyas últimas imágenes mostraba a un niño filipino sonriente, que saluda el desfile de marines agitando en la mano una botella de Coca Cola.

Las tomas de las tribunas, masa indistinta que se mece al ritmo de un sentimiento colectivo, no pueden sino anunciar, vistas menos de dos décadas más tarde, la multitud que llenó la Plaza de Mayo para vivar la declaración de la guerra de Malvinas. Con el paso del tiempo, la presencia en la imagen de los jefes de la junta militar se convierte en un dato más del archivo iconográfico del film: no más obsceno que las pelucas entre azabache y caoba de Landriscina y de Sandrini, no más penoso que las facciones parejamente corregidas por la cirugía de una vedette como la Lobato y una escritora como la Lynch.

La moraleja final queda a cargo del historiador Félix Luna, que habla para la cámara desde un balcón, bajo una lluvia de papel picado: la fiesta es “de todos” porque es la de “un pueblo maduro, vibrando con un sentimiento común, sin que la alegría de unos signifique la tristeza de otros”. Como lo anunció al principio del film un locutor menos prestigioso, la unanimidad (ilusoria) es el único valor (cívico, moral) que promueven la gran fiesta deportiva y el film que la celebra.



Norma Aleandro y Chunchuna Villafaña

La historia oficial (Luis Puenzo, 1984) es, bajo la coartada política, ante todo un “*women's picture*” y un “*weepie*”. Estas categorías de la industria de Hollywood en su buena época, que podrían creerse vetustas, resultan singularmente aptas para definir el espacio dramático y emotivo dentro del cual opera el film tanto como para entender las razones de su éxito.

En efecto, como muchos títulos de George Cukor o de Mitchell Leisen, la obra de Bortnik-Puenzo es un film de mujeres: son los personajes femeninos los que tienen un peso interesante, los que evolucionan, los que mueven la historia; a su lado, más bien detrás o debajo de esos personajes, asoman, serviciales, unas pocas figuras masculinas resueltas con trazos rápidos: un marido crapuloso, un colega simpático, un viejo anarquista vencido.

Estos esbozos acceden al espesor de personajes gracias al carácter de los actores que los encarnan: Héctor Alterio, con su capacidad tan particular para hacer interesantes las figuras desagradables que compone; Patricio Contreras, que en la fecha del film no había gastado aún la simpatía que suscitaba su condición de exiliado chileno.

Esas mujeres representan en el film tres generaciones: una abuela, una madre, una nieta. El hecho de que no pertenezcan a la misma familia es el gran hallazgo de Bortnik. “Humanamente”, ideológicamente, su argumento propone una genealogía femenina de amplitud social: una abuela manifestante sin motivación política, una madre postiza que descubre la superchería de que se ha hecho cómplice ciegamente, una niña que en la toma final hereda el film cuya historia ha puesto en movimiento.

Es esta genealogía que une a mujeres sin lazos de sangre, por el solo hecho de ser mujeres en una misma sociedad y un mismo momento histórico, lo que da a *La historia oficial* fuerza emotiva, su mayor eficacia. Aquí no importan la guerrilla ni la represión, sus motivos ni el juego político de sus alianzas y enfrentamientos; apenas si asoman alrededor del personaje del marido los intereses financieros que supo manejar “Joe” Martínez de Hoz, mirando hacia otro lado mientras los uniformados, dóciles capataces de estancia, se encargaban de limpiarle el terreno.

Esto no supone en sí una objeción. Demasiado evidentes se hicieron, en años anteriores y posteriores, los límites y simplificaciones, la múltiple ineffectividad del cine que se quería “político”. El impacto de *La historia oficial* no corresponde a militancia alguna sino

a un género noble: el melodrama; su astucia es haber utilizado un contexto político aun no desgastado en aquel día siguiente al “retorno a la democracia” para una historia que el mismo público, que aplaudió el film de Bortnik-Puenzo, habría desdeñado en una de aquellas confecciones mexicanas de los años 50 a la gloria de Libertad Lamarque.

En este sentido cabe estudiar hasta qué punto, bajo la invocación a un pasado político reciente, serían los mecanismos consagrados del melodrama los que sustentan algunas ficciones menos ambiciosas, fallidas, de esos años. *Sofía* (1987) de Jacobo Langsner y Alejandro Doria es un remake no declarado de *La Dame aux camélias*, hasta el punto de incluir la visita suplicante del padre del joven ingenuo a la amante “con pasado” de su hijo. En este caso, la *cocotte* tuberculosa se ha convertido en una perseguida de la policía por razones que el contexto histórico exime de explicitar.

