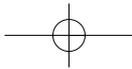
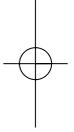
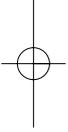


CINE ARGENTINO Y LATINOAMERICANO

UNA MIRADA CRÍTICA

Alfredo Marino

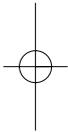
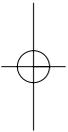


SOBRE EL AUTOR

Alfredo A. Marino es Licenciado en Artes (Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires), profesor titular de Historia Analítica de los Medios Argentinos y Latinoamericanos y profesor adjunto de Historia del Arte en la U.B.A.

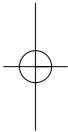
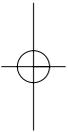
Es también profesor de Panorama del Arte Contemporáneo, Crítica e Historia de la Cultura Universal en la U.A.I. y profesor de la Asociación para la Difusión del Arte que dicta cursos en el Museo Nacional de Bellas Artes (Argentina)

El presente libro es una compilación de diferentes artículos que el autor escribió como aporte para una mejor comprensión de nuestro cine latinoamericano. Reflexiones sobre la historia y el cine que a partir de una mirada crítica permiten generar nuevos discursos.



INDICE

<u>CONSIDERACIONES PRELIMINARES</u>	<u>7</u>
<u>1. Los Comienzos</u>	<u>9</u>
- Argentina	9
- México	17
- Brasil	20
<u>2. La Mirada Crítica</u>	<u>23</u>
- Distanciamiento	26
- Reconocer y Comprender	27
- Describir e Interpretar	27
- Un Caso Particular: "Perdón Viejita"	30
- Ficha Técnica	31
- Sinopsis	31
- Découpage	32
- Hipótesis Explorativa	49
<u>3. Niñez, desposeídos, brutalidad y poder en el cine latinoamericano</u>	<u>53</u>
- El rol del adulto	57
- La presencia de la droga	58
- Los rostros de la niñez	58
<u>4. El Nuevo Cine Latinoamericano</u>	<u>63</u>
<u>5. La producción de sentido a través de las técnicas de montaje en las películas de Torre Nilsson</u>	<u>87</u>
<u>6. El cine argentino en los '60</u>	<u>97</u>
<u>7. Cine de ciencia-ficción argentino</u>	<u>105</u>
<u>8. Bibliografía consultada y recomendada</u>	<u>113</u>
<u>9. Directorio básico de sitios en Internet</u>	<u>116</u>
- Páginas web	116
- Instituciones	116



CONSIDERACIONES PRELIMINARES

Los mensajes audiovisuales en la actualidad son condicionantes de nuestra imaginación. Las características propias de los medios como la televisión, el cine y el video, forman en nosotros, sus espectadores, una particular concepción del mundo.

Los nuevos y más perfeccionados sistemas de comunicación nos han convertido en ciudadanos de la Aldea Global, según Marshall McLuhan, con las consecuencias de aceleración de los procesos históricos y mezclas culturales.

Este libro está dirigido al lector en general pero especialmente a aquellos estudiantes o egresados de carreras que se vinculan a la realización audiovisual o a las carreras de comunicación social ya no solamente en cuanto a su producción sino a la interpretación que pueda surgir del análisis de las obras sugeridas¹.

Por lo tanto, consideramos conveniente compilar una serie de artículos que nos permiten hacer un recorrido por diferentes momentos del cine nacional y latinoamericano. Aquí valga la aclaración del título de este libro, ya que Argentina aparece como desprendida de América Latina, pero esto se produce así porque dentro del contexto latinoamericano y en esta primer publicación básicamente por disposición de espacio pondremos mayor énfasis en los mensajes audiovisuales generados en nuestro país y que las desilusiones y esperanzas afectan a toda la región. Acercarse a este medio implica contactarse con un cine que tiene características propias y autores que aunque no muy conocidos a nivel internacional han dejado importantes huellas en la historia del cine universal. Comprender el fenómeno cinematográfico argentino y latinoamericano, significa entender también la evolución de los otros medios dada la interrelación que existe constantemente entre ellos.

Daremos cuenta de la evolución del medio audiovisual, especialmente el cinematográfico desde el punto de vista técnico y funda-

¹ Constantemente tendremos en cuenta las posibilidades que nos ofrecen los mensajes audiovisuales como "agente de la historia" en términos de Marc Ferro, ver: M. Ferro Cine e Historia, Ed. Gustavo Gili, Bs.As. ,1980 e inclusive nos remitiremos a trabajos como los de Mallimacci, Fortunato y Morrone (comp.)en: Cine e Imaginario Social, Ed. Oficina de Publicaciones del C.B.C./UBA, Bs. As. 1997. Un trabajo interesante en este aspecto, pero dirigido al periodo silente y documental argentino, es el de Marrone y Franco que se puede consultar en www.fsoc.uba.ar/invest/eventos/cultura4/mesa4/4franco.doc

mentalmente estético, sin caer necesariamente en lo anecdótico o la mera exposición de datos que solo enumere nombres, títulos y fechas, sino que aborde los procesos políticos, culturales y económicos. Medios de comunicación insertados en una sociedad en constante evolución.

Lo histórico de esta manera no es solamente el conocimiento del pasado sino que a partir de un profundo análisis es un medio para hacer más consciente al individuo de los recursos expresivos que hoy tiene a su alcance para mejorar el futuro.

Las primeras décadas del cine latinoamericano no tuvieron grandes diferencias en cuanto a su evolución con otros países más desarrollados como los europeos o los Estados Unidos de Norteamérica, la tecnología y la búsqueda de captar nuevos espectadores en una creciente burguesía fue lo que abrió la brecha que inclusive llega hasta nuestros días. Veremos como los primeros pasos de la sonorización inclusive apoyaron el nacimiento de una industria regional, pero sin ningún sentido integrador antes sí autónomo y en algunos casos irresponsable.

