INTRODUCCION A LA HISTORIA DEL CINE ARGENTINO

Una población constituida por grandes terratenientes, poseedores de latifundios heredados de sus antepasados, a quienes les fueron concedidos por los reyes españoles, un elevado número de emigrantes, en su mayoría italianos y españoles, y unos pocos indios, restos de los antiguos pobladores, concentrados en las zonas montañosas del nordeste, diseminados por una inmensa zona geográfica, casi deshabitada, y viviendo más del 40 por 100 en la capital, Buenos Aires; en 1853, tomando como base una constitución inspirada en la norteamericana, se constituye en república, independizándose de España.

En un primer período se solidifican los grandes dominios territoriales y se crean las grandes sociedades en las que participan, en gran mayoría, los capitales extranjeros, principalmente los ingleses, que llegarán a dominar el país.

En 1908, Mario Gallo, un emigrante italiano, pianista de un café, hace la primera película de ficción, *El fusilamiento de Dorrego.* En los años sucesivos, constituida su propia productora, realiza, en calidad de director, fotógrafo y decorador, una serie de películas sobre tema histórico, *La batalla de San Lorenzo, Juan Moreira,* etc., y adaptaciones teatrales, como *La muerte civil,* según la obra de Giacometti. En pocos años Mario Gallo consigue dominar la naciente producción, constituyendo la base sobre la que se construirá la industria cinematográfica, destacando sobre Julio Alsina, otro productor, constructor del primer estudio, cuyas películas de más éxito son: *La tragedia de los cuarenta años* y *Facundo Quiroga.*

En 1916 se realizan las primeras elecciones libres, ante el empuje de la naciente clase media, formada por emigrantes, que exige la participación en un poder del que, hasta ahora, había estado separada. Hipólito Yrigoyen, jefe del partido radical, creado pocos años antes, es elegido presidente de la República, pero pronto se verá superado por las situaciones creadas por el rápido desarrollo industrial y, sin dejar de alentar sus tendencias renovadoras, empezará a combatir contra

los enemigos del orden social, actos que culminarán en la Semana Trágica de 1918 y en la sangrienta represión de la huelga de peones de la Patagonia en el 21.

En 1922 se escinde el partido radical y es nombrado presidente Marcelo Torcuato de Alvear, representante de la facción más conservadora. En 1928, coincidiendo con el año en que la prosperidad alcanza su punto más elevado, vuelve Yrigoyen. A partir de 1918 el colonialismo económico realizado por Inglaterra empieza a ser compartido con Estados Unidos, de forma que la gran crisis económica del año 29 repercute profundamente en el país y da lugar a la primera gran crisis nacional.

En estos primeros años el desarrollo de la industria cinematográfica es bastante considerable. Entre 1915 y 1920 se realizan alrededor de 30 películas anuales. *Nobleza gaucha,* de Eduardo Martínez y Ernesto Gunche, realizada en 1915, es el primer gran éxito comercial. Al año siguiente se crean algunas nuevas productoras, las más importantes dirigidas por los emigrantes italianos Emilio Peruzzi y Atilio Lipizzi. Este último dirige *Resaca,* sobre una obra teatral de ambiente arrabalero, que tiene un gran éxito; así como *Los habitantes de la leonera,* producida y dirigida por Carlos A. Gutiérrez en el 17, primer filme político argentino. En 1918, Horacio Quiroga dirige y produce *Juan sin ropa,* que obtiene un gran triunfo en el mundo de habla castellana.

Por estos años la industria cinematográfica intenta su primera salida más allá de sus fronteras para extenderse por nuevos mercados, pero se encuentra con la fuerte competencia de los filmes norteamericanos, que cuentan con una red de distribución perfecta, con una mayor calidad y con un elevado índice de popularidad, y tiene que retirarse. Pero, tras perder esta batalla en el extranjero, el cine argentino tendrá que librar otra, contra el mismo enemigo, en el territorio nacional, cuyo resultado es el descenso, a partir de 1920, de la producción.

La decreciente producción de los años veinte está dominada por el realizador José A. Ferreyra, debutante en 1917 con *El tango de la muerte,* que hace una serie de filmes sin interés, pero que, en su mayoría, obtienen un considerable éxito, como *El organillo de la tarde, La muchacha del arrabal,* etc.

En 1930, falseando las elecciones, sube al poder el general Justo, que pone su política al servicio de los intereses de la oligarquía; trata de superar la crisis económica, nacida como reflejo de la que, en estos años, existía en el mundo, poniendo unas fuertes limitaciones a la importación, dando lugar a una cierta expansión industrial. Pero ni el general Justo ni los gobiernos que, después de su caída en el 37, le

suceden, consiguen resolver la crisis económica, que únicamente se logrará superar en 1939 con el comienzo de la segunda guerra mundial.

En esta década la industria cinematográfica atraviesa también su primera crisis, debida al frustrado intento de creación de mercados exteriores, aumentada por la aparición del sonoro y, como consecuencia, la llegada de las primeras películas sonoras en castellano rodadas en Hollywood. De forma que en 1932 únicamente se ruedan dos películas.

Después de algunos intentos, técnicamente fallidos, se realiza el primer filme completamente hablado, se trata de *Muñequita porteña,* de José A. Ferreyra, en 1931, un folletín ambientado en Buenos Aires, sin interés y que no obtiene ningún éxito.