El policial con resonancias simbólicas, aun “metafísicas”, especialidad italiana cultivada sobre todo por el hoy olvidado Elio Petri, está en la base de *Hay unos tipos abajo* (Emilio Alfaro y Rafael Filipelli, 1985). Acaso el film más interesante de esta serie sea *En retirada* (Juan Carlos Desanzo, 1984), sobre guión de J. P. Feinmann, que recorre el trayecto inverso: parte de un esquema narrativo de film *noir* clásico y lo alimenta con pocas, certeras, sugerentes referencias al momento político.

Tratándose de un film “de mujeres”, hay que reconocerle a Puenzo una intuición muy particular para el casting, aun en las apariciones más esporádicas: en la reunión de ex condiscípulas, por ejemplo, basta un corto primer plano de Lidia Catalano para transmitir una carga fortísima de perfidia. Entre los personajes femeninos más importantes, Chela Ruiz y Chunchuna Villafañe nunca estuvieron más sólidas, menos confiadas a un “tipo” social, cultural. Es particularmente notable que Norma Aleandro, *prima donna* capaz de expulsar de la imagen a cualquiera que se anime a acercársele, le ceda a Villafañe el primer plano emotivo de una escena capital.

El caso de Villafañe es ejemplar: con años de modelo y publicidad, y una “persona” pública ligada a cierta noción de elegancia, aun de sofisticación, es a partir de esa misma imagen -su personaje trabaja en una boutique de Dior- que en esta ocasión actúa para quebrarla, para revelar una serie de trasfondos a través de la risa y el llanto, lejos de toda *macchietta*. Su interpretación se impone en la secuencia citada, donde Aleandro, sagaz, se reserva una serie de vacilaciones, de sorpresas y pequeños miedos ante algo desconocido que aun no sabe nombrar pero evidentemente le está invadiendo la intimidad, le modifica el recuerdo.

“Toma de conciencia”, liberación de una mujer del yugo masculino que había aceptado: todo ello ocurre gracias a la acción de otras mujeres, de su solidaridad y coraje y resistencia... ¿Cómo no haber seducido a un público, acaso no social-demócrata pero que respiraba, al final de la “primavera alfonsinista” dentro de la ilusión, ya fisurada pero aún no quebrada, de la social-democracia? La imagen de una Argentina de buenos (más bien de buenas) y de malos, el escamoteo de toda espina política y la más pasajera alusión al trasfondo económico, la dramaturgia digna de HBO (tan por encima de Hallmark...), los ocasionales hallazgos de imagen fuerte, siempre “expresivos”, nunca “me-

ramente” plásticos (la mancha de licor de huevo que invade la fotografía de juventud; Aleandro y Ruiz, cansadas, calladas, en un vagón desierto del subte, volviendo a casa de una manifestación) resultaron en un film de aceptación internacional inmediata por un público educado, arrullado por el espejismo democrático en aquellos años de *glasnost y perestroika* que ya anuncian lejos de la Argentina, la caída del Muro de Berlín.

El mismo público que hubiese rechazado, imagino, de haberse animado a asomársele, *La tercera generación* (*Die dritte Generation*, 1979) de Fassbinder o *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975) de Pasolini.

Vuelto a ver en la promiscuidad indolente de la televisión, entre telenovelas y noticieros y dosis masivas de publicidad, *La historia oficial* parece, a diez años de su estreno, más viejo que otros films anteriores, digamos *La isla* (1979) y *Los miedos* (1980), guiones de Bortnik que realizó Alejandro Doria, ambos estrenados durante el Proceso, films de una dramaturgia menos cauta, cuya violencia, exacerbada aunque epidérmica, adquiría resonancias inquietantes.

Me pregunto si ese mismo pasado reciente, ese ayer que hizo posible *La historia oficial*, hoy parece tan lejano porque ha sido liquidado por la amnesia ciudadana y la ineptitud de los políticos a quienes el fracaso de la guerra de Malvinas regaló una democracia que no supieron conseguir. El himno nacional cantado durante los títulos por voces jóvenes, disonantes, desafinadas, sin entusiasmo, aparece en cambio como el momento de verdad del film: esa desacralización, que sin dudas se quería transgresora, ha pasado a ser oficial. ¿Acaso lo fue desde el principio?

