

bolo de la corrupción y el terror impuesto por un régimen a través de la violencia genocida.

En la misma línea de aventura «negra» llena de violencia, donde la metáfora es tan clara como discreta y concisa, se inscribe *Últimos días de la víctima* (1982) del mismo Aristaráin. Es en principio la historia de un asesino profesional, metódico y eficiente, que al fin es atrapado por los invisibles hilos del poder que gobierna los crímenes. La maestría y la intensidad de ambos relatos revelaban en Aristaráin (con larga trayectoria anterior como ayudante de dirección) a un nuevo y talentoso autor para el cine argentino, en momentos en que estaba oprimido por la crisis, la autocensura y la forzosa convivencia con el poder.

A medida que se desmoronaba el aparentemente sólido edificio del poder dictatorial, las metáforas se hacían más concretas. El veterano Fernando Ayala realizaba, también en 1982, *Plata Dulce*, una corrosiva sátira sobre el clima de especulación y corruptelas diversas que padeció el país con la política económica del tristemente célebre ministro del ramo, Martínez de Hoz, que se tradujo en el vaciamiento industrial, el imperio de los negocios dudosos y la euforia alucinada del dólar barato. El filme exponía hábilmente, en tono de comedia, como más allá de la especulación en gran escala, una multitud de genes de escasos medios entra en la rueda de inversiones aparentemente fructíferas hasta que el ficticio aparato se derrumba.

Ya en vísperas de la apertura democrática, Ayala dirigió *El arreglo* (1983), una de sus mejores obras. Decíamos entonces: «... Es la historia de un humilde trabajador (clase media baja) que ante la posibilidad de obtener el ansiado beneficio del agua corriente mediante un soborno, se niega tozudamente a transar. Era otra metáfora de cómo la destrucción moral de un país, suscitada desde el poder, podía alcanzar hasta los más pequeños detentadores de alguna influencia. Pero también señalaba un camino de resistencia. *El arreglo* era una obra excelentemente realizada, sobria y con una magnífica interpretación, Federico Luppi a la cabeza».

Cuando ya se avizoraba el ocaso del aparato militar (para algunos observadores, una «retirada» meramente táctica) se multiplican en el cine las referencias a la actualidad y al pasado, aunque siempre en elipsis y metáforas; una de ellas es el nostálgico *Espérame mucho* (1982-83) de Juan José Jusid donde, a través de los recuerdos de un niño, se pasa revista a las épocas triunfantes del peronismo, hasta 1950. Otra es *Volver* (1982) de David Lypsik, una metáfora sobre el clima artificioso de la economía ultraliberal de los 80, a través de la historia de un ejecutivo que ha hecho carrera en Estados Unidos y que regresa para supervisar el cierre de una fábrica vinculada a su multinacional.

En vísperas de las primeras elecciones libres desde 1973, que enfrentan el peronismo y el radicalismo (tradicional partido argentino de centro) un filme de Héctor Olivera —el realizador de *La Patagonia rebelde*— arriesgó hábilmente un capítulo candente para los antiguos seguidores de Perón: las luchas fratricidas entre su ala izquierda y la ultraderecha, que durante el tercer gobierno del líder y la presidencia de su viuda, Isabelita Perón, se había resuelto a favor de esta última, por el expeditivo recurso de aniquilar a la primera. Proceso, por cierto, que fue el preludio de la posterior dictadura militar. Esta etapa siniestra que está aún necesitada de estudio, en sus oscuros entretelones, se reflejó en *No habrá más penas ni olvido* (1983), una sátira implacable y sangrienta basada en la novela homónima de Osvaldo Soriano.

El triunfo radical que llevó a la presidencia a Raúl Alfonsín, evitó tal vez que este filme cayera bajo las iras del peronismo de derecha, el sector más zaherido de su historia (por cierto Soriano había sido peronista...). La historia se fijó en el microcosmos de un pueblo de provincias —allí donde todos se conocen— y en tono tragicómico revelaba las contradicciones sempiternas del «movimiento», cuya base popular se había frustrado precisamente (quizá porque nunca fue una ideología sino un sentimiento) por las fuertes tendencias fascistoides de sus dirigentes políticos y sindicales⁴.