También en 1931 se crea la productora «Argentina Sono Films», que muy pronto se convertirá en la más importante del país y, como tal y después de sufrir diversos cambios, llegará hasta nuestros días, que construye unos estudios dotados de los más modernos aparatos y laboratorios. Esta empresa produce, con un reparto de primeras figuras del teatro y la canción, apoyándose en una trama mínima, *Tango,* de Luis Moglia Barth, que obtiene un triunfo clamoroso; la fórmula se repite en *Dancing,* con el mismo equipo, que obtiene también grandes éxitos. A través de estos filmes el cantante Carlos Gardel llega a ser conocido internacionalmente y el tango se hace popular en todo el mundo. Otro tipo de filmes, que también tuvieron mucha aceptación, fueron los sainetes cómicos, cuyo primer título fue *Los tres berretines,* que consagró a Luis Sandrini. Por esta época el escritor Enrique Larrea escribe y dirige *El linyero,* que, a pesar de estar alejada de lo popular y ser muy mala, dio un cierto prestigio al cine nacional.

Poco a poco la producción argentina consigue ganar el terreno perdido e, incluso, gracias al vacío producido al faltar las películas de los países contendientes durante la segunda guerra mundial, crear algunos canales de distribución en los mercados de habla castellana. La producción aumenta con rapidez: En 1934 se realizan cuatro películas; en 1937, 30; en 1939, 51; en 1941, 46; en 1942, 57. En 1938, por otro lado, debutan 26 realizadores, que se encargarán de la dirección de la mayoría de estas películas.

Son los años en que el doctor Ortiz, de tendencia liberal, gobierna volviendo a la democracia del sufragio universal, intentando resolver la crisis económica. Pero, sucediéndole a su muerte Ramón del Castillo, se vuelve al conservadurismo de los peores años de la etapa anterior.

La fórmula en que los productores argentinos se ampararon para superar la crisis, extraída de los filmes norteamericanos contra los que tanto habían luchado, les llevó a crear un cine cosmopolita, de comedias

elegantes y musicales o de explotación de los menos reales aspectos del folklorismo nacional. Es un cine sin calidad ni interés, realizado por José A. Ferreyra, Luis César Amadori, Manuel Rojas, Francisco Mujica, etcétera, con un grupo de actores, entre los que destacan Luis Sandrini y Libertad Lamarque, que muy pronto se harán famosos en el mundo de habla castellana.

Entre medias del grueso de la producción comienzan a aparecer los primeros grandes filmes argentinos, que mostraban las posibilidades de una industria y una cierta preparación artística en cuatro realizadores. Luis Saslavsky, Mario Soffici, Leopoldo Torre Ríos y Lucas Demare, muy distintos entre sí, pero arrastrados por unas mismas inquietudes, dan vida a un cine, en algunos aspectos diferente, con cierto interés.

Luis Saslavsky, de origen eslavo, debuta en 1935 con *Crimen a las tres,* un experimento, excesivamente literario, de tendencias expresionistas; sus filmes más importantes son *La fuga* (1937), con una cuidada realización técnica, y *La dama duende* (1945), sobre una adaptación de la comedia de Calderón de la Barca realizada por Rafael Alberti y María Teresa León. Mario Soffici abandona su carrera de actor para pasarse a la dirección y realiza, entre otras muchas, *Viento del Norte* (1937), narración de una epopeya histórica, y *Prisioneros en la noche* (1939), sobre la vida de unos obreros de los yerbales de mate en la región de Misiones y sus luchas contra la naturaleza. Leopoldo Torre Ríos, entre cuya copiosa producción sobresalen *Pelota de trapo* y *La vuelta al nido,* alterna, como les ocurre a los otros tres, con un cine comercial, sin ningún interés, en el que, pasado este período inicial, acabarán todos ellos. Y Lucas Demare, quizá el más dotado de los cuatro, que en 1942 realiza *La guerra gaucha,* basándose en la obra de Leopoldo Lugones, sobre la guerra de la Independencia contra los españoles, y en el 1944, *Su mejor alumno,* sobre la vida de Sarmiento; también tiene algún interés *Pampa bárbara,* realizada en colaboración con Hugo Fregonese, sobre la vida de una guarnición en un apartado lugar de la pampa.

En 1943 se comienza a producir una nueva crisis; este año se realizan 33 películas, frente a las 57 del anterior, descendiendo a 24 en el siguiente, continuando este camino hasta llegar 1945, donde alcanza su punto más bajo. Sus causas son los fallos en el sistema de distribución organizado en América Latina, donde ya se deja sentir la fuerte competencia de los mejicanos, mucho mejor canalizada, y el hecho de que la producción se comienza a apartar del cine popular, que atraía a las masas, para acercarse hacia unos filmes de calidad que no llegaban a tenerla, unido a la irregularidad con que Estados Unidos comienza a

enviar la película virgen, dada la posición de Argentina en la segunda guerra mundial desde el momento en que entra a combatir. Esta situación se frena momentáneamente al decretarse en 1945 la ley de obligatoriedad de exhibición de películas nacionales; subiendo la producción en 1946 a 56 filmes, cifra que, más o menos, se mantendrá hasta 1955, año en que se realizan 45 filmes.

El conservadurismo del doctor Castillo hace posible que el poder pase a manos de los militares; son unos años de incertidumbre en los que la economía se mantiene, únicamente, por la prosperidad que ha dado al país la segunda guerra mundial. En 1945, el general Perón se hace cargo del poder y, gracias a una legislación social más avanzada y a finalizar con el paro, consigue el pleno apoyo de los trabajadores, nacionaliza algunas empresas inglesas y lucha contra la oligarquía tradicional en favor de un nuevo capitalismo, limita las importaciones y consigue una cierta industrialización. Hasta 1949 el pueblo argentino atraviesa una etapa de prosperidad, gracias a la habilidad del general Perón para aprovecharse de las circunstancias económicas creadas por la segunda guerra mundial; pero a partir del año 1951, las cosas cambian, y tiene que acercarse a Estados Unidos en solicitud de créditos, situación que se acentúa con la gran sequía de ese año y el descenso mundial de los precios en los dos años siguientes. La aparición de un partido demócrata cristiano, respaldado por la Iglesia, le hace atacarla directamente, acción que impulsa a las clases conservadoras a aliarse con el ejército para dar un golpe de estado y arrebatar el poder al general Perón.

