

# 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,

de comprender una actualidad a menudo crítica, puesto que su génesis viene de muy atrás.

Otro efecto de la nueva libertad de expresión fue un erotismo muy desinhibido, que ya no era novedad en otras latitudes. Lo mismo que el lenguaje, se desataba de sempiternas represiones y por lo mismo fue utilizado de acuerdo a las intenciones de sus autores. Muchas veces, fue un simple recurso comercial, otras un saludable elemento de autenticidad. Curiosamente, este erotismo participa ambigüamente del sadismo que ostentaron los torturadores; un ejemplo inquietante de estos impulsos que la mayoría de los hombres reprimen por humanidad o temor, se descubre en el film de Juan Carlos Desanzo *En retirada*, historia de un torturador ya «en paro».

En este film —y en algunos otros— las escenas de torturas y flagelaciones a mujeres, tienen un inequívoco objetivo erotizante. Pero estos casos (que por otra parte tienen notorios precedentes, como el *Portiere di notte*, de Liliana Cavani) no hacen lamentar en lo más mínimo los beneficios de la abolición de la censura, que devuelve a los espectadores su albedrío responsable. Cabe anotar que, como en todas partes, esta corriente de films comerciales y efectistas, lo mismo que el «porno», ocupa prontamente su nivel de audiencia relativa, al ser despojado del atractivo del fruto prohibido.

## Del exilio y otras ausencias

La ausencia obligada de muchos cineastas, escritores y artistas, entre el numeroso núcleo de argentinos que sufrieron un largo extrañamiento (especialmente en España, pero también en México, Francia y otros países) trasladó su quehacer a otros ámbitos. Este tema doloroso y a veces polémico se trató en algunas películas recientes. El más conocido y celebrado, por su ambición artística y sus complejas referencias históricas, fue el de *Tangos, el exilio de Gardel* (1985) de Fernando E. Solanas. El realizador del famoso film político *La hora de los hornos*, residió varios años en París y allí gestó su nueva obra, que gracias a la nueva situación política de la Argentina pudo emprenderla al fin como una coproducción con Francia, y se rodó en ambos países. En este atractivo film, donde Gardel, San Martín (el prócer de la independencia, que murió exiliado en Francia en 1850) y los personajes «actuales» comparten un exilio interior y exterior. «*Tangos* —ha dicho Solana— es a la vez una serie de historias del exilio y del sueño del país deseado, esta especie de tierra prometida a la que pertenecieron los combatientes de la guerra de la independencia, los Artigas, Bolívar, San Martín... La Patria Grande, el deseo de paz en la justicia y la libertad... con la cual soñaba el gaucho solitario de la pampa: Martín Fierro».

Sumariamente, la historia de *Tangos...*, la «Tanguedia» (Tango-más Tragedia-más Comedia) es la creación de una obra teatral que Juan Dos trata de montar en París con los mensajes fragmentarios que Juan Uno envía desde Buenos Aires, desde su exilio interior... Juan Dos escribe la música a medida que llegan esos trozos y la coreografía se va componiendo —y ensayando— entre tropiezos y dudas. Por lo tanto, el film es a la vez una obra musical y una serie de historias de tres generaciones de exiliados, en un tono entre fantástico y surrealista, muy libre, y con momentos muy felices de imagi-

nación. *Tangos, el exilio de Gardel* obtuvo entre otros, el Gran Premio Especial del Festival de Venecia (1985) y el Gran Premio (ex aequo) del Festival de La Habana.

Podría incluirse aquí una película de producción francesa, pero que se debe a un director argentino, Hugo Santiago, afincado en París desde hace bastantes años, porque su tema es también el exilio y la música: *Les trottoirs de Saturne* de Hugo Santiago. Es un film complejo, muy largo y, a veces, de una sofisticada intelectualidad barroca, pero de indudable fascinación. Con una magnífica fotografía en blanco y negro de Ricardo Aronovich (argentino también afincado en París, donde ha trabajado con Alain Resnais, Louis Malle y Margueritte Duras, entre otros) es en sí un exilio. Un famoso músico de tango, Rodolfo Mederos, interpreta al protagonista, Fabián Cortés, que es también un famoso músico de tango exiliado en París. Ni esa fama, ni los amores ni la amistad le hacen soportable el extrañamiento. Esta sumaria sinopsis no alcanza a reflejar el deambular elíptico del relato, que entrecruza todos los hilos posibles de un extenso grupo de emigrados latinoamericanos en su vivir cotidiano a caballo de la cultura francesa y las obsesiones del pasado cada vez más lejano de sus raíces originales. La historia, además, permite oír la música de Mederos, un notable autor e intérprete del tango de vanguardia.