Cine en democracia

Poco después de la infortunada guerra de las Malvinas, que los militares argentinos iniciaron para recobrar cierta popularidad gracias a la reivindicación de las islas (ocupadas ilegalmente en el siglo pasado por los ingleses) y que todos los ciudadanos compartían, llegó el desastre, de todos conocido. La dictadura convocó al fin a elecciones, en algo que algunos observadores consideraron una «retirada estratégica», ya que se aseguraron un control interno de sus fuerzas. Pero el desprestigio fue enorme y repercutió en sus propias filas.

La convocatoria a elecciones libres, en 1983, inició una difícil transición, con el país esperanzado en una nueva etapa de libertad, pero ensombrecido por el desquiciamiento moral y económico provocado por la dictadura militar y sus colaboradores civiles. La publicación del «Informe Sábado» y la luz proyectada sobre los crímenes cometidos, los juicios emprendidos contra el ex presidente Videla y otros jefes implicados en actos genocidas, reveló hasta qué punto la Argentina había sido mutilada y escarnecida. Por desgracia, este nuevo «juicio de Nuremberg» no alcanzó a sus últimas con-

⁴ Para intentar un posible conocimiento de este complejo período de la historia argentina puede leerse *Los deseos imaginarios del peronismo*, de Juan José Sebreli. Buenos Aires 1992. Sudamericana.

secuencias y un polémico decreto de absolución por «obediencia debida» terminó por liberar a la mayoría de los responsables de actos criminales.

Pero esta es otra historia, que aún no ha terminado. En el campo del cine, la nueva libertad tuvo consecuencias duraderas, a pesar de la reciente era del desencanto. Por lo pronto, se instauró una total libertad de expresión, análoga a la de prensa y se liquidaron los organismos de censura, salvo lo concerniente a las habituales calificaciones para menores. El organismo estatal destinado a regular y proteger la producción, el Instituto Nacional de Cinematografía, también registró el cambio. Su nuevo director fue un cineasta: Manuel Antín. (Durante la dictadura, estuvo en manos de aviadores, ya que el arma correspondiente al Ministerio de Aeronáutica, fue encargado de regir el cine...).

La política de fomento a la producción emprendida por Antín fue amplia y sin discriminaciones —cineastas adscriptos al peronismo, por ejemplo, obtuvieron créditos sin problemas— pero se distinguió también por dar cabida a muchos nuevos realizadores.

Esta línea fue fructífera y dio títulos muy valiosos, como se verá más adelante, aunque los escasos medios económicos disponibles no permitían muchos dispendios. De todos modos, el número de películas aumentó considerablemente en este lapso —por desgracia breve— de esperanzas y entusiasmo creador.

Al principio, como era previsible, hubo varios títulos dedicados a evocar las recientes penurias. Algunos se basaban en acontecimientos recientes y aún candentes: *La historia oficial* de Luis Puenzo y *Los chicos de la guerra* de Bebe Kamin, ambos de 1984, son dos ejemplos conspicuos de este acercamiento del cine argentino a una realidad dolorosa.

La primera trataba de uno de los hechos más siniestros que engendró la represión: los niños desaparecidos, hijos de activistas presos o asesinados y entregados a familias relacionadas con el régimen. Fue un relato directo y lleno de dramatismo, que obtuvo para la Argentina y toda Iberoamérica el primer Oscar de Hollywood. Su protagonista, Norma Aleandro, recibió en Cannes el premio a la mejor actriz.

Los chicos de la guerra fue el intento honesto de reflejar el traumático desastre de las Malvinas en sus víctimas más directas: los jóvenes soldados conscriptos arrastrados por el ejército profesional a la aventura de la ocupación de las islas.

Otras obras intentaron analizar —en forma menos fáctica— la vida y los ambientes de ese período tenebroso, bajo distintos ángulos. *Cuarteles de invierno* (1985) basado, como *No habrá más penas ni olvido*, en una novela de Osvaldo Soriano, refleja el absurdo, el terror y la locura de esos momentos, con el humor mordaz y negro característico del autor. La historia