Bajo el peronismo, aunque se mantiene una producción elevada, gracias a la ley de obligatoriedad de exhibición de películas nacionales, continúa la crisis cinematográfica, como reflejo de la pérdida casi completa del mercado extranjero, pues para entonces sólo se continuaba manteniendo el español. También se agudiza, en cierta manera, por la implantación, durante estos años, de una rígida censura, que hace desaparecer los intentos de cine de calidad realizados en el período anterior. Tanto Demare como Torre Rios, Soffici o Saslavsky realizan en esta etapa sus peores películas, no volviendo a tener nunca la menor importancia.

Demare dirige, entre otras, *Los isleros* (1951), *Gaucho* (1954), *Mercado de abastos* (1954); Soffici, que trabaja mucho en estos años, consigue, con *Pasó en mi barrio* (1951), un intento neorrealista interesante, junto a filmes muy malos, como *La cabalgata del circo,* cuyo único interés es la presencia, en un papel secundario, de Eva Duarte, que, a partir de su matrimonio con el general Perón, influirá en las orientaciones

generales del cine y en pequeños asuntos, como la salida del país de Libertad Lamarque, por antiguas desavenencias artísticas entre ambas. Saslavsky, después de realizar algunas adaptaciones teatrales, como *Historia de una mala mujer* (1948), abandona el país; en España realiza algunos filmes sin interés; el más conocido de ellos es *La corona negra* (1951).

La producción de estos años está centrada en «Argentina Sono Films», ahora propiedad del ministro Apold y del realizador Luis César Amadori, que controlan el cine de esta etapa, y por un grupo, formado por Ernesto Arancibia, Enrique Cahen Salaberry, Tulio Demichelli, Hugo Fregonese, León Klimovsky, Daniel Tinayre y Viñoly Barreto, que abandonará el país a la caída del general Perón, a excepción de Tinayre, para irse a trabajar a España; salvo Hugo Fregonese, que marcha a Hollywood, contratado por la Universal, gracias al éxito obtenido por *Donde mueren las palabras* (1946) y *Apenas un delincuente* (1949), con una cuidada realización técnica, pero que al cabo de los años también acabará trabajando en España.

En los años del peronismo únicamente debutan tres realizadores: Hugo del Carril, Leopoldo Torre Nilsson y Fernando Ayala. Antiguo actor y cantante de tangos, Hugo del Carril realiza en 1952 *Las aguas bajan turbias,* narración, con un cierto interés, sobre la esclavitud de los hombres en las plantaciones de mate. Torre Nilsson dirige con su padre, Torre Rios, en 1950, *El crimen de Oribe,* donde ya aparecían los temas que unos años después le convertirían en el realizador más importante del país; en sus siguientes realizaciones, *Días de odio* y *La tigra,* ambas de 1954, demuestra una excelente preparación y una personalidad muy particular, aunque no sean obras logradas. En 1955 aparece Fernando Ayala con *Ayer fue primavera,* una comedia rosa sin importancia.

Durante estos años, a través de cine-clubs y de revistas especializadas, principalmente *Gente de cine* y *Cuadernos de cine,* fundadas, respectivamente, en 1951 y 1954, se va creando un grupo de intelectuales interesados por el cine que, después de la apertura de la censura que supone la caída del peronismo, pasará a realizar cortometrajes. En 1956 se crean la «Asociación de Cine Experimental» y la «Asociación de Realizadores de Cortometrajes» y, dirigida por Fernando Birri, empieza a funcionar la «Escuela de Cine de la Universidad Nacional del Litoral de Santa Fe», puntos de reunión de este grupo que, en los años siguientes, realizará una serie de cortometrajes, entre los que destacan: *Llega el circo* y *Cachivache,* de Enrique Dawi; *Carolina* y *Hombrecito,* de Alejandro Saderman, que posteriormente se irá a trabajar a Cuba;

Sinfonía en do bemol, de Rodolfo Kuhn; *Biografía,* de Manuel Antín; *Gambartes,* de Simón Feldman; *Buenos Aires,* de David J. Kohon; *Tiré dié,* de Fernando Birri, el mejor y más importante de todos ellos, realizado en colaboración con sus alumnos de la Escuela de Santa Fe, dentro de un tono neorrealista y con una gran personalidad propia que, desgraciadamente, en los años sucesivos, se tratará de imitar, pero sin llegar nunca a la perfección de sus resultados.

En los dos años que hay de intermedio entre la caída del general Perón y el nombramiento del doctor Frondizi como presidente de la República, la crisis cinematográfica se agrava considerablemente; la producción baja en 1956 a 36 filmes y en 1957 a 16, que es una de las razones por las que emigran los realizadores que habían dirigido la mayoría de las películas de la etapa peronista.

Curiosamente, es en estos años, en los que la crisis alcanza su punto álgido, cuando Leopoldo Torre Nilsson realiza algunas de sus mejores obras. Producidas por «Argentina Sono Films», que nuevamente había cambiado de manos y otra vez volverá a controlar el nuevo período, realiza en 1956 *El protegido,* sobre una historia propia, y *Graciela,* sobre «Nada», de Carmen Laforet, y en 1957 *La casa del ángel,* primera de la larga serie de colaboraciones con la novelista Beatriz Guido, su mujer, que es una de sus mejores creaciones.