En esta oportunidad nos acercaremos a algunos hechos y personajes que forjaron un cine con identidad propia disponiendo para ello de un método de análisis para favorecer un intercambio dialéctico entre la obra y el espectador que le permita pasar de una mirada ingenua a una mirada crítica.

Los Comienzos

El cinematógrafo casi como lo conocemos hoy tiene su partida de nacimiento fechada el 28 de Diciembre de 1895 y no tarda mucho en llegar a nuestras costas, primero como una forma de expansión capitalista y rápidamente adoptado como curiosidad y entretenimiento por el público americano.

Su desarrollo en América Latina se vio condicionado por similares problemas económicos y sociales. Méjico, Brasil y Argentina tuvieron posibilidades de destacarse frente al resto de la región y durante las dos primeras décadas del siglo XX generaron productos semejantes a los europeos en cuanto a calidad estética y tecnológica. Los pioneros muchos de ellos extranjeros inmigrantes fueron abriéndose paso a fuerza de coraje e intuición ganando en experiencia y acercando a una importante masa de espectadores que, primero encontraron en el documental una nueva forma de esparcimiento e interpretar la realidad y en la ficción las pautas culturales a seguir² legitimadas por la institución civil o espiritual.

Argentina:

El 18 de julio de 1896 se produce la primera proyección cinematográfica en la Argentina. Las primeras noticias que se publican las podemos leer directamente del diario "La Nación" del día domingo 19 de julio de 1896:

"TEATRO ODEON - EXITO DEL CINEMATOGRAFO

² La reconstrucción fílmica de la época es difícil ya que mucho material se perdió. Un puñado de instituciones privadas, oficiales y coleccionistas disponen de una cantidad apreciable aunque no siempre disponible para su estudio. La Ley 25.119 prevé la creación de una Cinemateca Nacional en nuestro país pero aun no se ha reglamentado. Nos podemos acercar también con una importante bibliografía, enriquecida en los últimos diez años. Muchas publicaciones se refieren a la historia cinematográfica de América Latina, particularmente, es curioso que lo halla escrito un joven europeo, "Historia del Cine Latinoamericano" de Peter B. Schumann, Ed. Legasa, Bs. As., 1987. En ese caso la descripción de los orígenes y evolución de los diferentes países de la región descriptos en forma sintética pero contextualizada y rigurosamente documentada. Incluimos, en este libro, un apartado con las referencias correspondientes, tanto para el caso de los archivos fílmicos como para las consultas bibliográficas e inclusive sitios de Internet que consideramos relevantes.

Acudió mucha gente a las cuatro secciones que dio en este teatro su nueva compañía cómica-lírica, pues en todas ellas se exhibieron por primera vez las vistas del CINEMATOGRAFO adquirido por el empresario Sr. F. Pastor.

No es nuevo en verdad el aparato en cuestión, ni mucho menos el hecho o principio físico en que se funda, que no es otro que el conocido fenómeno de la retención momentánea de las imágenes en la retina y la posibilidad de enlazar una serie de imágenes mediante una sucesión rápida que para el efecto visual las reduzca a una sola por no haber solución de continuidad entre las sucesivas impresiones.

Este fenómeno ha podido últimamente ser aprovechado para efectos tan sorprendentes de ilusión óptica por los adelantos de la fotografía instantánea; y no hay duda que por razón de su relativo perfeccionamiento el aparato que anoche funcionó por primera vez en el Teatro Odeón, ofrece bastante novedad y tiene extraordinario atractivo por el precioso efecto de muchas de sus vistas, en las cuales el movimiento de personas y vehículos está representado con un grado de verdad que maravilla y cautiva, completando la impresión de realidad que produce el tamaño natural de las figuras.

En algunas vistas, por dificultades de procedimiento que aún no han podido vencerse, notase cierta vibración en algunos movimientos que perjudican algo la ilusión, pero en otras ésta resulta perfecta merced al bien obtenido enlace de las sucesivas impresiones.

Entre las vistas mejores recordaremos el "Taller de Herrería", la escena de "Niños en el Jardín de las Tullerías", " La salida de Operarios de la Fábrica", "La Plaza de la Opera", "El interior de una Estación de Ferrocarril" y "La Plaza de la Estación de San Lázaro", esta última especialmente por su limpieza y la abundancia de sus buenos detalles.

El público quedó muy impresionado y es seguro que muchos de los que anoche vieron este curiosísimo espectáculo volverán algunas otras veces para gozar de él.

Esta tarde se da en este Teatro función entera compuesta por tres obras, ofreciéndose al final de la última, ocho vistas del CINEMATOGRAFO.

Por la noche se darán cuatro secciones dobles con cinco vistas después de cada una de aquéllas."

Así como al referirnos en la historia del cine universal a la existencia de una mentalidad precinematográfica que facilitó la aceptación de esas imágenes en movimiento que se ensayaban en algunos

café y ferias ambulantes en la Europa de fines del siglo XIX, en América Latina también y prácticamente en forma simultánea se dieron a conocer los primeros juegos ópticos, los dioramas y las linternas mágicas. Una sala de "Diorama", cuentan las crónicas que existía en Buenos Aires, con precisión en la calle 25 de Mayo Nro. 11, hacia 1838 el público podía apreciar los "cosmoramas" donde se mostraban grandes láminas en colores. Este lugar se llamaba Teatro del maquinismo, al igual que los "Panoramas", procedente del griego, y que significa "visión global", que en 1781 Philippe-Jacques de Louthembourg diera a conocer en Londres o los "Dioramas" de Louis Jacques Daguerre; estos espectáculos eran artificios que unían los efectos que producían grandes paneles de telas pintadas, 21mts. por 12mts., en algunos casos traslúcidos que conjuntamente con el uso de espejos e iluminación variable envolvían a los espectadores creando una gran sensación de realidad.

