

sólo producía cuatro largometrajes bastante rudimentarios. Sin duda el apoyo del público fue fundamental para este desarrollo, lo cual significa que —seguramente por intuición y por la extracción misma de sus iniciadores— este cine había coincidido con los gustos y la sensibilidad de las grandes masas humildes, que hallaron en el cine el entretenimiento barato y sencillo —no hay que olvidar que era la década de la crisis mundial— que requerían. Este fenómeno se extendió a toda América Latina por razones análogas.

La peculiaridad de este cine no obedecía a ningún estudio preconcebido de «búsqueda de raíces nacionales» (como se decía más tarde, en una etapa más intelectualizada) sino que se basaba en la observación cotidiana de la vida común, por parte de creadores improvisados, cuyo conocimiento era similar al de su público. Tampoco se proponía la comunicación de temas políticos o sociales, que apareció también más tarde, pero siempre en forma algo minoritaria. Pero pese a sus limitaciones, este cine no era imitativo y reflejaba las costumbres, la música y los ambientes del país real. Por eso no se parecía a ninguno y obtuvo el interés de los públicos latinoamericanos.

Dos hechos interesantes marcan el año 1936: el estreno de *La muchachada de a bordo*, de Manuel Romero y el triunfo de Libertad Lamarque. El film, que tuvo enorme éxito, reiteró los ingredientes populares que contribuyeron al auge de un cine simple y con humor. El director que ya hemos mencionado como uno de los creadores de la revista porteña y que había dirigido a Gardel en *Luces de Buenos Aires*, rodada en París, fue desde entonces un especialista en la comedia ciudadana, no exenta de rasgos gruesos, pero muy dinámica y llena de detalles costumbristas.

En cuanto a Libertad Lamarque llegó de la mano de José A. Ferreyra, el veterano cantor del suburbio y el film que realizó con la actriz cantante fue *Ayúdame a vivir*, un lacrimógeno melodrama que la proyectó a todos los públicos latinoamericanos con enorme éxito.

Escribe Di Núbila¹: «Puede tenerse idea del fantástico éxito de *Ayúdame a vivir* si decimos que en Cuba su título llegó a incorporarse al lenguaje popular. Si uno solicitaba un préstamo, comenzaba por decir:

—Oye, ¡ayúdame a vivir!

Si pedía un puesto al gobierno:

—Pero, señor ministro, ayúdame a vivir.

Y así sucesivamente hasta que a un negro, en un bar, se le ocurrió pedir al camarero:

—Tráeme un ayúdame a vivir.

—¿Qué es eso? —preguntó el mozo.

—¿Qué quieres que sea, chico? Un café con leche.

Desde entonces, y por bastante tiempo, en los cafés populares cubanos se llamó «ayúdame a vivir» al clásico «cortado porteño».

El éxito de Libertad Lamarque, que se prolongó durante muchos años, dio una pauta de la popularidad del cine argentino en el continente latinoamericano a través de las armas del melodrama y la comedia de trazos gruesos.

La historia fue paradigmática, en cierto modo irónica. Cuando se intentó elevar el nivel del cine abandonando esa línea que, sin duda, era a veces —muchas— fácil y vulgar, se perdió ese público masivo y poco exigente. Quizá, como veremos, esa pérdida no se debió

¹ Historia del cine argentino, por Domingo Di Núbila. Cruz de Malta Ed., Buenos Aires 1960, 2 vol.

exclusivamente al aumento de «calidad», sino a que se recurrió a esquemas ajenos (como por ejemplo la adaptación de temas extranjerizantes, a veces trasnochados) en una inviable imitación de Hollywood. El relevo lo tomó México, con sus melodramas y comedias rancheras; aún más gruesas si era posible...