No reconciliados... El título del primer largometraje de Straub-Huillet¹, sobre novela de Heinrich Böll, parece aplicable, ay, no tanto al cine argentino como a la sociedad de la que el cine es parte, sociedad que ese cine refleja tangencialmente, tanto más elocuente cuanto menos se lo propone.

Vecinos en la etimología: amnistía, amnesia.



Chela Ruiz

¹ El título original del film es *Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht* (1965) y podría traducirse como *No reconciliados, sólo la violencia ayuda cuando la violencia gobierna*.

Miguel Bejo

En 1972, un film argentino del que muy pocos, lejos de haberlo visto, habían oído hablar en su país de origen, ganaba el primer premio en el Festival de Mannheim, manifestación dedicada a primeros films, atenta en particular al cine marginal o –como se decía entonces– disidente. Se trataba de *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*, nunca estrenado en la Argentina aunque ha circulado por numerosos festivales europeos y cinematecas. Film de vampiros, sátira política, melodrama freudiano, caricatura de la sociedad argentina, ningún rótulo abarca por completo a este film underground que en su momento fue considerado por Ernesto Schoo como el más estimulante de la década en la Argentina.

Su autor era un joven nacido en Buenos Aires y crecido en Rosario, que abordaba el cine con una refrescante falta de escrúpulos profesionales. Hace poco más de tres años, Bejo volvió a las andadas. En un momento tan poco propicio para un cine independiente que procure comentar la realidad (ese año 1978, que fue el de la copa mundial de fútbol y el de *La fiesta de todos*, el film que festejó ese festejo), Bejo realizó, también en Buenos Aires y con un presupuesto mínimo, otro largometraje cuya azarosa filmación enroló a dos fotógrafos principales y varios ocasionales, y a más de cincuenta actores, en su mayoría profesionales del teatro independiente. Su título: *Beto Nervio contra la noche negra del mundo*.¹

Como las chances de que el nuevo film fuera aprobado por la censura y distribuido comercialmente en la Argentina parecían tan utópicas como las de su opus 1, Bejo cargó con el negativo y en Europa lo sometió a uno de los más fervientes admiradores de *Hallewyn*: Volker Schlöndorff, el realizador de *El tambor* (*Die Blechtrommel*) y ganador del Oscar 1979, quien inmediatamente decidió ayudar a Bejo a terminar el film. Pero esto no fue más que el comienzo de nuevas aventuras. La distancia geográfica y sobre todo temporal, en contacto con un medio diferente, permitieron a Bejo una reflexión sobre su trabajo que en la Argentina no había tenido ocasión de hacer. Esto se tradujo en una drástica reducción de las frondosas anécdotas paralelas del film, en un montaje diferente del esbozado en Buenos Aires, sobre todo en una voz en off, no prevista en el guión original, que ilumina esa narración desde una perspectiva nueva y sin embargo perfectamente coherente, pues fue sugerida por una visión del material filmado como si se tratara –dice Bejo– “de un objeto hallado, ajeno”. Si en *Hallewyn* el cine de vampiros servía de referencia temática, en *Beto Nervio* ese papel corresponde a la historieta, sobre todo a un personaje que jugó en la infancia y adolescencia de Bejo un papel importante: “detective privado” criollo, émulo local del Marlowe de Chandler. Resucitado en 1978, ese personaje mide, por la mera distancia que lo separa del original, un abismo menos caricatural que patético: el de la cultura mimética de un subdesarrollo que no osa decir su nombre y copia imágenes ideales con las que se identifica. De sus aventuras, baste decir que ocurren en un país de historieta llamado Subterra, cuyo elenco gobernante,

¹También se lo conoció como *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas*.

integrado por hombres de negocios, decide organizar una costosa exposición internacional –Expovaca– para publicitar su acción. (Ya se ha mencionado el año de realización del film...)