Ambos exilios —el de los que tuvieron que irse y el de los que se quedaron en el silencio y el temor a la represión, sin muchas posibilidades de libertad— se dibujan en forma notablemente lúcida en *Los días de junio*, de Alberto Fischerman. El título se refiere al momento en que la aventura de las Malvinas llega a su patético final. Este eco trágico está apenas señalado con apuntes indirectos; el tema central es el reencuentro de un actor que llega de su exilio europeo y reencuentra a algunos amigos con los cuales compartió ideas y momentos de entusiasmo. Todos han sido quebrantados por el terror y la represión; torturas, silenciamientos, trabajos frustrados. Incluso uno de ellos sufre como culpa no haber sido tocado por la represión ideológica. Lleno de símbolos y ecos de heridas no cerradas, el encuentro sufrirá —como broma siniestra— uno de los últimos ecos de la persecución de las bandas armadas paramilitares; como siniestra advertencia de que esas fuerzas malignas estaban en retirada, más que en derrota definitiva. Film rico y complejo, elige un camino más íntimo que los hechos descarnados de la historia reciente. *Los días de junio* obtuvo, entre otros, el premio de la FIPRESCI en el Festival de San Sebastián de 1985.

## Entre la memoria y el futuro

Entre las obras que optaron por la denuncia de los hechos terribles de la dictadura, ha tenido una repercusión notable *La historia oficial* (1985) dirigida por Luis Puenzo. Con eficacia narrativa y excelente interpretación, el film trató con intensidad el drama de los niños secuestrados, hijos de militantes desaparecidos o asesinados, que a veces se entregaban a familias más o menos relacionadas con el poder. Puede señalarse como otra virtud de la obra, la sinceridad y rigor con que resume el drama humano y social sufrido por el país, sin dejar de señalar a sus culpables.

*Cuarteles de invierno* (1985) basado como *No habrá más penas ni olvido* de Olivera en una novela de Osvaldo Soriano, muestra el absurdo, el terror y la locura de este pe-

ríodo negro, teñido por el humor negro característico del autor. En este caso, la amistad entre un viejo cantor de tangos y un boxeador en decadencia contratados en un pueblo para una fiesta organizada por los militares. La dirigió Lautaro Murúa, actor notable que ya en 1961 había dirigido un film clave de aquella época: *Alias Gardelito*. *El rigor del destino* (1985) de Gerardo Vallejo y *Mirta de Liniers a Estambul* (1986) de Jorge Coscia y Guillermo Saura, también desarrollan, en enfoques diversos, los conflictos de la represión política. La primera se remonta a hechos más lejanos: huelgas obreras en la norteña ciudad de Tucumán a través de los ojos de un niño (recién llegado del exilio de su madre en España) que descubre el diario de su padre muerto. Obtuvo el premio del Festival de Huelva de 1985. La otra película, primera obra de Saura y Coscia (que había egresado de la escuela de cine del Instituto Nacional de Cinematografía) es una visión muy original de los avatares europeos de una joven estudiante que se reúne con su pareja, un militante que debe exiliarse en Suecia. Como en otras «operas primas» recientes, sorprende la madurez y la frescura de su estilo que rehuye los tópicos y las tentaciones discursivas.

Puede observarse, asimismo, que existen ya síntomas de una apertura a temas muy diversos, que pueden retroceder a hechos lejanos, como en *La Rosales* de David Lipszyc (1985). Es una ácida reconstrucción de un hecho poco conocido —el hundimiento en 1892 de un buque de guerra donde el capitán y los oficiales abandonaron a la tripulación a su suerte— donde el poder político y la Armada terminan por absolver a los culpables. Pese a su lejanía, las entrelíneas del film no dejan de tener cáusticas referencias a la idiosincracia militar. Otra obra de gran interés, *Pobre mariposa* (1986) de Raúl de la Torre, teje su relato con la influencia nazi en la Argentina de 1945, que permitió que muchos jerarcas alemanes se refugiaran allí.