Volviendo al cine popular de esa época, hay que señalar, en 1937, el estreno de *Viento Norte*, de Mario Soffici, un hito importante para la elevación de la calidad, sin abandonar la comunicación directa con el espectador, esta vez buscando raíces históricas: en este caso abrevando en un libro sobre la vida en las pampas en el siglo XIX, *Una excursión a los indios ranqueles*, del coronel Lucio V. Mansilla. Con el autor de sainetes Alberto Vaccarezza, que le proporcionó diálogos de arraigo en el lenguaje popular, Soffici dio un armazón dramático a la obra de Mansilla, que era más bien un relato de viajes que pintaba con acierto la vida y costumbres de los soldados y los indios de la época. Tipos auténticos y escenarios naturales filmados con un sobrio lenguaje visual, añadían valor a este film.

En este mismo año, 1937, hubo dos acontecimientos importantes para la consolidación del cine: la inauguración de los estudios de Argentina Sono Film, en San Isidro, provincia de Buenos Aires, y la modernización de los Laboratorios Alex, fundados en 1928, por Alex Connio.

Sono Film, que durante más de treinta años sería la productora más poderosa del país, construyó sus estudios cerca del hipódromo (lugar asiduo para Atilio Mentasti, gerente y sucesor del fundador Ángel M. que tenía pasión por las carreras) lo cual no sólo fue una buena inversión —ya que el hipódromo en construcción valorizaría sus terrenos— sino que se convirtió en un complejo cinematográfico completo, que aún existe.

En cuanto al laboratorio, debido al entusiasmo de Alex Connio y su hijo Carlos, se pudo convertir —también por muchos años— en el más importante y actualizado. Así, tras estudios en el centro de la Eastman Kodak, en Rochester, Carlos Connio Santini incorporó los procesos de control científico del revelado y la sensitometría, se construyeron reveladoras automáticas y se importó la primera moviola (!). Esto dio fin al período arcaico de la técnica local y se fue logrando un nivel técnico eficiente y un montaje igualmente profesional, lejos del «ojímetro» y los bruscos saltos de continuidad o desniveles de iluminación.

Viento Norte fue la primera película argentina que se sirvió de estos medios técnicos perfeccionados, lo cual redundó en sus medios expresivos de ritmo y fotografía. Entre tanto, la producción aumentaba y los éxitos de público se multiplicaban. Films como *Los muchachos de antes no usaban gomina* —vívida evocación del pasado bohemio y noctámbulo de Buenos Aires— refirmaron la vena popular y acertada en ambientes de Manuel Romero, uno de los más prolíficos directores de la época. Seis películas realizó en un año (de 1937 a 1938) que dieron la pauta de su talento rápido y auténtico, aunque no siempre separaba el grano de la paja. *Tres anclados en París* y *La rubia del camino* (que filmó en menos de 28 días) fueron cada una en su género prueba de su capacidad. La primera como una colorida y desenfadada pintura de la bohemia tanguera en París y la segunda un típico film «de viaje», una comedia ágil y algo sofisticada.

En 1938, Leopoldo Torres Ríos realizó *La vuelta al nido*, un film que no atrajo demasiada atención en su momento, pero que visto en perspectiva parece un ensayo de neorrea-

lismo «avant la lettre». Un tema mínimo —el alejamiento del hogar por un marido— se desarrollaba en un relato intimista, donde «no pasaba nada» en apariencia. Este film fue «redescubierto» en 1960, cuando comenzó a revisarse más en serio el cine, a menudo despreciado, de los primeros años.

Entre tanto, se repetían los éxitos lacrimógenos de Libertad Lamarque en otros dos melodramas de José A. Ferreyra: *Besos brujos* y *La ley que olvidaron*. Los infortunios de la protagonista, entrecortados por sus canciones, consolidaron los rasgos del melodrama más desaforado, de resultados devastadoramente eficaces. Y que ahora, entre las cenizas de un pasado casi olvidado, resurge más como tema de elites intelectuales y cinéfilas que como entrenamiento vulgar de las grandes masas. Entre paréntesis, ese melodrama —que perdió su acepción originaria de «drama con música» para ser, para algunos una rama bastarda de la tragedia— fue para otros (sobre todo en la actualidad) un género ennoblecido por su propia temperatura excesiva.