Entre los invitados hay una estrella que ha logrado pasar triunfalmente de la historieta al cine: SuperSuper, héroe justiciero que se disimula tras la identidad del periodista Mark Dent... Nervio, por su parte, intenta hacer un *comeback*, pero el nuevo estilo del país y la moda actual en historietas lo desorientan. Llevado por su individualismo romántico, se mezcla en una sórdida intriga que opone sindicalistas venales a rebeldes pueriles; también procura advertirle a SuperSuper que lo están utilizando. Demasiado tarde: cuando SuperSuper lo borra definitivamente de la historieta, comprenderá que ese justiciero importado, lejos de equivocarse, sólo está al servicio de los poderosos.

Ejemplo de “cine pobre” (en la acepción del adjetivo que hace más de una década se popularizó con el trabajo teatral de Jerzy Grotowski) que en vez de disimular sus límites materiales procura valorizarlos, *Beto Nervio contra la noche negra del mundo* ha empezado su carrera europea, proyectado por primera vez en el Festival de Rotterdam de 1981, luego en el de Locarno, y premiado en el de Mannheim. Este festival festejó sus treinta años de vida con una muestra paralela de diez películas de cinco directores premiados durante esas tres décadas de existencia: la primera y la más reciente de Fassbinder, Zanussi, Skolimowski, Daniel Schmid y Miguel Bejo. Fue así como *Hallewyn* y *Beto Nervio* se vieron en el ámbito más propicio para apreciarlas. En la versión definitiva del nuevo film, más depuradamente que en el primero, pero con la misma mezcla de humor, ingenio y mordacidad irreverente, Bejo ha plasmado su visión a la vez crítica e imaginaria de una realidad social. La suya es una actitud radicalmente opuesta al documentalismo que predicaban los apóstoles de un supuesto “cine militante”. Para Bejo lo imaginario no es una parcela desdeñable de la realidad. “Toda noción de realismo que lo ignore -declara- empobrece y censura la realidad de nuestra experiencia y por lo tanto mutila al hombre.”

(1982)



La mirada de Serge Daney

Visto de lejos, todo país es un territorio imaginario. Lo que creemos saber de él es una imagen compuesta de fragmentos de lecturas y de retazos de otras imágenes: cinematográficas, periodísticas, a veces míticas. Pero cuánta fuerza suelen ejercer esas aproximaciones... El Japón de samurais y tecnología avanzada, de kimonos y transistores, aunque ignore buena parte de la realidad viviente del país, es un *collage* activo en la imaginación de millones de personas que nunca han visitado el país real.

La Argentina vista desde Europa, y Europa vista desde la Argentina, han sido el objeto de una reciente confrontación. Ocurrió en la ciudad francesa de Nantes, que no en vano tiene una tradición de puerto atlántico: allí se construyeron durante largo tiempo las naves especializadas en la caza de la ballena (un tipo particular, que llegaba hasta el Cabo de Hornos, se denominaba *cap hornier*) y en el siglo XVIII buena parte de la fortuna de la ciudad tuvo por base el tráfico de esclavos, púdicamente denominado "comercio de ébano". Las naves que llevaban a América Central un cargamento humano proveniente de la costa africana volvían a Europa cargadas de azúcar que se refinaba en Nantes.

En esta ciudad marítima, cuyo encanto ha celebrado uno de sus hijos, el cineasta Jacques Demy, en films como *Lola* (1961), se celebra desde hace nueve años el "Festival des 3 Continents". Esos territorios son América Latina, Asia y África y es elocuente del respeto cultural con que los creadores y directores del Festival, los hermanos Alain y Philippe Jalladeau, lo han conducido, sin caer en el paternalismo ayer tan frecuente y hoy devuelto del rótulo "tercermundista". Es su idea rectora que el público consagra a los films, y los ciclos sobre el melodrama hindú, la comedia musical egipcia y otros géneros populares antes ignorados o menospreciados han permitido conocer el producto industrial favorito de amplios públicos urbanos, sin veleidades folklóricas.

Este año el Festival presentó, al margen de su sección de films recientes en concurso, la primera retrospectiva amplia de cine argentino realizada en Francia y un homenaje a Isabel Sarli. El crítico francés más importante de la hora actual, cuya influencia en la vida intelectual alcanza ámbitos ajenos al cinematógrafo, fue a Nantes sólo para ver los films argentinos. Se trata de Serge Daney. Formado en las páginas cultivadas y protegidas de *Cahiers du Cinéma* hace unos quince años, Daney tiene hoy cuarenta y hace ya varios que ha elegido el desafío de la prensa cotidiana. Lo ha hecho desde las páginas de *Libération*, el diario que, al seguir la evolución del gusto y las costumbres en estos años 80, ha desplazado a *Le Monde* como guía de la actualidad cultural en Francia.