En *Graciela,* por primera vez, aparece con claridad el mundo en que se van a desarrollar sus más características obras: una familia de la alta burguesía venida a menos, compuesta por religiosas mujeres de terrible puritanismo y por algún hombre del que sólo queda el recuerdo o la sombra de su presencia física, que vive en un inmenso, oscuro y tortuoso caserón, y se fijan algunos de los rasgos de la protagonista de esta etapa de su obra: una muchacha, miembro joven e inexperto de esta familia, que vive ahogada por el puritanismo de la educación a que está, y ha estado, sometida y por el ambiente de esta casa, que irá descubriendo y analizando, influencias de las que tratará de evadirse por la atracción física que sobre ella ejerce un hombre, con el cual acabará teniendo una compleja relación sexual, que al tiempo que la confirman la falsedad del mundo que la rodea la hundirán aún más en él. *Graciela* no tiene, ni podía tener, más virtudes, porque al trasladar la acción de España a Argentina, el condicionamiento y la razón de ser de los personajes —la guerra civil española— han tenido que desaparecer, por lo que tiene un lado fantasmal en las motivaciones de sus acciones.

En *La casa del ángel* este mundo ha tomado consistencia, se ha enriquecido y ha adquirido una forma barroca, por la que Torre Nilsson

sabe dar salida a ese clima tenebroso nacido de un exceso de puritanismo. Nuevamente a través de los ojos de una joven analiza el mundo interior de esa oligarquía que, una vez más, ocupa el poder, formado por un clima de completa decadencia, dado a través de una serie de detalles: las estatuas del jardín están vestidas, las hijas se bañan enfundadas en largos camisones y no se las permite ver películas de Rodolfo Valentino, el padre invita a sus amigos a que celebren sus duelos en su jardín, mientras que las hijas besan en los labios a esas estatuas, van a escondidas a ver a Rodolfo Valentino y se dejan poseer por los amigos de su padre la noche que precede a sus duelos.

La aparición de Frondizi, elegido por un mínimo de votos entre una gran cantidad de papeletas en blanco de las masas peronistas, supone una gran desilusión; dando la espalda a la democracia cristiana y a los restantes partidos, vuelve a las estructuras pre-peronistas. Durante su mandato deja a un lado a los trabajadores, cuya organización sindical continúa controlada por el peronismo, y apoya a los sectores industriales, trata de conseguir una serie de inversiones norteamericanas, que nunca llegará a lograr, y deja al país unas enormes deudas.

En el terreno cinematográfico significa la proclamación de una ley de protección al cine, que tanto los productores como los intelectuales habían estado pidiendo durante los últimos años como única manera de evitar la completa paralización de la industria. Esta ley, aunque no contenta a todos, creó posibles plataformas para una mejora de la industria y un perfeccionamiento artístico de la producción. La ley significa, al mismo tiempo, la creación del Instituto Nacional del Cine, organismo encargado de la concesión de créditos y de quince premios anuales a la calidad, otorgados generalmente de forma arbitraria y dando una excesiva importancia a los resultados económicos de la película. Si sólo gracias a estas condiciones pudo nacer el movimiento de renovación del cine argentino, supuso al mismo tiempo su posterior y rápida desaparición, pues a través del Instituto la producción quedaba controlada por el gobierno, lo que significaba la imposibilidad de emplear temas, modos y maneras que, de alguna forma, fueran contra él.

En 1958 la producción sobrepasa la treintena de filmes, cifra que se mantendrá durante estos años, mezclándose las producciones de estilo pre-peronista —Lucas Demare realiza *Detrás de un alto muro;* Daniel Tinayre, *La bestia humana,* sobre la novela de Emilio Zola, y Mario Soffici, *Rosaura a las 10,* sobre un drama de Marco Denevi que se desarrolla en una pensión familiar— con los intentos de obtener un cine distinto: Fernando Ayala, aparte de una comedia sin importancia, *Una viuda difícil,* dirige *El jefe,* sobre un guión de David Viñas, intento de

parábola peronista que no sobrepasa sus buenas intenciones, y Torre Nilsson hace *El secuestrador,* también sobre un relato de Beatriz Guido, obra menor, pero que tiene algunas escenas de gran interés.

Al año siguiente las cosas se desarrollan de una forma similar. Mientras Demare realiza *Zafra,* Hugo del Carril *Las tierras blancas* y Tinayre, *En la ardiente oscuridad,* sobre la obra homónima de Buero Vallejo; Fernando Ayala, después del éxito obtenido con *El jefe,* vuelve a realizar otra fábula política, *El candidato,* también sobre un guión de David Viñas, acercándose ahora al mundo de las elecciones presidenciales, donde obtiene unos resultados muy irregulares; al tiempo que debutan Simon Feldman, con *El negoción,* comedia de crítica social de la que poco antes ya había rodado una primera versión en 16 milímetros, que ahora se dedica a copiar, perdiéndose el escaso interés que tenía la primitiva. Por su parte, Torre Nilsson, con *La caída,* nuevamente sobre la novela de Beatriz Guido, se adentra algo más en la historia de su peculiar personaje, que ahora, para subrayar el particular romanticismo que tienen sus películas, se llama Albertina y por las noches lee «En busca del tiempo perdido»; ha llegado a Buenos Aires para estudiar y, con su escaso dinero, alquila una habitación en la casa de una extraña familia, donde unos malvados niños viven dominados por el recuerdo de un mítico tío carnal que viaja continuamente por exóticos países, en cuyos brazos, cuando finalmente aparece, ella no tarda mucho en caer.