La vitalidad de una cinematografía se manifiesta, sin duda, en algo más que la trascendencia de sus temas. La autenticidad y la imaginación, sumadas a una madurez expresiva notable, se manifiesta ya en obras que se acercan a la comedia —género tan difícil como desdeñado por los buscadores de «arte»—. *Esperando a la carroza* (1985) de Alejandro Doria; *Seré cualquier cosa pero te quiero* (1986) de Carlos Galettini; *Otra historia de amor* (1986) de Américo Ortiz de Zárate, son buenos ejemplos de un humor sólido y a veces delirante. El delirio y la sutileza irónica también dominan en *Chechela*, (1986) de Bebe Kamin, donde el aparente costumbrismo se trasciende en radiografía social más profunda, nada conformista.

## Huelva y otras sorpresas

Los éxitos del cine argentino en diversos festivales, lo mismo que el Oscar obtenido en Los Angeles, no parecen fenómenos aislados. En el excelente Festival de Huelva, dedicado al cine iberoamericano, películas de este origen han obtenido premios mayores en forma reiterada: *Espérame mucho* en 1983, *Asesinato en el Senado de la Nación* y *Los chicos de la guerra* (ex aequo) en 1984, *El rigor del destino* en 1985. En 1986, el premio oficial fue para *Pobre mariposa*, pero asimismo *Mirta de Liniers a Estambul* recibió el de la Crítica y una mención especial del jurado oficial; la Federación andaluza de cine clubs otorgó su premio al conjunto de las obras presentadas en el ciclo de

la Productora Arias; la Asociación de Escritores Cinematográficos de Andalucía eligió *Pobre mariposa*. También el premio del público fue a otro film argentino: *Otra historia de amor*, lo cual es muy significativo, habiendo en concurso una película realizada en Andalucía... Quizás esto último debería hacer meditar a los distribuidores españoles, que han demostrado habitualmente poco interés en presentar comercialmente películas argentinas y latinoamericanas en general.

Venecia, Biarritz, San Sebastián, La Habana, Locarno, Montreal, Cannes, Berlín, Valladolid, Chicago, Moscú, Rotterdam, entre otros certámenes, han distinguido también a films argentinos recientes y esto puede ser un estímulo para una cinematografía que debe luchar, como otras muchas, por la difusión en un mercado difícil, casi siempre copado por los países más poderosos económicamente, con Estados Unidos a la cabeza.

## Revelaciones

Probablemente 1986 significará, en la historia del cine argentino, el año en que un porcentaje elevado de films (el 50 % del total, según un crítico de Buenos Aires) tuvo un nivel técnico y artístico notable y en algunos casos excepcional. Asimismo se iniciaron en el largometraje numerosos directores nuevos, como Carlos Sorin, Jorge Polaco, Guillermo Saura, Jorge Coscia, Teo Kofman y José Santiso entre los más exitosos.

Por su parte, la cineasta argentina más prolífica y con mayor sentido comercial de la producción, María Luisa Bemberg, estrenó su film más ambicioso, *Miss Mary*, ensayo de enfocar el europeísmo de la aristocracia ganadera a través de la historia de una institutriz inglesa (para lo cual contrató a la actriz Julie Christie). El resultado mezcla feminismo, melodrama, historia y cierta crítica social con resultado muy desigual. Por motivos de autenticidad (¿quizá?) o razones de mercado, está hablada casi al 50% en inglés (con subtítulos) y en castellano. María Luisa Bemberg, cuyo mayor logro fue un lujoso melodrama histórico *Camila* (1984) había realizado antes films como *Momentos* y *Señora de nadie*, donde introduce con cierta superficialidad ambientes de la alta burguesía argentina (que conoce bien porque son los suyos) y un feminismo tenue, apto para la hora del té.

Las revelaciones más interesantes, dentro de lo que este observador pudo ver, son *Diapasón*, de Jorge Polaco, y *La película del Rey*, de Carlos Sorin. A ellos podrían añadirse otros films infrecuentes, como *Hombre mirando al Sudeste*, de Eliseo Subiela, y *Gerónima*, de Raúl Tosso.