En el espléndido decorado de mayólicas 1900 de la brasserie La Cigale –también filmado por Demy en *Lola*–, frente al teatro de ópera de la ciudad, en un rincón aislado del bullicio noctámbulo y cotidiano en ese lugar de encuentro de artistas y aficionados de la ciudad, Daney confía sus impresiones.

—Vine a Nantes a descubrir el cine argentino. Como todos los cinéfilos de mi generación guardo el recuerdo de los films de Torre Nilsson pero no tengo una imagen del territo-



Isabel Sarli en *Carne*

rio, que imagino vasto y espero lleno de sorpresas, del que surgió ese cineasta. Hace unos meses estuve en Cartagena, Colombia, donde vi dos films cuyos títulos olvidé. Al venir a Nantes estaba seguro de que la exploración valía la pena, y no me equivoqué.

—¿Qué ha descubierto?

—Que existe, o existió, un cine argentino popular, no solamente el cine de autor imitado del europeo, que suele verse en los festivales; hay otros autores que los nombres más o menos conocidos en esos festivales; hay films que hacen soñar, funcionar la imaginación, más allá del deber más o menos decoroso de un buen alumno, o de la estética y la dramaturgia televisivas que hoy afligen a tanto cine, no sólo argentino.

—Deme ejemplos...

—Mencionemos rápidamente los viejos films que tienen prestigio en la Argentina. Hay cosas fuertes, de cine verdadero, en *Prisioneros de la tierra*, a pesar de la copia casi invisible, oscura, borrosa, donde faltaba algún rollo. El viento del cine sopla en ese film de Soffici. No ocurre lo mismo con *La guerra gaucha*, donde la actuación envarada, réplicas de historieta y exteriores de almanaque convierten al film en un auténtico dinosaurio de las evocaciones históricas que iba a practicar la televisión en los años 60 y 70.

—¿Conocía nombre de directores antes de venir a Nantes?

—Una de las razones del viaje fue ver *Apenas un delincuente* (1949), el mítico film de Fregonese, de quien tanto admiré en mi adolescencia los films norteamericanos, sobre todo *La redada* (*The Raid*, 1954). ¡Y estuvimos a punto de no verlo! Llegó en copia de nitrato, inflamable, cuya proyección está prohibida en Francia; hubo que obtener un permiso especial y tomar precauciones para el caso. Se proyectó en presencia de bomberos...

—¿A qué se refiere cuando habla de “cine popular”?

—A un cine no populista. Un cine que no sean esas comedietas a las que nos acostumbró cierto tipo de subproducto italiano, con cómicos salidos del teatro de revistas y mujeres-objeto; ese cine que ya ni los italianos saben hacer y sólo sobrevive en las “chanchadas” brasileñas. Cine popular, para mí, es el de Bó con Sarli. De los films vistos en Nantes, *Fuego* (1968) me parece más débil, más de convención, pero *Carne* (1968) es extraordinario, de una originalidad asombrosa. El primitivismo de la realización y la fuerza con que ilumina los mecanismos del deseo en el hombre argentino no tienen comparación.

—En la Argentina, la gente que se considera a sí misma culta suele despreciar el cine de Bó.

—Todos los países son los peores jueces de su propia cultura popular. Los norteamericanos no entendieron nunca por qué en Francia se admira a Jerry Lewis, y cuando no hace mucho el Ministro de la Cultura lo condecoró vinieron periodistas a hacer una encuesta sobre las razones misteriosas de ese gesto. En los Estados Unidos, por otra parte, toman en serio a Lelouch. En un país donde hay un superego “europeizado”, como parece ser el caso de la Argentina, es posible que el cine de Bó sólo sea accesible a ese