Según una estadística de la revista *Heraldo*, hacia fines de 1938 había en Argentina (es decir, en Buenos Aires y alrededores) 29 galerías de filmación. De este número, 12 eran modernas y bien equipadas. A las dos productoras mayores, Sono Film y Lumiton, se añadían otras, como Pampa Film, Efa, Machinandiarena, Baires o Side.

Quizá sea necesario anticipar —en ese momento de expansión y éxito— que la calidad artística, el surgimiento continuo de actores capacitados y la incorporación de nuevos directores, no fueron acompañados por la consolidación económica y una política sagaz y eficiente, tanto en el interior como en el exterior del país.

Como hemos dicho antes, algunos de los primeros éxitos de público llegaron a recaudar más de diez veces su costo original. Pero no todo ese dinero revertía a los productores, porque la costumbre generalizada era vender a precio fijo cada película y de allí que en caso de superar aquél, la mayor parte de las ganancias quedaba en manos del distribuidor o exhibidor. Tampoco fue muy feliz la venta al exterior por las mismas u otras razones: mala distribución y carencia de agencias en otros países que pudieran vigilar la citada distribución y establecer relaciones de propaganda con material sobre sus films. La falta de organización y el manejo poco hábil de estas cuestiones económicas, en momentos en que el cine argentino dominaba en todos los mercados latinoamericanos o de habla castellana, fue el origen de una situación que haría crisis en la década siguiente.

En suma, puede decirse que sólo una pequeña parte de las ganancias obtenidas en el exterior llegaba a los productores; en el interior, la falta de un control de taquilla producía enormes evasiones. El sistema de los adelantos a los productores era otro factor que los enredaba en un paulatino sometimiento. Todo esto no se sentía en estos años de expansión, cuando la demanda de films argentinos era muy grande, pero al proseguir en esta senda de desorganización, se perdió la oportunidad de consolidar sus éxitos.

Según Di Núbila: «A las improvisaciones en el campo de la producción, antes consignadas, se sumaron estas otras en el campo de la distribución para empezar a socavar los cimientos aparentemente tan sólidos del joven cine argentino. El desmoronamiento no se produjo hasta un lustro más tarde, pero la tarea debilitadora comenzó en este período. En los años siguientes a 1938 los crecientes apremios económicos derivados de aquellos vicios originales tuvieron otras consecuencias además de la pérdida de dinero; a veces

los productores no pudieron entregar copias en los plazos estipulados, y a veces, a cambio de algunos pasos más, entregaron su material a compañías distintas de las que habían impuesto el film argentino en ciertos países. Esto fue creando una reputación de informalidad a los productores argentinos y creó un ambiente de desconfianza y hasta hostilidad en varias capitales latinoamericanas. A su debido tiempo los mexicanos, actuando con organización y seriedad, se valieron de más de un resentimiento contra el cine argentino para imponer sus películas en lugar de las nuestras».

Tras estas opiniones de un testigo directo de ese período, habría que citar otro factor importante que se refiere al tenor de las películas y también la situación social de la mayoría de su público. Según el mismo autor, éste se reclutaba entre un sector de poca capacidad adquisitiva. Argentina, como otros países, arrastraba una crisis económica (iniciada en el «crash» del 30), con más de 200.000 desocupados y un proletariado que ganaba muy poco. Por lo tanto, se contaba con un público muy numeroso pero con escaso dinero para el ocio. El precio de las entradas era muy bajo. Esto —escribe Di Núbila— «nos permite comprender, por otra parte, por qué los productores miraban esperanzados al público de clase media, más pudiente, y alentaron las tendencias intelectuales y burguesas surgidas a partir de 1937; por idénticos motivos económicos, comenzaron a preocuparse del film popular, fundamento del ascendente de nuestro cine sobre las masas cuyo apoyo había permitido crearlo».