*Diapasón*, por ejemplo, es una obra insólita, que casi podría llamarse experimental, si no fuese por la madurez y la precisión de su lenguaje expresivo en todos los niveles. Es —según la sinopsis de su autor— «la historia de un violador violado», aislado soñador que se construye un mundo cerrado y exquisito —artificial y barroco— sólo vigilado por dos silenciosos sirvientes que también se construyen un tortuoso universo de ritos ocultos. El protagonista, que narra su historia en *off*, conoce a una mujer, fea y no muy joven, erudita en griego y en literatura pero muy poco elegante, a la cual trata de transformar y elevar a su condición de supuesto (e imaginario) príncipe de origen

yugoeslavo. El taumaturgo es quien al fin queda transformado y asume su soledad y su falta de contacto humano.

Film lleno de pliegues alucinantes y varios niveles de significación, provocativo y original, especie de rito propiciatorio con oficiantes de compleja psicología, sólo podría compararse lejanamente con Samuel Beckett en su angustiada vivencia del absurdo. En su mundo cerrado, sin embargo, hay una puntuación inquietante del mundo exterior —también absurdo— con fugaces imágenes de crímenes y el sonido de explosiones lejanas, a las cuales los personajes parecen no atender. Una alegoría, entre tantas, de una realidad siniestra. El autor y director, Jorge Polaco, nació en 1946 y es profesor de Literatura y sólo había realizado antes cuatro cortometrajes. *Diapasón* fue premiado en Rotterdam y en Locarno.

*La película del Rey*, de Carlos Sorin, es otra «opera prima» excepcional. Con el recurso del film dentro del film, Sorin narra la historia de un joven director de cine que se traslada a la Patagonia para rodar la delirante odisea de Aurelie Antoine, un oscuro procurador francés de provincias que se proclama rey de la Araucania y Patagonia hacia 1860, obteniendo el apoyo de numerosas tribus indígenas. Este sueño de una monarquía constitucional influída por las ideas de la Revolución Francesa se derrumba cuando es apresado por las autoridades, declarado demente y exterminados los indios que quería redimir. El film mezcla las escenas de aquella historia delirante con el rodaje lleno de contratiempos del cineasta, hasta que ambos sueños alcanzan su lirismo y la desgracia. Es un film a la vez divertido y lleno de hallazgos expresivos, que al mismo tiempo es un retrato de las vicisitudes que el cine suele prodigar a sus amantes, decididos a crear sus sueños y a chocar con sus dificultades económicas. Premiada en Venecia, Biarritz y Valladolid, debe estrenarse en varias capitales europeas.

*Hombre mirando al sudeste* (1986) de Eliseo Subiela, es otra propuesta original, entre la ciencia ficción y la metafísica. En un hospital psiquiátrico aparece, sin que nadie sepa cómo, un hombre que dice llamarse Rantés. Un médico lo interroga y escucha con una mezcla de estupor y escepticismo que Rantés declara provenir de otro planeta, que no es humano y que recibe y transmite informaciones... Para ello suele colocarse inmóvil, en el jardín, mirando al sudeste. Para el psiquiatra, es un caso extraño y duda entre creerlo o considerarlo un simulador. Las fronteras de la normalidad se quiebran para él, mientras constata que es imposible identificarlo y que revela un cociente mental de genio. Rantés ayuda a los demás pacientes y descubre inéditas fuentes de sensibilidad, como en la notable secuencia en que les transmite a distancia las sensaciones de un concierto de la Novena Sinfonía. Con un clima logradamente extraño y poético, el film es una alegoría sobre la deshumanización de la sociedad contemporánea.

*Gerónima*, de Raúl Tosso, en un plano muy diferente, también pone en un agrío interrogante el concepto de «civilización». Al comienzo, se planteó como un documental de 16 mm. sobre la historia de una india mapuche que vive en el desierto patagónico, con sus cuatro hijos, en una desolada miseria. Pero el material se presentó tan lleno de interés, que se convirtió en un largometraje donde la historia recogida en grabaciones de un médico cuando la india Gerónima y sus hijos fueron internados en un hospital, se reconstruye dramáticamente, con autenticidad y sin recursos fáciles. De ese modo, y con el fondo de la grabación original de la voz de Gerónima (que en el film inter-

preta Luisa Calcumil, con sorprendente veracidad) se logra el testimonio estremecedor de una transculturización inoperante.