Durante los años 1960, 1961 y 1962 tiene lugar el *boom* de lo que, en aquel momento, se llamó «nuevo cine argentino», considerado con una importancia que realmente nunca llegó a tener. La censura de Frondizi no permitió jamás que se enfrentaran directamente los problemas de la realidad argentina, lo que supuso una grave dificultad para el desenvolvimiento temático; pero, de forma bastante curiosa y que explica la existencia de un cierto tipo de intelectual porteño, estas circunstancias se salvan por la aparición en Francia, en el año 1959, del fenómeno de la *nouvelle vague* y el triunfo del cine de Michelangelo Antonioni. En Buenos Aires, donde se había desarrollado una amplia cultura cinematográfica, llegando a darse el caso curioso de que los primeros éxitos comerciales de Ingmar Bergman fuera de su país se produjeron aquí antes que en París, este nuevo movimiento cinematográfico mundial obtiene en seguida un gran triunfo y una amplia repercusión. De forma que mientras en las producciones argentinas del 60 se trataba de enraizar con una temática de raigambre nacional, en muchas de las del 61 y en la totalidad del 62 se pasa directamente a copiar los problemas planteados, principalmente por Antonioni

y Resnais en sus obras, incluso a niveles estéticos. Esta situación, en la que se encuentra la casi totalidad del grupo que en estos años se acerca al cine, entre los que también hay que incluir a Torre Nilsson, explica en gran manera los desastrosos resultados a que llegan.

En 1960 debuta David José Kohon con *Prisioneros de la noche,* donde se mezclan un argumento muy falso y un documental sobre el Buenos Aires nocturno, realizado con cierta habilidad, y también José Martínez Suárez, con *El crack,* y Enrique Dawi, con *Río abajo,* ambas muy flojas. En *Los de la mesa 10,* Simón Feldman, adaptando una obra de Oswaldo Dragún, se plantea el enfrentamiento entre proletariado y burguesía a través de las dificultades de una pareja para casarse y encontrar una casa donde vivir, pero por su excesiva evidencia y su falta de habilidad no tiene interés. Por tanto, la diferencia existente entre estas primeras obras del «nuevo cine argentino» y las realizadas en este mismo año por Demare —*Hijo de hombre*—, Hugo del Carril —*Culpables*— y Tinayre —*La patota*— son mínimas, siendo muy difícil establecer cuáles eran las peores.

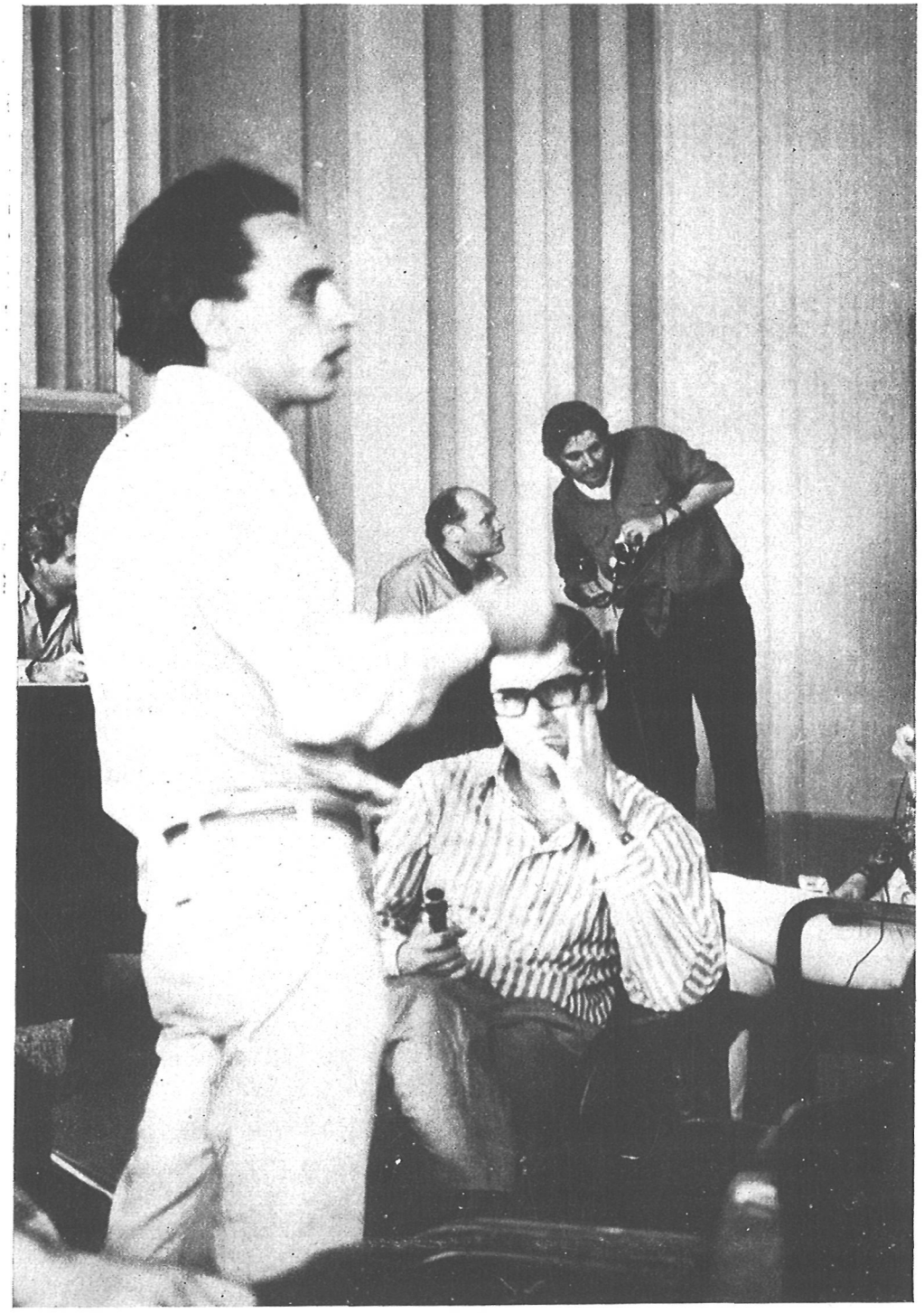
En los dos años siguientes se produce el grueso de las películas de este movimiento. David J. Kohon, en *Tres veces Ana,* en sus tres historias, con un marcado aire sentimental, logra una cierta inspiración. Debuta Manuel Antín con *La cifra impar,* adaptación del excelente cuento de Julio Cortázar «Cartas de mamá», donde se lanza a la construcción de su particular estilo, directamente extraído del de Alain Resnais, en el que más tarde realizará *Los venerables todos* (1962), *Circe* (1963), *Castigo al traidor* (1965) e *Intimidad en los parques* (1966), ésta última en coproducción con Perú, todas ellas igualmente disparatadas y sin llegar a obtener el menor resultado positivo. También debuta Rodolfo Kuhn con *Los jóvenes viejos,* narración a imitación de Antonioni sobre los problemas de un grupo de jóvenes porteños. También cabe señalar la realización de *La herencia,* de Ricardo Alventosa; *Sábado a la noche, cine,* de Fernando Ayala, y *Héroes de hoy,* de Enrique Dawi.