público espontáneo, al que está naturalmente dirigido. Pero fíjese qué extraordinario cómo todo aparece en *Carne* ordenado alrededor del cuerpo de Sarli: como los pintores medievales colocaban en el centro de la tela o de la tabla a Jesucristo o a la Madona, más grandes que las demás figuras, y establecían a su alrededor una jerarquía de dignatarios terrestres y figuras de la naturaleza. En el film los hombres están resumidos en el rol de violador, real o potencial; la mujer, la única, es inocente de todo deseo, ignora qué buscan en ella; el hombre que la protege es un pintor que la retrata, es decir alguien que la posee por el pincel y no con el pene. Pero los violadores, una vez solos ante ella, en ese decorado de celda monacal que es el interior metálico del camión frigorífico, con una minúscula cama carcelaria, revelan la otra cara del agresor que exhibían entre ellos, alrededor de una mesa de café. Uno llora admitiendo que lo mismo podría ocurrirle a su hermanita, otro se revela como un homosexual vergonzante, etc. La fuerza metafórica y dramática que adquiere el decorado del frigorífico, las reses colgadas, la violación sobre una res, todos esos elementos me parecen tener una resonancia especial referidos a un país exportador de carne vacuna y tan consumidor de ella, un país donde ha sido importante la tradición católica, una tradición donde la carne y la sangre juegan un papel desconocido en la cultura protestante. Todo está presente en el film de Bó y lo anima con una fuerza primitiva, con una intensidad mucho más interesante que otros films convencionalmente más pulidos, "mejor terminados" según criterios académicos o el gusto pequeño-burgués.

– ¿Algún otro descubrimiento?

- El de Leonardo Favio, de quien he visto *Crónica de un niño solo* (1965) y *Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más...* (1967). He oído comentarios que lo presentan como un personaje marginal, discutido en la Argentina. En *El romance...*, por lo menos los últimos 45 minutos son extraordinarios. Favio es un cineasta: inventa tomas que no son obvias para mostrar lo que muestra. La soledad del hombre con su gallo de riña, las figuras de los hombres en el baile, el cometa que cruza el cielo tras la muerte de Luppi, son imágenes fuertes, memorables. Una vez más: esto es lo que esperamos del cine, lo que la televisión no nos da. También me sorprendió *Setenta veces siete* (1962), tan distinto del cine amanerado que asociaba con Torre Nilsson. La relación puramente visual entre el agujero del cielorraso y el pozo en la tierra funciona perfectamente a todo lo largo del film.

– ¿Y el cine reciente?

- En Cannes vi *La historia oficial...* Con respecto al cine reciente me parece que ocurre con el cine argentino lo mismo que con el cine de casi todo el mundo: como forma estética, como creación o descubrimiento de un lenguaje nuevo, el cine se detuvo a mitad de los años 60. Luego vino la dictadura de la televisión, o una forma mixta, bastarda, de cine-television, o un remedo de cine auténtico para compensar las carencias del producto televisivo. Esto no significa que no haya cineastas de valor, pero en la última década no ha surgido un cine nuevo. Deseo que los jóvenes que hoy se asoman al cine puedan traer algo inimaginable para nosotros, que sacuda y transforme las formas que nos parecen aniquiladas. En este aspecto la Argentina no es una excepción.

(1985)



Apuntes para desarrollar, humores circunstanciales

Sensible más que nadie en la Argentina a los éxitos del cine norteamericano, Carlos Borcosque, que se había formado en Hollywood, supo reproducir la vivacidad de los melodramas sociales de la Warner: exposición escueta y montaje ceñido. Sus films adaptaron las convenciones puramente norteamericanas al sentimentalismo rioplatense, ya familiar, ya patrioterico. En la toma final de *Cada hogar, un mundo* (1942), la familia se va reuniendo ante la cámara, como si fuera a posar para un retrato de grupo, mientras escucha por la radio al locutor que anuncia el estallido de la Segunda Guerra Mundial y comienza a toda familia argentina a estar más unida que nunca.

De su mano, pilotos, cadetes, delincuentes aún rescatables, varios mundos masculinos y juveniles asoman por primera vez a la pantalla argentina. El final de *Un nuevo amanecer* (1942) anuncia el de *Picnic* (Joshua Logan, 1955), un éxito de los años 50 que se grabó en la imaginación de sus espectadores. Pero en vez de Kim Novak, que escapa del pueblo asfixiante corriendo tras el tren en que parte William Holden y sube tomando la mano que él le tiende, aquí quien corre tras el camión donde se aleja Carlos Cores y toma la mano tendida es el fiel, poco agraciado "Semillita".

