

# La cinematografía argentina vuelve al camino

El escritor inglés Edward George Bulwer-Lytton (1803-73) autor de una popular novela histórica, *Los últimos días de Pompeya*, imaginó otra historia, esta vez de lo que más tarde se llamaría ciencia ficción, donde unos viajeros hallan en el centro de la tierra una ciudad feliz y perfecta, donde reinan la prosperidad, la armonía y la carencia de conflictos sociales. En ese mundo sin problemas, como constatan los visitantes, el arte no existe, relegado como las máquinas a un olvidado museo. La moraleja de Bulwer-Lytton es obvia: esa sociedad carece de artes porque no tiene conflictos ni dramas.

Aplicando esa utopía a la realidad vigente, en nuestro caso el cine, las obras mayores deberían provenir del Tercer Mundo más desgarrado, desde El Salvador o Nicaragua hasta Bangla Desh o Líbano. Es posible que algo surja de tanto sudor y lágrimas, pero la urgencia de la supervivencia y las carencias económicas (tan exigentes en el cine) no suelen permitir que la mera enumeración de la tragedia se ahonde en su sentido. Sin contar con que el aprovechamiento de las desgracias humanas como motivo inspirador de una estética puede resultar un poco inmoral si así se encara con premeditado oportunismo.

Dicho esto, cabe recordar que en alguna coyuntura histórica determinada, los cataclismos sociales y políticos suelen producir un arte forjado como testimonio o impulso creador: el cine ruso revolucionario de los años 20 o el neorrealismo italiano son ya ejemplos clásicos. Llegando a nuestro tema, el actual cine argentino puede convertirse en otro testimonio interesante de cómo un período de oscuridad, miedo y siniestra opresión puede inspirar —una vez superado— un revulsivo notable sobre la actividad artística.

Como en otros sectores (teatro, plástica, literatura) la libertad recobrada ha suscitado una sed de experimentar con entusiasmo en esos campos, a la que se suman nuevas generaciones. El cine, como arte industria más expuesto a las sujeciones de la censura y la situación económica, parece haber aprovechado la abolición de la primera y las dificultades innegables que produce la segunda.

## Antes y después

Sin remontarse a los clásicos problemas del cine argentino —las dificultades de exhibición y promoción en el exterior, la censura que compartió con muchas otras cinematografías—, puede señalarse que todos ellos y en especial la censura moral e ideológica, se agravaron a partir del golpe militar de 1976. Por una parte, la intensificación

del organismo censor llegó a extremos situados entre el oscurantismo y el ridículo, agravados por la persecución de directores, autores y actores. Entre ellos hubo muertos y desaparecidos (Gleyzer, Juárez), censurados o amenazados (Héctor Alterio y Lautaro Murúa, entre los más conocidos) o incluidos en ominosas y delirantes listas negras, que impidieron sobre todo el trabajo de muchos intérpretes.

En el plano económico, se sucedieron las trabas y la disminución para las producciones por parte del organismo de protección y ayuda, el Instituto Nacional de Cinematografía. Hacia 1978, la desaparición de un impuesto que gravaba las localidades con un 10%, destinado al Instituto para la promoción de películas, hizo aún más difícil a la industria existente emprender obras de alguna ambición artística. La producción llegó a bajar a menos de 20 largometrajes por año, cifra muy inferior a la media normal. En este sombrío período sólo puede registrarse un hecho que beneficia a la actividad de los cineastas: no hubo un cine de propaganda explícito que halagase al régimen militar, aunque lógicamente la censura imperante no permitía incursiones críticas, ni aún veladas, a la crítica situación del país. La evasión, a través de un erotismo más reprimido que auténtico, films de humor craso y otras penosas vulgaridades, fueron el obvio camino comercial, con contadas excepciones, como *La isla*, (1979) de Alejandro Doria, o *El agujero en la pared*, (1981) de David J. Kohon, el excelente *El infierno tan temido*, de Raúl de la Torre (1980), o *Los viernes de la eternidad* (1980), incursión de Héctor Olivera en el cine fantástico.

