

Cine argentino: las nuevas fronteras

Hace bastantes años, en pleno auge del *cinema novo* brasileño, el inolvidable Glauber Rocha escribía: «El cine argentino se preocupa mucho de la forma, sin pensar en lo que tiene que decir». Desde entonces, han pasado muchas cosas, algunas dictaduras y sempiternas crisis económicas. Y corrido mucho celuloide por las cámaras.

En un desfile esquemático, podrían recordarse sus hitos. En la década del 30 al 40, el cine argentino creó una industria bastante próspera y dominó todas las pantallas del área de habla española. Llegó a desarrollar una factura técnica muy solvente y algunas obras de valor, que obtenían amplia repercusión popular. Pero su industria, con amplios estudios y una producción regular, tenía pies de barro; no supo capitalizar sus éxitos continentales y el *boycott* norteamericano durante la segunda guerra (Argentina se mantuvo neutral), lo privó de película virgen mientras Hollywood apoyaba la segunda industria de cine latinoamericana, la de México.

Desde entonces, el cine argentino perdió bastante contacto con sus públicos, empeñándose en una desigual competencia, donde primaba un clima artificioso (alguna vez, comparándolo con el cine italiano de «teléfonos blancos» se lo llamó de «escaleras blancas»... las había) pese a algunos intentos de hacer un cine de calidad, pero que era desarraigado.

Desde la década del medio siglo, ya no se bastó a sí mismo y necesitó ayudas oficiales (nunca desinteresadas) y al fin, diversas leyes de protección, plausibles pero a menudo ineficaces.

Difunta la «época de oro» popular, reemplazada por una pálida comercialidad sin ecos, la primera crisis paralizó la industria, coincidiendo con el fin de la primera etapa del peronismo (que tuvo también una censura opresora), aunque, hay que reconocerlo, ciertas prebendas oficiales nunca se tradujeron en filmes declaradamente propagandísticos del régimen.

Desde 1957, con una nueva ley de cine que intentaba estimular la calidad, se inició un relevo generacional, precedido por la figura imprescindible de Leopoldo Torre Nilsson, con su ya mítica versión de la novela de Beatriz Guido *La casa del ángel*.

En la década de los 60, muchos jóvenes —la mayoría no formados en los estudios—, se iniciaron con un movimiento denominado «Nuevo Cine Argentino», que obtuvo reconocimiento en festivales europeos, pero escasa repercusión popular.

Aquellos cineastas (entre ellos el actor Lautaro Murúa, con *Alias Gardelito*; Rodolfo Kuhn, David J. Kohon, Simón Feldman), apostaban obviamente por un «cine de autor», calificación puesta de moda en los mismos años por los *Cahiers du Cinema*. Claro que siempre hubo autores-directores, pero nunca se les había exaltado teóricamente, hasta que esos cineastas (en todas las «nuevas olas» que aparecieron durante esa década) trataron de ejercer esa primacía conscientemente, apoyados por la mayoría de la crítica.

Entonces se produjo —y este no fue un fenómeno exclusivo— la clásica disyuntiva del creador individual frente a la figura del productor, cuyo propósito fundamental es ganar dinero. Y como hacer cine es un oficio caro, los intereses mutuos colisionaban con frecuencia. Cuando el supuestamente idealista y talentoso autor-director conseguía montar su obra, se topaba con los otros eslabones de la cadena: distribución y exhibición.

No vale la pena pormenorizar las luchas por créditos, premios, protección a la cultura y demás historias de este drama: en cualquier país donde se hace cine estos avatares son hartamente similares; el actual cine español puede dar fe.

Los años 70

Mientras iban desapareciendo los cineastas prestigiosos de las primeras épocas (Soffici, Demare, entre los más persistentes) los «jóvenes turcos» del nuevo cine de los años 60 se profesionalizaban, apostando casi siempre por un cine más intelectual, quizá menos intuitivo. Entre ellos —lo mismo sucedía a nivel teórico— se planteaba el problema de la identidad cultural y la «búsqueda de las raíces nacionales», loable pero peligrosa senda que a menudo rozó la retórica. Fue la época en que, como en todas partes, surgía la corriente del cine político y social, cuyo título más conocido fue, en Argentina, *La hora de los hornos* de Fernando E. Solanas, cima del cine antiimperialista, el «tercer cine», que cubre sus primeros años de fama como objeto de exhibición clandestina. Tomamos la libertad de citarnos¹ para recordar este período: «La crudeza estadística sugiere que liberada

¹ José Agustín Mahieu: Panorama del cine iberoamericano. Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid 1990.

a sus fuerzas, la industria del cine sólo puede apostar por películas de seguro impacto popular, con audiencias masivas difíciles de alcanzar en un país de sólo 24 millones de habitantes. La opción no es fácil y generalmente se desliza hacia las fórmulas más cómodas, apoyadas en el entretenimiento basto estimulado por la alienación demagógica del gusto popular. Pero este dilema, habitual en casi todas las cinematografías comerciales, se agrava por la dependencia económica y cultural que asfixia o países como los latinoamericanos, abiertos a muchas formas de colonización multinacional.»

«Este problema se agrava y se hace más complejo en países como Argentina, donde tradicionalmente no existe la radicalización extrema entre un poder despótico y un pueblo pauperizado, entre la colonización cultural y un folklore potente. Hasta que las condiciones de la transformación social provocan violentas definiciones entre el poder tradicional y las capas populares, el cine argentino cultiva —como se ha dicho— los temas de la alienación individual, los problemas de una clase media más o menos consciente de la realidad y —esporádicamente, como en *Los inundados* (Fernando Birri, 1961)— la sociología del subdesarrollo interior. Cuando la radicalización política se precipita, con la restauración inminente del peronismo (1973), ya ha surgido, paralelamente al cine de entretenimiento y el esporádico “cine de autor”, una corriente de filmes políticos comprometidos, realizados más o menos clandestinamente».

Es el caso, ya citado, del famoso filme *La hora de los hornos* (1966-1968) y otras obras —clandestinas o no— que enjuiciaban críticamente al sistema. Por otra parte, cine militante, no siempre documental, no pudo soportar, tras una pasajera legalización, las persecuciones de los gobiernos militares posteriores. El ejemplo más trágico fue la serie de exilios provocada por el filme *Los traidores*, duro testimonio sobre la tortura y las traiciones del sindicalismo, éstas últimas también escenificadas en el segundo filme de Solanas *Los hijos de Fierro*. El director de aquél, Raymundo Gleizer, fue uno de los primeros «desaparecidos», seguramente asesinado, en el período anterior al golpe de 1976. Otros colaboradores amenazados y arrastrados al exilio, fueron la primera ola de una «caza de brujas» que, más tarde, se hizo sistemática durante la dictadura, alcanzando a todos los sectores de la sociedad. O a casi todos...

En el período mencionado, la revelación más promisoría fue la del joven actor Leonardo Favio (se inició en *El secuestrador*, de Torre Nilsson, 1958) que en 1965 escribió y dirigió *Crónica de un niño solo*, filme sensible y conmovedor, con resonancias neorrealistas y un estilo intimista con toques bressonianos. Esta esperanza se afirmó en *El romance del Aniceto y la Francisca* (1966) y *El dependiente* (1969), pero se frustró en parte con nuevas películas