En las antípodas de la esforzada vitalidad del cine de Borcosque, también responde a modelos norteamericanos antes que europeos el melodrama "psicológico" de *El hombre que amé* (1947) de Zavalía, basado en una historieta con firma de Guy Endore: en él se reconocen ecos hitchcockianos, *Rebecca* (1940) tanto como *Spellbound* (*Cuéntame tu vida*, 1945): las nupcias de *old dark house* y esquizofrenia romántica, decadentismo y *star treatment* para López Lagar y la siempre etérea Delia Garcés.

Es posible que Enrique Muiño no sea el peor actor en la historia del cine argentino; es, sin embargo, el más insoportable. Su exhibición obscura de sentimentalismo patriótico, la oscilación entre el malhumor bonachón y un paternalismo infalible lo hacen una presencia nociva para cualquier anécdota que lo incluya.

Serge Daney explicaba que el afecto de los cinéfilos franceses de su generación por el cine norteamericano, su disgusto ante el cine francés que les era contemporáneo, surgió en gran parte de los "modelos" que esas cinematografías proponían a su identificación: el cine de su país les mostraba a Pierre Fresnay o a Fernandel, poco inspiradores para un adolescente de 1958, para quien la imagen de Cary Grant era incomparable.

Muerto Gola, no hubo en el cine argentino un James Cagney, un Humphrey Bogart, ni siquiera un John Garfield (a quien se aproximó tímidamente Oscar Valicelli). Aun un actor secundario, poco interesante como todo "bueno", Arthur Kennedy, tiene más carácter en pómulos y mandíbula del que sugieren las blandas facciones de Carlos Cores.

Entre las mujeres, quiero recordar a Juana Sujo, intrigante benévolamente maligna en *Eclipse de sol de Saslavsky*, que podía ser en la infame *Señorita Julia –El pecado de Julia–* de Soffici o en *Como tú lo soñaste* de Demare (1947). Actriz impar, era difícil hallarle personajes en el encogido catálogo dramático de aquellos años.

Es difícil separar el gusto de las modas, de ese inapresable *air du temps* que en pocos años puede ennoblecer lo banal, aun lo ridículo, y hacerlo evocador, nostálgico o patético. Las escenografías de Christian Bérard encantaban en tiempos de Giraudeau y Jouvet y hasta los años 50 las imitaban los elencos independientes porteños; en los años 70, hubiesen resultado irritantes; hoy, acaso, podrían adquirir, si se las exhumara, cierta gracia intemporal. Hacia 1945, *Spellbound (Cuéntame tu vida)* de Hitchcock asombraba al incorporar en una secuencia onírica diseños de Dalí; hacia 1955, sus telones pintados parecían menos sugestivos que una vidriera diseñada por Batlle Planas para Harrods, tienda de la calle Florida que en el día de la primavera confiaba cada uno de sus escaparates a un artista distinto.

La cuestión del gusto, del “buen gusto” en particular, es de las más triviales y el cine puede desinteresarse con provecho de ella. No basta con haberle confiado una escenografía a Raúl Soldi, una ambientación a Francisco Murature. La elegancia del boceto, los objetos mejor elegidos pueden carecer ante la cámara de “fotogenia”, palabra hoy sólo accesible a la arqueología del gusto. La ausencia de esa cualidad, en otro tiempo mencionada con frecuencia en las revistas populares, puede condenar a la insignificancia un rostro cautivante fuera de la imagen filmada.

Los productores, por su parte, atentos a satisfacer el apetito de un público ingenuo, siempre han querido que la imagen “dé rica”. En el sistema de estudios que el cine argentino calcó de Hollywood, la aspiración al lujo no fue privilegio de Argentina Sono Film o de Estudios San Miguel. Las ambientaciones “europeas” de la modesta compañía EFA, pródigas en jarrones y carpetitas, parecían guiadas por la ambición prioritaria de no dejar desocupado ningún rincón del set, ningún centímetro de pantalla.

El aire circula poco en los films argentinos “bien vestidos” a partir de los años 40. Diez años antes, Ricardo J. Conord y Juan Manuel Concado evitaban el amontonamiento, sabían que el único lujo es el espacio, que muebles y objetos son más visibles aislados. Lo inhallowable es el capricho, el rapto de fantasía intrépida: rescato la insólita bañera de Dolores del Río en *Historia de una mala mujer* de Saslavsky, que recuerda a la de Gloria Swanson en *Queen Kelly* (1929) de Stroheim.