En 1981, un notable film de Adolfo Aristarain *Tiempo de revancha* (que ya se había destacado con un policial, *La parte del león*, 1978), aparece como la primera obra que trasluce —aunque con las consiguientes elipsis— la tensa y opresiva realidad del país. Con un estilo seco y percutante, próximo al cine «negro» que Aristarain maneja con renovada solvencia, se desarrolla una trama de tortuosos intereses delictuosos. Un ex sindicalista (Federico Luppi) que ha conseguido borrar sus antecedentes de activista político y social, contratado por una empresa como experto en explosivos, llega a una mina donde va descubriendo los métodos inescrupulosos de la organización en el trato de sus operarios. Allí encuentra a un viejo amigo que le propone, para salir, simular un accidente que lo dejará «mudo» para cobrar una fuerte indemnización. Se inicia entonces un diabólico proceso de acosamiento, que lo llevará a descubrir que aquella supuesta explotación minera es la pantalla que oculta negocios más complejos y sucios, con la complicidad de las altas esferas internas e internacionales.

La historia avanza inexorable hasta un inesperado y trágico final, que cierra el círculo de la persecución del protagonista, convertido en víctima de un entramado de intereses ocultos. La originalidad y vigencia de esta aparente historia de «cine negro» radica en sus implicaciones. A través de la aventura y el riesgo de un individuo que aparentemente olvida su pasado de compromiso social para sobrevivir, hasta rebelarse de nuevo surgen implícitos la corrupción y el terror impuesto por un régimen sustentado por la violencia. La mudez impuesta es otro símbolo muy revelador del medio y la época en que se hizo el film y no pasaron desapercibidos. La intensidad y la maestría del relato contribuyeron a revelar en Aristarain un nuevo y talentoso autor para el cine argentino de esos momentos, oprimido por la crisis, la autocensura y la forzosa convivencia con el poder.

En la misma línea de aventuras «negras» y llenas de violencia, donde la metáfora es tan clara como discreta y concisa, Aristarain dirigió en 1982 *Últimos días de la víctima*, que básicamente es la historia de un asesino profesional, metódico y eficiente, que al fin es atrapado por los invisibles poderes que gobiernan los crímenes. Una narración a la vez nítida y exasperada, intensa y parca, (anotar su admirable montaje) convierte al film en una obra maestra donde nada sobra y los significantes surgen sin ~~origen~~ por la fuerza de la acción.

A medida que se desmorona el aparato de la dictadura, las metáforas se vuelven más concretas. El veterano Fernando Ayala, realizaba en 1982 *Plata Dulce*, una corrosiva sátira sobre el clima de especulación y corrupciones diversas que padeció la política económica del país en el período dominado por el tristemente famoso ministro de Economía Martínez de Hoz, con el vaciamiento industrial, el imperio de los negocios dudosos de las finanzas y la euforia alucinada del dólar barato. El film expone hábilmente cómo más allá de los especuladores en gran escala, una multitud de gentes de escasos medios entra en la rueda de las inversiones aparentemente fructíferas hasta que el ficticio aparato se derrumba.

Ya en vísperas de la apertura democrática, Ayala dirigió *El arreglo*, una de sus mejores obras. Era la historia de un hombre que ante la posibilidad de obtener el 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 a 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 avizora la «retirada» del aparato militar (para algunos observadores, un movimiento meramente táctico), se multiplican las referencias a lo actual 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, hacia 1950. Otra es *Volver*, de David Lypsik (1982), metáfora sobre el clima artificioso de la tortuosa economía argentina 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 plena lucha preelectoral, cuando el peronismo y los radicales (tradicional partido argentino de centro) se imprecaban ferozmente, un film de Héctor Olivera arriesga hábilmente un tema candente para los seguidores de Perón: las luchas fratricidas entre su ala izquierda y ultraderechista. *No habrá más penas ni olvido* (1983), basado en una novela de Osvaldo Soriano, era una sátira implacable y sangrienta.