En Buenos Aires, en el "Diario de la Tarde" del 18 de Mayo de 1838³, se publicó un anuncio referido al Teatro del maquinismo ofreciendo las siguientes vistas:

- 1* Un baile de figuras con agradable música
- 2* Buque navegando en los mares
- 3* Una gran maestranza de artesanos trabajando
- 4* Un jardín de paseo
- 5* Ejército en marcha con tres diferentes vistas

En 1844 existió una sala de "Diorama" en la Habana y en Montevideo se conocieron varias dedicadas a la exhibición de estas obras.

Los llamados juegos ópticos como el zoótropo, el fenaquistiscopio o el taumatropo eran comercializados con gran éxito y aceptación del público en algunos comercios hacia fines del siglo pasado hasta bien entrado el siglo XX, algo similar sucedió con el Kinetoscópio, la invención de T. A. Edison, que por mucho tiempo hizo las delicias de grandes y chicos a la vera del río en el Recreo de Luján o en el "Parque Japonés" en la zona de Retiro, Estos aparatos eran grandes cajas de madera, por supuesto muy adornadas con bronce y bellamente pintadas de 1,50 mts. de altura con un visor individual en la parte superior; quien apoyara sus ojos en ese visor podría ver un combate de lucha libre o una mujer bailando ataviada con ropas orientales o un

³Revista Lyra, Año XX- N°186-188, dedicado al cine argentino, Bs.As., 1962.

número de trapecio u otras escenas de veinte segundos de duración, que se volvían a reiterar a medida en que uno echara la moneda que ponía en funcionamiento el motor. El mecanismo constaba de una serie de bobinas sobre las que corrían 14 mts. de película en un bucle continuo. La película, en constante movimiento, pasaba por una lámpara eléctrica y por debajo de un cristal que aumentaba la imagen colocada en la parte superior de la caja de madera. Entre la lámpara y la película se encontraba un obturador de disco giratorio perforado con una estrecha ranura, que iluminaba cada fotograma tan brevemente que congelaba el movimiento de la película, ofreciendo al ojo humano aproximadamente cuarenta imágenes por segundo. Así como estos artilugios ópticos tienen decisiva importancia en la concepción de una nueva forma de representar la realidad, también la va a tener la fotografía.

En 1827 Nicéforo Niépce produce una imagen permanente en una plancha de estaño cubierta de betún de judea expuesta a la luz solar durante ocho horas. Esta fue la primer experiencia que dará lugar a que posteriormente en 1834, William Henry Fox Talbot empiece a experimentar la fijación de imágenes positivas sobre papel previamente sensibilizado y que en 1839, Louis J. M. Daguerre muestre el primer Daguerrotipo que fijaba la imagen impresa sobre una plancha de cobre a la cual previamente se le había colocado una solución química que reaccionaba frente a la presencia de la luz.

El primer daguerrotipo realizado en el Río de la Plata se produjo en el salón de la Casa de Representantes de Montevideo el 26 de Febrero de 1840, durante una sesión ofrecida por un grupo de hombres de ciencia franceses que se encontraban de paso por la ciudad. El primer daguerrotipista llegado al país fue J. Elliot, instalado en Buenos Aires en 1843 con domicilio en la Recova Nueva Nro. 56 y anunciaba sus habilidades en los periódicos, informando que el tiempo que se requiere para sacar un retrato varía entre veinte segundos y un minuto y medio. Juan A. Bennett; otro profesional de esta técnica se instaló, en 1845 en un local de la calle Cangallo, hoy Presidente Perón, en el Nro. 52. Un norteamericano, Thomas C. Helsby, pasó por Buenos Aires y junto con su hermano William posteriormente introdujeron el daguerrotipo en Chile, instalándose en Valparaíso en 1849.

Carlos Pellegrini, el ingeniero saboyano llegado a Buenos Aires en 1828, se destacó como pintor retratista y costumbrista tomó con un daguerrotipo imágenes del viejo Cabildo.

Todas las crónicas de la época coinciden en mostrar el asombro

que provocaba ver la perfección en los detalles que quedaban plasmados en el papel, rápidamente se vio la posibilidad de poder documentar la realidad de la manera más fiel que hasta ese momento no se había podido hacer. Este interés se fue incrementando con el tiempo y como estos daguerrotipos eran fabricados en Europa, de allí había que traerlos para satisfacer las demandas en América; uno de los primeros argentinos que se dedicó a estas importaciones fue Antonio Pozzo, nacido en Buenos Aires en 1830 quien tomó el primer daguerrotipo de Urquiza entrando en Buenos Aires después de derrotar a Rosas en Caseros. En 1869 utilizó una cámara solar giratoria para producir sus fotografías. Acompañó al general Roca a la campaña al desierto, como fotógrafo oficial del ejército, tomó más de 300 fotos que son importantes documentos históricos. Pozzo viajaba en una carreta donde llevaba todos los implementos de su profesión, murió en 1910. Con el correr del tiempo la técnica se va difundiendo y crece la cantidad de artistas que practican la incipiente fotografía y quienes la consumen, por lo tanto se produce la necesidad de importar material y estar al día con los nuevos inventos que se dan a conocer en Europa.