Junto a estos films notables hay que consignar otros de interés, como *Malayunta* y *Perros de la noche*. El primero, dirigido por José Santiso, es una especie de ceremonial de horror y dominación que enfrenta a un escultor bohemio y un matrimonio maduro que subalquila una habitación en casa del primero que, poco a poco, lo aprisionan en nombre de una moral hipócrita. Bien dirigido y con una interpretación espléndida de Bárbara Mugica, Federico Luppi y Miguel Angel Solá, denota en su estructura, sin embargo, su evidente origen teatral, una obra de Jacobo Langsner. *Perros de la noche*, de Teo Korman, por su parte, es una desolada y sórdida visión de unos desamparados hermanos criados en una «villa miseria» y su periplo errante en locales de «striptease» y prostitución. La pintura es excelente, pero su tónica de testimonio social se resiente por el predominio de la relación psicótica de su protagonista, una especie de subnormal patético. Ambos films, pese a estos reparos, son muestras de una inquietud poco frecuente.

## Perspectivas y proyectos

Las cifras de estrenos y los proyectos en trámite parecen indicar un crecimiento, desde 1986, que invierte la corriente depresiva de los sombríos años del 76 al 80. No son ajenos a este momento activo y bastante fértil en iniciativas la inteligente política de estímulos que ha propugnado Manuel Antín en la dirección del Instituto Nacional de Cinematografía. Un ejemplo ha sido el notable número de nuevos realizadores que han podido iniciar sus primeros largometrajes, algunos —como Sorin y Polaco— con el respaldo de premios importantes. La siempre difícil tarea de promoción en el exterior recibe una atención apropiada por parte del Instituto y ya ha dado algunos frutos. Por ahora, esta gestión laboriosa se ha visto ayudada por el talento y la imaginación de algunos creadores, pero debe mantenerse y aumentarse con habilidad en esa selva intrincada que es el mercado internacional.

Si la sempiterna crisis económica no lo impide, este año se presenta con perspectivas interesantes. Según informaciones periodísticas argentinas, ya había veinte películas esperando estreno y casi treinta en rodaje o preparación. Entre las primeras pueden citarse las ya comentadas *Mirta de Liniers a Estambul* (Jorge Coscia y Guillermo Saura) y *Hombre mirando al Sudeste* (Eliseo Subiela); *Debajo del mundo* (codirigido por Beda Manuel Docampo Feijóo y Juan Bautista Stagnaro, coproducción con Checoslovaquia, con exteriores rodados en ese país); *El hombre de la deuda externa* (Pablo Oliva); *Sofía* (Alejandro Doria); *La máscara de la conquista* (Miguel Mirra); *La mayoría silenciada* (Zuhair Jury); *El dueño del Sol* (Rodolfo Mórtoła); *Cuidado, hombres trabajando* (Néstor Cosentino); *Milagrosa Virgen Gaucha* (Rubén Abel Beltrami); *International Taxi Uno* (Vicente Viney); *Había una vez una ballena* (Juan Schröder) y *Secretos en el monte olvidado* (Leo Kanaf), ambos documentales, *Amazona* (coproducción entre Aries y Roger Corman, dirigida por Alejandro Sessa); *Las veredas de Saturno* (realizada en Francia por Hugo Santiago y que ya comentamos en estas notas) y algunas comedias más o menos comerciales como *Me sobra un marido*, de Gerardo Sofovich.

Puede destacarse el retorno al largometraje de Simón Feldman, prestigioso cortometrajista y pedagogo, después de once años. Ha realizado ahora una tragicomedia sobre el país a través de un productor de televisión que quiere vender sus programas en el exterior. El film se titula *Memorias y olvidos*. Feldman fue uno de los impulsores del «nuevo cine» de los años 60 con *El negocio* y *Los de la mesa diez*.

En proceso o en vías de terminación están, entre otros, *Made in Argentina*, de Juan José Jusid, filmada en Buenos Aires y Nueva York, basada en la obra teatral *Made in Lanús*, de Nelly Fernández Tiscornia; *Sin fin (o muerte no es ninguna solución)* de Christian Pauls, que al parecer tenía como propuesta filmar *Casa tomada* de Cortázar; *La vida entera/Opus album*, de Carlos Olguín, que es también una «opera prima», como *Soy paciente*, de Rodolfo Corral. Asimismo se anunciaba la terminación de *Deadly* coproducción con Estados Unidos hablada en inglés pero rodada íntegramente en Buenos Aires por el notable autor de *Ultimos días de la víctima*, Adolfo Aristarain. Otra coproducción, esta vez con Suecia, será *Y (El corresponsal)* de Carlos Lemos, donde aparecen los famosos Erland Josephson, Harriet Andersson y Max von Sydow. Otra coproducción del mismo director, es *Los dueños del silencio*, donde actúan Bibi Andersson, Max von Sydow y Thomas Hellberg. Ambos se anuncian como «thrillers» políticos. El director Alberto Fischerman (*Los días de junio*) debe haber terminado, para estas fechas, *La clínica del doctor Cureta*, una comedia. El mismo tenía ya concluido un film sobre recuerdos y testimonios del famoso escritor polaco Witold Gombrowicz, que vivió muchos años en Argentina. Se titulará *Gombrowicz o la seducción*.