El triunfo radical evitó, tal vez, que el film cayera bajo las iras del peronismo de ultraderecha, el sector más zaherido en la historia. Era una tragicomedia, de estilo directo y eficaz, que desde el microcosmos de un pueblo de provincias revelaba las contradicciones auténticas del movimiento, cuya base popular se había frustrado precisamente por las fuertes tendencias fascistoides de sus dirigentes políticos y sindicales. *No habrá más penas ni olvido* obtuvo el Oso de Plata en el Festival de Berlín de ese año, 1983.

## Después del silencio

El gobierno surgido de las primeras elecciones democráticas efectuadas desde 1973, se enfrentó a los problemas ingentes bien conocidos: el caos económico, la enorme deuda externa y, sobre todo, las heridas causadas por los delirantes crímenes de la dictadura, con su secuela de desaparecidos, torturados y asesinados. Las investigaciones sobre el genocidio y los juicios a los culpables más conspicuos tuvieron la repercusión previsible, lo mismo que los ecos de la infortunada y desastrosa guerra de las Malvinas. Una de las obvias medidas iniciales fue la instauración de una amplia libertad de prensa, que cada medio de difusión instrumentó de acuerdo a sus antecedentes éticos y sus compromisos, que en todos los órdenes —sobre todo en el ámbito cultural— provocó la ruptura del pesado silencio que sólo algunas voces aisladas se atrevieron a romper en los años de dictadura.

En el ámbito del cine, la liquidación de los organismos censores permitió que por primera vez se lograra una libertad de expresión total, salvo las habituales calificaciones morales para menores. Con poco más de tres años de esta apertura, pueden estimarse ya los resultados de este nuevo clima.

Al principio, como era dable esperar, hubo una cantidad de películas inspiradas en los recientes horrores. Algunas, basadas en hechos concretos, como *La historia oficial* (1984) de Luis Puenzo o *Los chicos de la guerra* (1984) de Bebe Kamin. La primera trataba el de los niños desaparecidos, hijos de activistas presos o asesinados por la represión y entregados a familias relacionadas con el régimen militar. Fue un relato intenso y de notable dramatismo, que obtuvo para la Argentina su primer Oscar. También el premio a la mejor actriz (Norma Aleandro) en el Festival de Cannes.

*Los chicos de la guerra* fue el intento honesto y a veces solvente de reflejar el impacto de la guerra de las Malvinas en sus víctimas más directas: los jóvenes soldados arrastrados a la torpe aventura. Otras obras dedicaban atención al análisis de las vivencias del país y sus gentes en el período de la dictadura. *Cuarteles de invierno*, de Lautaro Murúa (que regresó a la Argentina después de largos años de exilio en España) narraba la aventura trágica de dos seres patéticos (un boxeador en decadencia y un veterano cantor de tangos) que son invitados a participar en unas fiestas organizadas por el ejército en un pueblo de provincias. Se basaba en una novela de Osvaldo Soriano. *El rigor del destino* de Gerardo Vallejo (Premio del Festival de Huelva en 1985) también parte de una historia individual (un niño regresa a su provincia natal, Tucumán, de su exilio español) que a través de la vida de un sindicalista recoge diversas etapas de las luchas sociales.

En general, puede observarse que en los films que se realizan en los últimos años hay una diversificación temática en el análisis de la realidad argentina. A veces se retrocede a las fuentes históricas, como en *Asesinato en el Senado de la Nación* (1984) de Juan José Jusid que narra un sonado escándalo producido en 1935, cuando el gobierno conservador de la época negociaba un entreguista convenio sobre carnes con Inglaterra. El film, de interesante planteo, obtuvo premios en Huelva y La Habana. Un elemento interviniente en esta película (como en el documental *La república perdida*, de 1983) es un intento de rescate de la memoria histórica del país. Una forma, por otra parte,