Gran parte de los comienzos de la cinematografía en la Argentina, pasa por el Nro. 375 de la calle Bolívar, casi esquina Belgrano, un edificio que aún hoy se lo puede ver en pie con una placa recordatoria que colocó la municipalidad, en este lugar se encontraba la Casa Lepage; el barón belga Enrique Lepage, era el dueño de una empresa que se dedicaba a importar material fotográfico, en ella trabajaban el austriaco Max Glucksmann y el francés Eugenio Py; los tres asisten a la función inaugural del 18 de julio de 1896 en el teatro Odeón donde se ven las breves escenas filmadas por los camarógrafos de los hermanos Lumiere, esta función fue organizada por el empresario Francisco Pastor y el periodista español Eustaquio Pellicer. Inmediatamente se contactan con los hermanos Lumiere para la compra de sus aparatos, gestiones que no prosperan y por lo tanto deciden importar un "Cronofotógrafo Elgé" de Gaumont-Demeny de 1897 y un "Cinematógrafo Phaté", distribuido por la Compañía General de Fonógrafos, Cinematógrafos y Aparatos de Precisión, de Pathé Freres (París). Es Eugenio Py, con suficiente experiencia como fotógrafo, quien va a filmar los primeros metros de película virgen en el país; con la máquina Gaumont, filma en diecisiete metros "La bandera argentina" (1897) Esto hace necesaria la instalación en la casa Lepage del primer laboratorio completo para procesar el material.

Eugenio Py como operador oficial va ganando en experiencia y filma diferentes escenas por ejemplo, la "Visita del Dr. Campos Salles a Buenos Aires"(25/10/1900); "La Revista de la Escuadra Argentina"(Mayo de 1901); "Visita del General Mitre al Museo Histórico" (15/11/01) y otros cortos como, "En la Plaza de Mayo", con la llegada de un "Tranway Eléctrico"; "Fiesta en el Talar de Pacheco", con Rodeo y Doma.

En 1902 frente a la grave situación que por dificultades de límites se producían con Chile, bajo la iniciativa de Max Glücksmann se decidió que Eugenio Py junto con un periodista español, Enrique Casellas viajaran al país trasandino con el objeto de reflejar los sucesos que se daban allí, el alistamiento del ejército chileno bajo las directivas de una misión militar alemana comandada por el general Emilio Korner y la intervención de Sir Thomas Holdrich, comisionado por el rey Eduardo VII de Gran Bretaña, para mediar en el conflicto.

En 1900 se inauguró la primer sala cinematográfica, el Salón Nacional (Maipú 471-479), con capacidad para doscientos cincuenta espectadores; hasta ese momento generalmente se efectuaban las proyecciones en teatros, circos, cafés o restaurantes; al alejarse definitivamente Lepage en 1908, Max Glücksmann compra la firma y le da un gran impulso a este comercio abriendo más salas para la exhibición cinematográfica, no sólo en Buenos Aires sino en el interior del país y en Montevideo.

En el año 1907 E. Py, realiza las primeras experiencias de películas sonorizadas a partir de la sincronización fonográfica, conjuntamente con Max Glücksmann comenzaron a producir películas documentales y a introducir al país las extranjeras.

Entre algunas pocas experiencias y sin tener la certeza de los fines que se perseguían utilizando aquella máquina de madera, con una manivela al costado, esta nueva forma de captar la realidad dio por resultado, entre otros, algo que luego de muchos años se descubrió en el viejo Hospital de Clínicas: unas bobinas de película documentando dos operaciones que el doctor Alejandro Posadas hizo, suponemos como material didáctico, de un quiste hidatídico de pulmón y una hernia inguinal, imágenes logradas y aun conservadas datadas en 1902 muestran como se realizaron las intervenciones quirúrgicas a cielo abierto a efectos de utilizar la luz solar.

Uno de los temas preferidos desde los comienzos del cine, especialmente en Europa, fueron los hechos históricos; la historia fue trasladada a la pantalla de manera teatral según los procedimientos que

hacia la misma época se producían en Francia con el "Film d'Art": "El fusilamiento de Dorrego" y la "Revolución de Mayo", 1909 y 1910 ambas de Mario Gallo.

La ficción y el largometraje comienzan con "Amalia" (1914), la adaptación de la obra de Marmol dirigida por el reputado E. García Velloso; "Mariano Moreno y la Revolución de Mayo" (1915), con libreto y dirección de García Velloso y la participación de actores profesionales.

Julián de Ajuria, quien en 1912 y en forma independiente funda la Sociedad General Cinematográfica; va a imponer el sistema de alquiler de copias en vez de la venta de las películas; Julián de Ajuria ayudó económicamente en la filmación de varias películas, entre ellas la mencionada "El fusilamiento de Dorrego" y posteriormente y entre muchas otras, "Nobleza Gaucha" (1915), el primer film de gran importancia en los comienzos del cine de ficción de la Argentina. La industria se comienza a asentar compitiendo con el sainete teatral y adaptando sus formas al nuevo lenguaje audiovisual que se empieza a conformar, Nobleza Gaucha es así la primera película que produjo una ganancia excepcional, con una inversión económica ínfima dio un resultado asombroso.

Por primera vez una película develaba los enfrentamientos de clase, un campesino viaja a Buenos Aires a rescatar a su amada quien fue secuestrada por el aristócrata patrón dueño de la estancia donde ambos trabajaban. La película que nació de la sociedad entre Humberto Cairo, quien figura como realizador, la fotografía de Eduardo Martínez y Ernesto Gunche contó con el respaldo de José González Castillo que interpuso textos del Martín Fierro, el dramaturgo supo captar la atención de aquellos a quienes iban dirigidas estas primeras películas, miembros de un incipiente proletariado que se veían identificados con las injusticias sufridas por Juan, el capataz de la estancia y María su amada secuestrada por no aceptar los devaneos de su patrón.