Pero las únicas obras de interés que aparecen en estos años, aquellas en que se intenta tomar contacto directo con la realidad del país y que van más allá de las grandes influencias europeas, que dominan gran parte de la producción falseándola completamente, son, en primer lugar, *Los inundados,* de Fernando Birri, y, en menor medida, *Shunko* y *Alias Gardelito,* del actor chileno afincado en Argentina Lautaro Murúa. En la primera, a través de las vicisitudes que atraviesa una familia que es víctima de una inundación en una región campesina; *Shunko,* al relatar la vida de un pueblo a través del contacto entre un maestro y sus alumnos, y en la última, al plantearse la situación de aquellos jó-

venes que llegan a la capital queriendo lograr, en una rápida ascensión, una gloria semejante a la de Carlos Gardel, consiguen crear unos ambientes y unas situaciones, muy influenciados por el neorrealismo, que reflejan con claridad algunos aspectos de la situación general del país. Pero ambos realizadores, cuyas obras no tienen la resonancia que hubiesen requerido, son víctimas del movimiento de repliegue que empieza a sufrir esta generación cinematográfica y que hace que de los 27 realizadores que debutan en estos años tan sólo tres lleguen a hacer su tercera película; mientras Birri parte para Italia, apartándose casi completamente de la actividad cinematográfica, Lautaro Murúa continúa su carrera de actor.

Por su parte, Torre Nilsson, impulsor del movimiento, pero sin ningún otro tipo de relación con él, sigue realizando sus personales obras, que ya muestran claramente una prematura vejez derivada de su incapacidad de evolucionar. Después de *Un guapo del 900,* película interesante, pero que se sale de su línea, realiza, también en 1960, *Fin de fiesta,* su obra más directamente política, en la que analiza los sucesos que supusieron la llegada del general Perón a través de una familia de similares características a las anteriormente aparecidas en sus filmes, pero fijándose menos en sus actividades interiores en beneficio de las exteriores. En *La mano en la trampa,* realizada en coproducción con España y basada, como la anterior, en una historia de Beatriz Guido, aparecen, en su máxima plenitud, sus principales características. La historia se reduce al análisis, realizado por una adolescente, del ambiente de la casa familiar en que siempre ha vivido, dándose cita una gran cantidad de aberraciones: desde la función en un colegio de monjas en la que la protagonista hace el papel de la Virgen hasta la habitación en la que, desde hace treinta años, vive encerrada una de sus tías desde que la abandonó su novio, pasando por un deforme antepasado, que estuvo encerrado por su familia hasta su muerte, que se llega a confundir con su tía, y finalizando con el descubrimiento del hombre que sedujo a su tía y luego la abandonó, que ahora, por esa doble significación que ha adquirido para la protagonista, logrará que se convierta en la amante que nunca consiguió que fuera su tía.

Las elecciones de 1961 dan como resultado una nueva victoria del peronismo. Frondizi deja el poder, y las fuerzas armadas imponen al vicepresidente Guido. Es una etapa de grandes huelgas en todo el país y en la que, para conseguir aminorar las deudas dejadas por Frondizi, se inician unos años de austeridad. Para intentar mitigar la crisis de la industria cinematográfica, que desde hace años ya cuenta como único sostén con el mercado interior, se decreta, como refuerzo a la ley de



GETINO (de pie) y SOLANAS (sentado) informan en Viña del Mar sobre su *Hora de los hornos*

LEOPOLDO TORRE-NILSSON: *La chica del lunes*

LEOPOLDO TORRE-NILSSON: *El ojo de la cerradura*

LEOPOLDO TORRE-NILSSON: *El secuestrador*

LEOPOLDO TORRE-NILSSON: *La mano en la trampa*

HUGO SANTIAGO: *Invasión*

obligatoriedad de exhibición de cine nacional, otra nueva ley, que obliga a los exhibidores a programar un filme argentino por cada cinco extranjeros, pero que se cumple de una forma irregular.

En 1963 Rodolfo Kuhn, con *Los inconstantes,* obtiene un gran fracaso de crítica y público; Fernando Ayala, con *Primero yo,* una realización sin importancia, obtiene un considerable éxito comercial, y José Martínez Suárez, con *Dar la cara,* sobre un relato de David Viñas, intenta hacer un análisis en profundidad de la situación en que se encuentran tres jóvenes al terminar sus respectivas carreras universitarias, pero el resultado no llega más allá de sus buenos propósitos.