Unos dieciocho proyectos se anunciaron en los primeros meses del año, pero este número es sumamente aleatorio. En cine los proyectos suelen resolverse o desaparecer en cuestión de días. De todos modos, la producción argentina de largometraje parece estabilizarse en la treintena. Algunos films debían comenzar ya, como *Mamá querida* de Silvio Fishbein y *Sur*, de Fernando Ezequiel Solanas. Este último protagonizado por Susú Pecoraro, Miguel Angel Solá y Phillipe Léotard, debía comenzar en la segunda quincena de febrero, pero se demoró por una operación quirúrgica que sufrió el laureado director de *La hora de los hornos* y *Tangos, el exilio de Gardel*.

El realizador de *La película del rey*, Carlos Sorin, comenzaría en agosto su segundo largometraje, *El Evangelio según Harvey Lodge*, en escenarios naturales de La Pampa y Neuquén. Jorge Polaco, que se inició con el excepcional *Diapasón*, debe estar ya en pleno rodaje de su segundo largo, *El nombre del hijo...*, que según se ha difundido plantea un «conflicto de identidad».

Oscar Barney Finn, realizador de *La balada del regreso* y *Contar hasta diez*, debía comenzar en mayo o junio *Chocolate über alles* basado en un cuento de Beatriz Guido. Será una coproducción argentino-polaca.

El veterano director Fernando Ayala (*El arreglo*, *Pasajeros de una pesadilla*, entre los más recientes trabajos del cineasta que hizo *El jefe*, un título mítico, en 1956) prepara con Aída Bortnik el guión de *Las vueltas de la vida*. Habría que señalar por último, para no extender demasiado esta reseña, que dos cineastas de los años del «nuevo cine de los sesenta», Ricardo Alventosa y Martín Schor, comenzarán sendos largometrajes, tras años de silencio. Alventosa (*La herencia*, 1960), prepara una adaptación de

la obra teatral de Alberto Adellach *Chau Papá*. Martín Schor (del cual sólo conocemos cortometrajes) realizará un largometraje titulado *Mea Culpa*.

En suma, el cine argentino ha superado años difíciles y presenta ahora una vitalidad muy estimulante, con obras valiosas y una variada gama de posibilidades creadoras. Un índice estimulante es la gran cantidad de nuevos realizadores que se incorporan a la actividad fílmica, muchas veces con un talento y una perfección formal poco frecuentes. El tiempo dirá si esta corriente de films exigentes, imaginativos y maduros en la expresión hallan el apoyo del público y la proyección que merecen. Por lo pronto, la antigua discusión sobre su autenticidad, su interpretación de la realidad nacional y sus diferentes estéticas (sin contar las sempiternas acusaciones de su mimetismo ante las modas del cine europeo) parecen agotadas y superadas, felizmente. En sus mejores ejemplos (y hasta en las obras de simple espectáculo), hay un nivel poco frecuente de calidad, pese a los sempiternos problemas económicos. Persisten sin embargo los films puramente alimentarios, de rutina comercial y escasa originalidad. Pero esto sucede en todas partes y si se cuentan las obras producidas en los últimos años (sobre todo en 1986), su número es sorprendentemente escaso. Todo esto, y cabe remitirse a lo reseñado en estas páginas, permite esperar el futuro con esperanza.

Nota final: En 1983 el número de estrenos fue menor que en los dos años anteriores y se advierte un reajuste de la producción ante el cambio político. La abolición de la censura y las nuevas relaciones con el Instituto de Cinematografía, cuya dirección asume el cineasta Manuel Antín, producirá sus efectos a partir de 1984. Aún así, ya se advierten los efectos del nuevo clima, en diversos films. *El arreglo*, de Fernando Ayala; *No habrá más penas ni olvidos*, de Héctor Olivera; *Los enemigos*, de Eduardo Calcaño y *Espérame mucho*, de Juan J. Susid, son los films más interesantes de 1983, cuando sólo se estrenan 17 largometrajes, uno de los cuales, *La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro*, de Nicolás Sarquis, se había comenzado en 1975.