Castillo es el nexo que el cine argentino necesitaba para darle hondura a sus temáticas, "Los Rebeldes", fue su primera creación teatral. "Del Fango" (1907) y "El Hijo de Agar" (1915) ya lo muestran como un firme opositor a las reglas establecidas abordando los problemas de los hijos naturales y en 1919 aborda el proyecto fílmico "Juan Sin Ropa" dirigido por Georges Benoit, "Juan Sin Ropa" producida e interpretada por Camila Quiroga y su esposo Hector Quiroga dos actores de la escena teatral de gran prestigio, se encuentra vinculada a "Santos Vega" (1883) como una forma de explicación y ampliación del texto de Rafael Obligado, José González Castillo desmitifica la indo-

lencia del gaucho y utiliza una trama melodramática donde, el protagonista, simbolizando el trabajo se encuentra con la hija del dueño de un frigorífico durante una represión sangrienta, que recuerda a los hechos vividos en la realidad y denominados "la semana trágica". Ella se encuentra en una situación sentimental desdichada y acercarse por azar a ese hombre le permitirá concientizarse de todo lo que significa su situación y la de los otros en términos de clase. Juan retorna al campo de donde salió para trabajar en la industria de la carne y luego de prosperar en su trabajo llega a ser postulado para el Parlamento reencontrándose a otro nivel con la hija de su ex patrón y ambos concretarán su amor.

El Melodrama aparece de esta manera como una forma de articular la realidad social entre las esferas de poder, de esa época, con las necesidades de una sociedad marginada pero necesitada de justicia y las nuevas formas de comunicación masivas.

En 1916 "El Último Malón" película producida y dirigida por Alcides Greca da cuenta, a manera de reconstrucción documental lo que hoy se llama "docudrama", del último ataque de los mocovíes producido en 1904 en la localidad de San Javier en la provincia de Santa Fe. La primer y última película del realizador, cuentista, novelista, abogado y legislador por el Partido Radical, narra esos hechos a manera de testimonio, mucho de los actores fueron los mismos personajes de la historia real y en el montaje se intercalan las páginas de los diarios que dieron cuenta del suceso; pero entrelaza una historia amorosa entre Rosa la esposa del Cacique Bernardo y Salvador el hermano rebelde que no termina de aceptar la mansedumbre de este frente a la clara opresión por parte de los blancos hacia los de su raza. Como una suerte de tímida denuncia sin volcar la balanza hacia un lado o hacia otro Alcides Greca utiliza recursos como el "flash back", fundidos encadenados, planos secuencias y un ritmo de montaje inusitado para ese cine que intenta desprenderse de un modelo de Representación Primitivo.⁴

El cine mudo argentino tiene su expresión más genuina en la figura de José Agustín Ferreyra un autor, director, músico y escenógrafo que fue el decano de los directores argentinos. Realizó 42 películas desde "Una Noche de Garufa" (1915) hasta "La Mujer y la Selva"

⁴ Modelo de Representación Primitivo que también durante esos años se encontraba en franca ruptura en Europa y Norteamérica ver: Burch, Noël, "El tragaluz del infinito", Ed. Cátedra, Madrid, 1987.

(1941) No solamente que fue aquel que hizo la transición con todo éxito desde el cine silente al sonoro sino que hizo trascender nuestras películas hacia el exterior, un artista que desde la intuición y el conocimiento del gusto popular supo interpretar los deseos de sus espectadores.

José Gola, antes Leopoldo Torres Ríos y Carlos Torres Ríos, Floren Delbene, Mario Soffici y Libertad Lamarque entre otros se hicieron a su lado. "Perdón Viejita" (1927) se ajusta al gusto popular de ese entonces en cuanto a su temática generada en el melodrama, trágica y moralizadora. Ferreyra experimentó con el sonido sincronizado con "Muñequitas Porteñas" en 1931 y en 1932 con sistema óptico "Rapsodia Gaucha", película que por cuestiones técnicas nunca se estrenó, pero profundizó en los recursos que el sonido le daba ampliando los efectos melodramáticos con la trilogía interpretada por Libertad Lamarque en "Ayúdame a Vivir" (1936), "Besos Brujos" y "La Ley que Olvidaron, ambas de 1937.

México:

El "Porfiriato" marcó, por lo menos durante las primeras dos décadas, el comienzo y la evolución del cine. Porfirio Díaz, militar y político mexicano, fue presidente de la República entre 1886 y 1888; 1884 y 1911. La Revolución Mexicana iniciada por Francisco I. Madero da por tierra con todas las esperanzas de Díaz por mantenerse en el poder. Estos sucesos se ven plasmados en gran parte del cine silente mejicano ya que primero por los valores afrancesados de su aristocracia conservadora se encuentra en el cine una forma de estar a la moda.

Es Enrique de Rosas quien acompaña al dictador exaltando su acción gubernamental y Salvador Toscano Barragán, un ingeniero en minas, quienes y al mismo tiempo que los hermanos Alva comienzan con la actividad cinematográfica ya no solamente en el Distrito Federal sino que llevan a diferentes poblaciones como Tehuacan, Puebla y Guadalajara, sus propias producciones y los ya comentados cortos de los Hnos. Lumière.