Finalizada la aparición de «jóvenes valores», cuya aportación es nula o excesivamente inconsistente, el panorama que ofrece la industria cinematográfica es igualmente desolador. Realmente nada ha variado y por ello se hace necesario señalar que la máxima aportación de estos años es la aparición de Ricardo Aranovich, director de fotografía de muchas de estas películas, excelente profesional que, en años sucesivos, trabajará en diferentes películas a lo largo de todo el territorio latinoamericano hasta llegar a hacerlo en Francia.

Las obras que realiza Torre Nilsson en estos años, dentro de ese estilo un tanto superado que las caracteriza, tienen una menor importancia por estar separadas de sus tradicionales características temáticas, aunque continúan estando basadas en relatos de su mujer. De las cuatro que realiza, *Piel de verano* (1961), *Setenta veces siete* y *Homenaje a la hora de la siesta,* ambas de 1962, y *La terraza* (1963), tan sólo en la primera y en la última permanece próximo a su mundo y a sus personajes y preocupaciones, siendo, por tanto, las más logradas, aunque su interés no sea excesivo.

A partir de esta fecha, la mayoría de los hombres que habían realizado los filmes del llamado «nuevo cine» tienen que emigrar o pasarse a trabajar a la publicidad, porque comienza la más fuerte de todas las crisis que han asolado al cine argentino, que alcanza su punto más alto cuando en el 65 el Instituto Nacional de Cine deja de conceder los créditos que habían mantenido en pie a la industria cinematográfica en los últimos tiempos.

Con *Pajarito Gómez,* realizada en 1964, Rodolfo Kuhn quiere hacer una lacerante crítica social sirviéndose de la vida de un cantante, pero el resultado es una triste sátira de la personalidad de Palito Ortega, carente de fuerza e interés. Ese mismo año René Mugica, que en 1962 había obtenido un cierto éxito con *El hombre de la esquina rosada,* adaptación de una historia de Jorge Luis Borges, donde se planteaba el acercamiento a un tipo de cine popular y honesto, realiza *El octavo*

infierno, que, al igual que *El reñidero* (1966), demuestra que las esperanzas que se habían puesto en él no tenían fundamento. También en 1964 se produce *Así o de otra manera,* de David J. Kohon.

Ante los intentos desarrollados por el general Perón durante los últimos tiempos del mandato presidencial de Arturo Illía de volver a Argentina, las fuerzas militares dan un golpe de estado, situando en el poder al general Onganía, comenzando una etapa de desenmascarada dictadura. Esto, a niveles cinematográficos, significa la suspensión de las concesiones de créditos para la producción de películas.

En los años 1965 y 1966 se desarrolla un nuevo movimiento de cortometrajistas, que trabajan indistintamente en 16 y 35 milímetros, que no llega a tener continuidad por las catastróficas condiciones en que se desarrollaba en estos momentos la industria. Destacan *La pampa gringa,* de Fernando Birri, y *Gotan,* de Ricardo Alventosa, que ponen punto final a una obra, importante en el caso de Birri y de menor interés en el de Alventosa, comenzada cinco años atrás. Entre el grupo de los debutantes, integrado por *Sobre estas estrellas,* de Eliseo Subiela; *Berni 1922-1965,* de Juan José Stagnaro; *Fuelle querido* y *Filiberto,* de Mauricio Beru; *Hoy cine hoy,* de Diego Bonasina, y *Hacheros nomás,* de Hugo Luis Bonomo, Patricio Cool, Jorge Goldemberg y Luis Zamber, sobresale Raimundo Gleyzer, realizador de *Ceramiqueros de tras la sierra, Greda* y *Ocurrido en Hualfin,* esta última, constituida por una serie de *sketchs* de ficción rodados utilizando los procedimientos del cine-directo, de bastante interés.

Entre el montón de películas de ínfima calidad que constituye la producción de la parte final de los años sesenta, marcado por el progresivo paso al peor cine comercial de los realizadores de lo que constituyó el llamado «nuevo cine argentino», integrado por *Paula cautiva* (1965), de Fernando Ayala; *Noche terrible* (1967), coproducción con Chile y Brasil, en la que Rodolfo Kuhn realiza el *sketch* argentino; *Turismo de carretera* (1968), del mismo Kuhn, y *Breve cielo* (1968), de David J. Kohon, hay que señalar el debut de Fernando Siro con *Nadie oyó gritar a Cecilio Fuentes,* en 1965; de Juan José Jusid con *Tute cabrero,* en 1966, y, principalmente, de Leonardo Favio.

Destacado actor, dado a conocer en las películas de Torre Nilsson, que será el productor de alguna de las suyas, escritor de dramas radiofónicos y cantante, Leonardo Favio, que había dirigido un cortometraje, *El amigo,* en 1960, debuta en el largometraje cinco años después con *Crónica de un niño solo,* donde, apoyándose en su propia experiencia, cuenta la vida de un niño en un reformatorio, logrando un resultado de indudable interés. *Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de*

cómo quedó tronco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más, su segundo largometraje, plantea una recuperación del melodrama como forma expresivamente válida, ampliamente conseguida. Fórmula que volverá a emplear en *El dependiente,* realizada en 1967, consiguiendo una gran fuerza expresiva, directamente conectada con las formas más inaccesibles de la cultura popular. Por este camino, que hasta ahora el cine argentino no había intentado recorrer, a excepción, en cierto sentido, de las obras de Birri y Murúa, que no es el único, pero sí uno de los de mayor interés, continúa avanzando en solitario Leonardo Favio, a pesar del relativo éxito obtenido por sus películas, no ha tenido seguidores.