En 1984 hay 22 estrenos y entre ellos se destacan *Asesinato en el senado de la Nación*, de Juan José Jusid; *Los chicos de la guerra*, de Bebe Kamin; *La Rosales*, de David Lipszyc; *Pasajeros de una pesadilla*, de Fernando Ayala; *Cuarteles de invierno*, de Lautaro Murúa y *Darse cuenta*, de Alejandro Doria. Hay dos estrenos que se habían postergado por razones diversas: *Los hijos de Fierro*, de Fernando Solanas, realizado en 1972-74 y montado en Francia al exiliarse su director; *La pródiga*, film de Mario Soffici protagonizado por Eva Perón en 1945 y que se daba por perdido.

Entre 1985 y 1986 hay una sucesión de realizaciones felices y que aumentan la calidad y variedad del panorama: *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo, que obtiene el primer Oscar para el cine argentino; *Los días de julio* (1985) de Alberto Fischerman; *Esperando la carroza* (1985) de Alejandro Doria y otros films, revelan interés, ya anuncian una renovación. En 1986, crecen la producción y también la calidad media. *El exilio de Gardel* (Solanas); *Diapasón* (Jorge Polaco), *Gerónima* (Raúl Tosso), *La película del Rey* (Carlos Sorin), *Mirta de Liniers a Estambul* (Jorge Coscia y Guillermo Saura), *Pobre mariposa* (Raúl de la Torre), *Otra historia de amor* (Américo Ortiz de Zárate), *Malayunta* (José Santiso) son algunas de las más notables. La mayoría cosecha premios en festivales y hay que subrayar el gran número de «óperas primas».

Entre las más recientes, de estreno inminente al escribirse estas notas, hay que destacar *Hombre mirando al Sudeste*, de Eliseo Subiela, *La noche de los lápices*, de Héctor Olivera y otras de variado interés.

José Agustín Mahieu

## Miró: sembrador de estrellas

La relación del pintor Joan Miró con la poesía escrita fue siempre muy intensa. En conversaciones solía hacer raras veces referencias a la pintura, pero sí muy frecuentes a la poesía o la música —y, a decir verdad, más a la música que a la poesía—. *Atènyer la música* —alcanzar la música— era un propósito que, a juzgar por uno de sus cuadernos de bocetos juveniles, parece haberse impuesto tempranamente. Y la denominación «melodías pintadas» otorgada en alguna ocasión a sus cuadros, es por supuesto idónea. Pero este acercamiento a la música, por interesante que sea, cae fuera del marco de estas breves anotaciones que han de ceñirse exclusivamente a la relación que Miró siempre mantuvo con el arte de las palabras.

Un pintor capaz de dar a sus cuadros títulos tan imantados de fantasía como *Los jazmines con su perfume dorado embalsaman el vestido de la muchacha*, *El diamante sonríe en el crepúsculo* o *Una gota de rocío cae del ala de un pájaro y despierta a Rosalía, que duerme a la sombra de una telaraña*, para elegir sólo algunos ejemplos, debería de estar, naturalmente, en posesión de un sentido muy ejercitado de los elementos poéticos. Sus títulos resultaron siempre sugestivos. Miró afirmó una vez que «hallaba» sus títulos mientras trabajaba, como si no los inventara sino más bien como si estuvieran ya elaborados y dispuestos en algún lugar y sólo esperasen ser descubiertos por el pintor. «Cuando he encontrado el título vivo en su atmósfera», contaba en *Yo trabajo como un hortelano*, texto fundamental publicado en 1959, «Para mí el título resulta entonces una realidad cien por cien; como les sucede a otros con el modelo, una mujer recostada, por ejemplo. El título es para mí una realidad exacta.» El título como modelo, algo a *reproducir* o *igualar*, más que *ilustrar*. «Para mí, un cuadro debe ser como las centellas. Es preciso que deslumbre como la belleza de una mujer o de un poema, es preciso que tenga una irradiación, que sea como esas piedras que usan los pastores de los Pirineos para encender sus pipas.»