Toscano Barragán viajó a Francia en 1899 y luego de un breve paso por Norteamérica volvió a Méjico con películas de Georges Melies y Edison, junto con su producción la proyecta al espectador mejicano en sus dos salas especialmente preparadas para esos espectáculos y no contento con esto realiza la primer película de corto metraje argumental: "Don Juan Tenorio" (1898) Recordamos especialmente a Salvador Toscano porque su hija Carmen Toscano de Moreno

rescató con el tiempo y montó diferentes filmaciones de su padre produciendo la película: "Memorias de un Mejicano" (1950), única película que fue declarada Monumento Histórico Nacional.⁵

La Revolución Mexicana por un lado retrasó la evolución industrial del cine pero por otro lado posibilitó el registro los sucesos que cubrieron la sangrienta guerra civil, Emiliano Zapata en el sur, Pancho Villa en el norte, la formación del Ejercito Constitucionalista de Carranza y los gobiernos revolucionarios de Obregón y Plutarco Calles documentando un proceso social que culminó con la muerte de Zapata y el ascenso de la burguesía al poder.

"El período 1917-1920, que se desarrolla bajo el signo de la influencia europea, es el más brillante dentro de la historia del cine mudo mexicano. Cabe deducir que llegan a realizarse más de diez películas de largo metraje anuales y sus productores se esfuerzan por superar un nivel artesano creando en torno suyo verdaderas compañías fuertes y duraderas. En 1917, incluso, se fundan dos estudios, los de Azteca Films, S.A., en la esquina de Balderas y Juárez, y los de Manuel de la Bandera (productora Quetzal) en Puebla 223.⁶

Este impulso comienza a generar una serie de películas donde predomina el género melodramático no siempre de tono trágico sino que con ribetes de comedias costumbrista. El nuevo lenguaje que impone el cine aun silente a través del montaje, diferentes tamaños de planos, movimientos de cámara refuerzan el valor dramático que el melodrama impone desde los escenarios teatrales dirigiéndose a un público que también prefiere desprenderse del teatro fotografiado.

En 1917 se estrena "La Luz" dirigida por Manuel De La Bandera, sobre la base de una historia de Gabriele D'Annunzio que se traspuso también en una película italiana, causó un importante impacto, no sólo porque a su estreno asistió el presidente Carranza sino porque la fotografía que realizó Ezequiel Carrasco impresionó a los espectadores. "Santa" de Luís Peredo (1918) aprovecha esa corriente de simpatía al cine vernáculo y explota la veta que con este filme se inaugura, el melodrama prostibulario.

⁵ La película "Memorias de un Mexicano" se editó en VHS y es distribuida por Global Entertainment, México. Otra edición en vídeo que se puede consultar y se usó como material de investigación es: "Los Que Hicieron Nuestro Cine", dir. A. Pelayo Rangel, editado por Video Consejo(s), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; en él se efectúa un recorrido desde los primeros asombros que produjeron los "juegos ópticos" a fines del siglo XIX hasta 1933 con imágenes y comentarios de la película "Redes" (1933), F. Zinnemann.

⁶ Emilio García Riera: "El Cine Mexicano", Ed. Era S.A., México, 1963.

"El Automóvil Gris", dirigida por Enrique Rosas, asistido por Joaquín Coss se presenta en 1919 como una de las más exitosas películas que tomando el formato del "serial" norteamericano, narra una historia verídica, las aventuras de una banda de delincuentes que disfrazados con uniformes militares robaban en la ciudad de México, este film provocó bastante polémica por el carácter de sus personajes, Rosas incluyó imágenes documentales como el fusilamiento de los reales miembros de la banda luego de ser capturados.

En los años '20 la industria norteamericana produce alrededor de 700 películas anuales por lo tanto no le cuesta mucho esfuerzo hacer retroceder a los productos europeos del mercado mexicano, no solamente por una cuestión de cercanía geográfica sino también por la calidad de sus productos y la fuerte presión política. Es Miguel Contrera Torres quien aparece como la figura descollante de esta etapa; en su rol de director, productor y escritor de sus argumentos se anticipa a lo que muchos años después se va a denominar "cine de autor". "El Caporal" (1921) y "El Sueño del Caporal" (1922), muestra la sociedad de su época; "El Hombre sin Patria" (1922), interpretada por el mismo Contrera Torres, aborda los problemas que los mexicanos deben afrontar al irse a trabajar a los Estados Unidos; con la colaboración de Manuel R. Ojeda realiza "Almas Tropicales" (1923) y en 1925 dirige "Oro, Sangre y Sol" donde se muestra la vida de un torero, personaje muy popular en el sentimiento del hombre mexicano.

El cine silente ya hacia 1929 esta signado a desaparecer y la brecha que se abre en cuanto a la tecnología beneficia a los estudios norteamericanos en detrimento de su competencia en México. Primero se realiza una campaña en contra de los productos sonoros provenientes de Hollywood inclusive gravándolos con dobles impuestos, pero, es el momento en que estos comienzan a hacer películas "hispanas" Los mismos filmes que se hacen para el mercado estadounidense se aprovechan en cuanto a sus puestas en escenas para realizarlos con actores y hasta en algunos casos con directores de diferentes países latinoamericanos, Miguel Contrera Torres hizo en estas circunstancias "El Águila y el Nopal" (1929) De todos modos ese artilugio no progresa demasiado y luego de tres años aproximadamente esa forma de producción desapareció fomentando de esta manera, la intervención de capitales como el de la Columbia Pictures para hacer películas en forma local. "Santa", una nueva versión de la ya en mencionada, es dirigida en 1931 por el español Antonio Moreno e inicia el ciclo de películas sonoras mexicanas, si bien Moreno es español es muy bien aceptado por el público, posiblemente por el fuerte contenido melo-

dramático del film; en 1933 otro extranjero, en este caso un ruso, Arcady Boytler realizó junto con Raphael J. Sevilla uno de los mayores éxitos, "La Mujer del Puerto", inspirada en un cuento corto de Guy de Maupassant.