Ante las dificultades surgidas para trabajar en su país, Torre Nilsson realiza en 1964 *El ojo de la cerradura,* basada en un relato de Beatriz Guido, su eterna colaboradora, en coproducción con una gran compañía norteamericana, la Columbia, pero económicamente el resultado es bastante desastroso y su colaboración no continúa; aunque sus dos siguientes obras, realmente malas, *La chica del lunes* (1966) y *Los traidores de San Angel* (1967), también están financiadas por capital norteamericano, rodadas en inglés y fuera del país. De las tres tan sólo tiene un cierto interés *El ojo de la cerradura;* cuenta los días de estancia en un antiguo hotel de la avenida Mayo de un agitador fascista, que ha recibido la orden de permanecer encerrado una corta temporada, en compañía de una jovencita burguesa, conviviendo con un grupo de españoles republicanos componentes de una compañía de zarzuela, dando origen a una atmósfera dramática, similar a la de sus mejores obras, pero que ahora ya aparece muy debilitada.

En 1968, cuando la producción ha llegado a uno de sus peores momentos, aparecen dos grupos, estéticamente opuestos pero ideológicamente afines, que inesperadamente cambian el panorama. Uno de ellos es el denominado «Grupo de los Cinco», constituido por Alberto Fischerman, Néstor Paternostro, Ricardo Becher, Juan José Stagnaro y De la Torre, que se plantean un tipo de cine experimental, muy intelectualizado, pero excesivamente alejado de la realidad y dando unos resultados, *The players versus ángeles caídos,* de Fischerman; *Tiro de gracia,* de Becher, y *Por si las moscas,* de Stagnaro, muy inferiores a sus planteamientos teóricos. La mejor obra de esta tendencia es ..... (1971), del crítico Edgardo Cozarinsky, que, curiosamente, no pertenece al grupo. También se puede considerar a su lado, aunque de hecho no pertenezca a él, a Hugo Santiago, que en 1968 dirige *Invasión,* sobre un guión de Jorge Luis Borges, basado en una historia de Adolfo Bioy Casares y el propio Borges, planteado a un nivel similar, pero logrando muchos mejores resultados.

El otro grupo, con un carácter marcadamente político, es el «Grupo Cine Liberación», compuesto por Ezequiel Solanas, Gerardo Vallejo, y Octavio Getino. Solanas, realizador de algunos cortometrajes, *Seguir andando* (1962), *Reflexión ciudadana* (1963), en 1967 se une a Vallejo, que había dirigido los cortos *Las cosas ciertas* (1965) y *Ollas populares* (1967), y a Getino, que, a su vez, había hecho *Trasmallos,* y comienzan a trabajar, de forma clandestina, en un ambicioso proyecto, un ensayo sobre la situación política del país. El resultado es *La hora de los hornos,* un inmenso filme de cuatro horas y media de duración, dividido en tres partes, «Neocolonialismo y violencia», «Acto para la liberación» y «Violencia y liberación», a su vez subdivididos en múltiples capítulos, donde intentan desmenuzar la situación actual de Argentina y el fenómeno peronista, al que consideran como el único movimiento con capacidad para lograr que el país se libere de las influencias extranjeras y adquiera su autonomía. La película, que es prohibida por el general Onganía y que únicamente se exhibe en el extranjero, es muy desigual; frente a una primera parte en que se hace un interesante análisis de la situación neocolonialista que atraviesan los países latinoamericanos, enturbiada por la excesiva grandilocuencia y falsedad que le da el continuo empleo de las técnicas bases de los *spots* publicitarios, las dos segundas son un fracaso, no sólo por estar realizadas con mucha menor habilidad, sino por no llegar a exponer con claridad la visión que tienen del peronismo sus autores, quizá deslumbrados por la figura del general Perón; al final, después de tan largo recorrido, no se llega a conocer con exactitud cuál es la realidad de un movimiento tan importante para la historia actual de Argentina como el peronismo. La película obtiene en Europa un gran éxito por la novedad del sistema narrativo empleado, su categoría de filme-ensayo queda muy clara en todo momento y por exhibirse, generalmente, tan sólo la primera parte.

Gerardo Vallejo, en su primer largometraje *El camino hacia la muerte del viejo Reales,* finalizada en 1969, ha conseguido dar forma a un estudio sociológico de primera categoría, comparable y similar al famoso libro de Oscar Lewis «Los hijos de Sánchez»; empleando unos métodos similares de continuada convivencia, aquí con una familia campesina de Tucumán, logra un minucioso análisis sociológico de una serie de situaciones, realizado con arreglo a las más avanzadas técnicas cinematográficas.

La implantación en 1969 del control de taquilla y de una protección proporcional a los rendimientos de las películas, y la realización de grandes producciones, *Martín Fierro* y *El santo de la espada,* de Torre

Nilsson, completamente alejado de su obra anterior, respectivamente, sobre la obra de José Hernández y sobre la vida del general San Martín; *La fiaca,* de Fernando Ayala, basada en la obra teatral de Talesnick, y *Don Segundo Sombra,* de Manuel Antín, sobre la novela de Ricardo Güiraldos, que obtienen una favorable acogida pública y significan el paso de sus autores a un cine declaradamente comercial, al igual que hace Rodolfo Kuhn en *Ufa con el sexo,* dentro del terreno de la comedia, parece que abre una nueva etapa de la industria cinematográfica, cuyos más fuertes inconvenientes en su desarrollo son las férreas censuras, primero, del general Onganía, y, en estos últimos tiempos, de su sustituto, después del ya tradicional golpe de estado, del general Lanusse. Estas nuevas condiciones han hecho posible la aparición de Raúl de la Torre, que, tanto en *Juan Lamagia y Sra.* como en *Crónica de una señora,* ha efectuado superficiales críticas sobre la burguesía porteña.

AUGUSTO M. TORRES y
MANUEL PÉREZ ESTREMERA
Larra, 1
MADRID