El “nuevo” cine argentino de los años 60, posado entre el mejor momento de Torre Nilsson (*El secuestrador*) y el breve relumbrón del “Grupo de los Cinco”, permite a la distancia reconocer los rasgos de carácter de sus realizadores, sin necesidad de recurrir a ninguna *politique des auteurs*. Hoy resulta increíble, por ejemplo, que la fuerte sensibilidad, poética y barrial, de Kohon haya podido ponerse en un mismo nivel que la grosería y el mimetismo de Kuhn. El cine “literario”, como se lo definía en la época, de Antin revela más sentido cinematográfico y audacia formal que los films de cualquiera de sus contemporáneos. Y sin embargo no faltan historias, breviarios (*Couselo, España*) que no discriminan dentro de la etiqueta colectiva.

Algo parecido ocurrió hacia 1960 en Francia con la publicidad de la llamada *nouvelle vague*: se echaba en el mismo saco a Godard, Truffaut, Chabrol, Resnais, Demy, así como a invitados circunstanciales para una foto de grupo, luminarias de muy menor vuelta, Philippe de Broca o Edouard Molinaro... El error es tomar como instrumento crítico un rótulo que sólo sirve, en su momento, como elemento de promoción periodística. El tiempo borra, eficaz, los rasgos comunes e ilumina al individuo.

¿Alguien se atreve a recordar que cuando *La hora de los hornos*, la legendaria película clandestina de Solanas y Getino, fue aprobada para su exhibición pública durante el gobierno de Cámpora, lo que llegó a las salas fue sólo la primera de sus tres partes, y que la toma final del “Che” fue reemplazada en esa copia por un primer plano del general Perón?

Parecería que lo propio del *film noir* sea suscitar la mejor película de sus directores, aun del cine donde trabajan. La espléndida *Noches sin lunas ni soles* (1984) de Martínez Suárez brillaría en cualquier contexto, no sólo en el insulto cine argentino del “retorno a la democracia”. Se verifica una vez más el axioma según el cual la “buena” literatura (léase, la literatura respetada como tal) no procrea buen cine cuando se la adapta reverentemente: el proceso creador ya fue cumplido en el original y pocas veces el cine se anima a hacer tabula rasa con el texto para reinventarlo. En cambio, son novelas sin distinción particular, aun artículos periodísticos, los que en Buenos Aires como en Hollywood han permitido a menudo un inesperado triunfo. *Sentimental (Requiem para un amigo)*, 1981, de Sergio Renán no es solamente su mejor film sino una rara avis en el cine del Proceso, más matizado en sus atisbos de vida porteña, de caracteres marginales, que *Gracias por el fuego* (1984), su adaptación de Mario Benedetti.

Tema para investigar: las alegorías que en pleno “Proceso” escribió Aída Bortnik y realizó Alejandro Doria: *La isla* (1979) y *Los miedos* (1980). ¿Qué profunda, paralizante estolidez impidió a la censura castrense leer entre las líneas de esos films históricos, vociferantes, un comentario de la actualidad?

Más que otras obras de Shakespeare, *La tempestad* sigue ofreciéndose a reencarnaciones imprevisibles. En 1956 fue *Forbidden Planet* (Fred McLeod Wilcox) de la MCM, donde la isla de Próspero reaparece como el planeta del título y Ariel como Robby the Robot. Pero su descendencia menos previsible es la de *The Players vs. Ángeles caídos* (1968) de Alberto Fischerman, el film más libre, innovador e insolente que el cine argentino ha dado. Aquí, la isla son los viejos estudios de Lumiton, abandonados, invadidos, y aunque el tema shakespereano se pierde en el camino el juego cinematográfico gana resonancias elusivas, contemporáneas, con el combate entre los seres de la luz y los de la oscuridad.

*

Índice

Presentación, por Edgardo Cozarinsky	7
El balbuceo elocuente	9
El caso del cineasta impar	11
Gardel, porteño lejos de Buenos Aires	17
Hombres de frac, mujeres de largo	21
La soberbia del guionista	25
<i>La guerra gaucha</i> o la patria embalsamada	27
Una página olvidada	33
La fiesta de unos, la historia de otros	37
Miguel Bejo	43
La mirada de Serge Daney	45
Apuntes para desarrollar, humores circunstanciales	49