Brasil:

Los rasgos particulares de los comienzos del cine están dados básicamente por el desarrollo a partir de dos polos: Río de Janeiro a donde llegan los operadores franceses en 1896 y San Pablo donde la primer función tuvo lugar en 1897 pero fuera de estos dos importantes centros y a diferencia de México y Argentina las localidades alejadas de estas dos ciudades se mantuvieron ajenas a ese invento prácticamente durante la primer década del siglo XX. En Río de Janeiro capital, en ese entonces, del Brasil se construyeron las primeras salas apropiadas para el cinematógrafo a partir de 1907 y una serie de realizadores como Antonio Leal, Julio Ferrez y Alberto Botelho comienzan a filmar películas de corta duración que incluyen la reconstrucción de crímenes o con el recurso de la sincronización con discos, o el "play back" detrás de la pantalla, filmes musicales relacionados con el Carnaval Carioca".

La importante cantidad de habitantes hizo del Brasil un país muy apetitoso para las industrias europeas y norteamericanas y así lo inundaban con sus productos. Quizás mucho más que en otros países de la región la dependencia con el cine europeo y norteamericano fue mucho mayor.⁷

"Tras la primer guerra mundial, que provocó la perdida para Europa de la explotación mundial de películas y el incontenible ascenso del nuevo Hollywood, repercutió en Brasil con su penetración intensa. Los primeros circuitos nacionales como el de Serrador, que llegó a tener más de 150 salas, fueron paulatinamente absorbidos por los sellos americanos con sus redes poderosas de filiales: Paramount fue el primero, en 1916, y en pocos años completaron los demás sus filiales en todo el país. "En 1924-escribe Wilson Cuba- de 1.477 filmes censurados en Río, 1286 eran de origen americano". Entre tanto, la crisis dominaba al cine local desde 1912, cerrando un ciclo inicial lleno de vitalidad. Por mucho tiempo, el esfuerzo se concentró en centros de provincia, creando un cine regional que alcanzó caracteres originales, como en el caso de Humberto Mauro en Minas Gerais".⁸

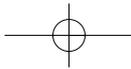
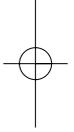
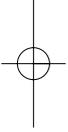
⁷ El Instituto Nacional del Cine Brasileño realizó un interesante aporte con "Panorama do Cinema Brasileiro", editada en video es una antología de su cinematografía desde los comienzos hasta los años '70 dirigida por Jurandyr Passos Noronha.

El ejemplo de Humberto Mauro en el Brasil es similar al de Ferreyra en la Argentina o Contrera Torres en México. Los cines de provincia a los cuales hace referencia Mahieu surgen a partir de una conciencia nacionalista que nace en los años '20 en la literatura y se expande a las artes plásticas, llegando al cine a partir de estas experiencias regionalistas. Mauro entre el final del periodo silente y los comienzos del sonoro realiza "Ganga Bruta" (1933), antes filmó "Na Primeira da Vida" (1926) una película que preanuncia la estética del "cinema novo", principalmente por su precariedad tecnológica.

"Límite" (1929) de Mario Peixoto y "San Pablo, Sinfonía de Una Gran Metrópoli" (1929) de Kemeny y Lustig se acercan a las experiencias vanguardistas europeas cerrando de esta manera un ciclo. Con el advenimiento del sonido las productoras se lanzaron a conquistar su público dentro de las fronteras del país, su lengua Lusitana los limitaba en cuanto a su participación en el resto del continente a diferencia de la Argentina y México, y comenzaron a explorar temas que desembocaron en las "chanchadas".⁹

⁸ José A. Mahieu: Panorama del Cine Iberoamericano, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1990.

⁹ El auge que tenían las producciones musicales en Norte América, básicamente a partir de la sonorización generó una corriente de simpatía por parte de este géneros en los espectadores de todo el mundo. Así como en la Argentina se van a producir gran cantidad de películas donde el tango es principal factor de interés, en México lo van a ser las Comedias Rancheras con abundantes números musicales y derroche de corridos mexicanos y la "chanchada" es el equivalente a esos géneros, en el Brasil. "Acabaramse os Otários" (1929) de Luis Barros y la empresa que fundaron Adhemar Gonzaga, y Humberto Mauro, Cinédia impulsaron el filme musical que aunque frívolo atraía con su tono humorístico y la presencia de estrellas como lo fueron Carmen y Aurora Miranda.



La Mirada Crítica

La anécdota sea cierta o no, nos remite a los comienzos del cine: contó Georges Méliès, que luego de la primer función que ofrecieron los Hnos. Lumière el se acercó a Antoine y le ofreció comprar un aparato que le permitiera aumentar las atracciones de sus espectáculos. Antoine Lumière le dijo:

“Joven, debería darme las gracias por lo que le voy a decir. Este invento no está a la venta, es meramente una curiosidad científica y no tiene ningún futuro comercial”.¹⁰

Los primeros espectadores fueron conmovidos por la fidelidad de las imágenes, asombrados pensaron que la muerte ya no era posible, los movimientos que se le otorgaba a la ya conocida fotografía fija, reforzaban la imagen que los parisinos de la *belle époque* tenían de sí mismos. Esas imágenes sólo buscaban entretener, divertir o solamente eso, asombrar.

En diferentes documentos como la “Revista Fotográfica Ilustrada del Río de la Plata”, editada por la casa Lepage en 1908, encontramos los títulos de las películas francesas importadas y las argentinas filmadas por Eugenio Py y todas reflejan esa misma búsqueda. ¿Pero en qué momento el cine deja de ser una mera diversión o entretenimiento para ser un arte?