Esta argumentación era plausible pero probablemente insuficiente para explicar la evolución artística de este cine. Por una parte, porque el cine popular había nacido a la medida de sus propios cultores y porque las «tendencias intelectuales y burguesas», salvo excepciones, también estaban a la medida de los horizontes de los productores de la época, cuyo intelectualismo era por lo menos dudoso. Hubo, sí, una tendencia a buscar tramas de comedia burguesa, en ambientes más o menos lujosos; films históricos, melodramas estilizados y comedias cómicas también frecuentaron las pantallas. Salvo honrosas excepciones como la magnífica *Prisioneros de la tierra* (1939), de Soffici, basada en relatos de Horacio Quiroga y *La guerra gaucha* (1942), de Lucas Demare, inspirada en el libro de Leopoldo Lugones, en los años 40 se inició una tendencia peligrosa: la adaptación de obras famosas, de Balzac a Octave Feuillet... Esta aspiración a la imitación de Hollywood en producciones fastuosas era a la vez desigual en medios económicos y llena de hibridez. Contribuía además a despersonalizar al cine argentino con añejas obras europeas que se podían hacer mejor en otras partes.

Pero esto es adelantarse a los acontecimientos. Entre 1938 y 1939, el cine argentino poseía vigor y, aunque ya se notaba la inclinación al abandono de los temas nacionales y a escaparse de una visión más próxima a la realidad, hubo suficientes films donde la calidad expresiva se hacía más madura. Un caso interesante fue *Puerta cerrada* (1939) de Luis Saslavsky. Este autor refinado halló en el melodrama de época la oportunidad de vestir con calidad estética una historia afin a la cantante Libertad Lamarque, con lágrimas y desventuras suficientes para atraer a las multitudes latinoamericanas.

En cambio una de las últimas expresiones de la inicial fórmula popular, tango-folletín, halló uno de sus éxitos en *La vida es un tango*, de Manuel Romero. Con un hilo tenue, Romero escribió una historia donde un cantor pierde la memoria al perder a su amada

y la recobra cuando la vuelve a encontrar. A partir de esta trama se iban colocando los tangos —muchos famosos, como *La morocha*, *Yira, Yira*, *Mi noche triste*, *Milonguita*, *Aquel tapado de armiño*, etc. —cuyas letras se ajustaban perfectamente a las circunstancias de la historia. Como arias de ópera, guardando las distancias...

La posterior decadencia de Romero, que reiteraba sus fórmulas ya desgastadas, fue también el ocaso de toda una época. Pero eso no debía ocultar sus virtudes primeras.

Prisioneros de la tierra (1939) en cambio, fue uno de los hitos más importantes de un cine que exploraba a la vez los temas sociales, las raíces telúricas y la mejor literatura, algo no frecuente... Se inspiró en relatos del gran escritor Horacio Quiroga. La idea provino de José Gola, buen actor de este período (el «galán» más cinematográfico del cine argentino en *Fuera de la ley* y *La vuelta al nido*), al leer un guión del poeta Ulyses Petit de Murat y del escritor y periodista Darío Quiroga, hijo del autor. Se basaba en varios relatos de Horacio Quiroga, y se tituló *Los desterrados*, como uno de esos cuentos. Gola se lo llevó a Mario Soffici que, vivamente interesado, propuso a los guionistas el desarrollo de la historia en otra dirección: la vida de los mensús, los explotados trabajadores de la madera, en la selva misionera. Petit de Murat y Quiroga prepararon un nuevo guión sobre los cuentos *Una bofetada*, *El peón* y *Los destiladores de naranjas*, que se tituló *Prisioneros de la tierra*.

Una peritonitis, iniciada en plena selva, impidió a José Gola interpretar el gran papel que merecía. Su muerte privó al cine argentino de uno de sus mejores intérpretes. Reemplazado por el entonces joven Ángel Magaña, el rodaje continuó. El film, pese a algunas caídas melodramáticas, se convirtió en un vigoroso drama donde se exponía la explotación de los peones de los quebrachales y a la vez el influjo misterioso y terrible de la selva.

Prisioneros de la tierra señalaba un camino de autenticidad que no siempre fue seguido y que en la década siguiente iba a ser reemplazado, en gran parte, por la nefasta corriente de las adaptaciones de viejas novelas europeas. Fue el comienzo de una crisis que borró al cine argentino de las pantallas hispanoamericanas.

José Agustín Mahieu