El cinematógrafo desde un principio es despreciado por los intelectuales. Su público no era el que frecuentaba los teatros de ópera, los museos o las salas de concierto; por eso en Francia los hermanos Lafitte fundaron en 1908 la sociedad productora Film d'art, pensando que el cine podía llegar a captar a ese público entendido, utilizando actores de la Comedia Francesa y recurrir a los grandes autores del teatro. Así como en Francia se filmó “El asesinato del duque de Guisa” estrenado el 17 de noviembre de 1908, en la Argentina, un inmigrante italiano, Mario Gallo, filmó y dio a conocer unos pocos años después

¹⁰ Georges Méliès (1861-1938) fue aquel a quien le tenemos que agradecer haber descubierto que el cine no se limitaba a fotografiar la vida real sino que podía utilizarse artísticamente. Méliès, mago e ilusionista, en 1888 se instaló en el teatro Robert-Houdin, en París, produciendo sus propios espectáculos. En 1896 a partir de un bioscopio (cámara similar a la de los Lumière) comercializada por Robert William Paul, realizó “El escamoteo de una dama”, película de ficción y con trucajes que inaugura una línea de ficción que trascendía las meras postales animadas.

el "Fusilamiento de Dorrego", la primera película argumental argentina, basada en un hecho histórico¹¹ e interpretada por actores de la escena nacional, posiblemente el guión lo pudo haber escrito alguno de sus conocidos que se reunían en los cafés donde él amenizaba tocando el piano: Horacio Quiroga, Belisario Roldán o Enrique García Velloso.

Pero el cine comienza a hacerse arte cuando puede desembarazarse del lenguaje de la pintura o del teatro, de la música y de la arquitectura o de la poesía y la danza, o cuando las contenga a todas. En 1911 Ricciotto Canudo¹² escribió el Manifiesto de las Siete Artes, texto que se publicó por primera vez en enero de 1914. El nombre de Ricciotto Canudo trascendió como el del primer crítico cinematográfico y autor del primer texto teórico importante sobre cine.

A partir de su Manifiesto de las Siete Artes se comienza a difundir el término asignado al cine del "Séptimo Arte", como corolario de un postulado suyo, ya que vio al cine como el arte en el cual podían confluír las artes tradicionales, creando de esta manera, "... el arte total al que, desde siempre, han tendido todas las artes".

Es a partir de ese momento en que la mirada ingenua se transforma en una mirada crítica. Mirada crítica que se propone para efectuar un recorrido histórico, comprender el fenómeno cinematográfico como un fenómeno que se nos da a ser comprendido. Citando a Antonio Costa¹³:

"Esto no significa negar o eliminar, como a menudo ha hecho cierta crítica hiperidológica, el placer y la fascinación de la visión fílmica. El placer y la fascinación dependen, como nos ha recordado Metz, del hecho de que la institución cinematográfica satisface y adelanta deseos del espectador que no son superficiales ni momentáneos. Saber ver cine significa también aprender a distanciarse de la imagen, para comprender los mecanismos de producción del sentido, y al mismo tiempo saber que esa distancia, respecto a nuestra experiencia

¹¹ Por mucho tiempo se la creyó realizada en 1908, estudios del Museo del Cine Ducrós Hicken certificar su producción en 1909 y estrenada en 1910.

¹² Ricciotto Canudo nació en Barí (Italia) en 1879, emigró a París en 1902, frecuentó ambientes intelectuales, se conectó con artistas de diversas tendencias y se sintió influido en particular por las obras y teorías de Wagner, de Marinetti y de D'Annunzio. Su interés por el recién nacido arte del cine le llevó a escribir en 1911 el Manifiesto de las Siete Artes, texto que se publicó inicialmente en enero de 1914. El manifiesto fue después recogido en un volumen al cuidado de Fernand Divoire, *L'Usine aux images* (Office Central d'Édition, Ginebra; Etienne Chiron, París, 1927), que agrupa diversos artículos escritos por Canudo entre 1907 y 1923, año en que falleció en París.

¹³ Saber ver el Cine, A. Costa, Ed. Paidós, Barcelona, 1988.

cotidiana, del universo en que nos introduce, son las que nos producen fascinación y nos seducen. A todo esto Barthes lo llama- en un breve, lúcido e intenso texto sobre cine-distancia amorosa, relacionándolo con el placer de la discreción en su sentido etimológico, esto es, capacidad de discernir, de distinguir, de elegir (Barthes, 1975,350-355,edic. esp.)”.

El cine: técnica, ciencia y expresión de sentimientos, un mero divertimento, un arte, pero también es industria y propaganda se lo ha usado como medio de control social y es importante fuente como documento. El cine es todo eso y se estructuró como un medio que posee un lenguaje universal basado desde sus comienzos en la imagen en movimiento sea esta figurativa o abstracta.

Para producir este hecho comunicacional, el cine apela a diferentes recursos técnicos y expresivos que se han ido conformando a través del tiempo y en diversas esferas de la actividad social, artística y científica, en distintas épocas y lugares. El cine es ante todo el resultado de un proceso histórico.

El cine se nos ofrece también como una propuesta para la interpretación de la realidad, y para la inserción de los individuos en ella, siempre narra algo acerca de una determinada realidad con la intervención de una serie de soportes y condicionamientos (económicos, técnicos, sociales, ideológicos, políticos e históricos); en la historia del cine mundial la palabra cine, nos remite a Hollywood y los “ismos” europeos, dejando de lado la importante producción cinematográfica de India, Japón, China o Latinoamérica en general y Argentina en particular, que en todo momento tuvo una cinematografía que ofreció por un lado el modelo de cine espectáculo interesado fundamentalmente en producir ganancias económicas, pero por otro lado el cine comprometido con la realidad social de un país interesado en producir propuestas para transformar una realidad de desigualdades y opresión y un cine preocupado en la búsqueda estética dirigida a una minoría intelectual.

El cine hoy se hace y se ve desde la memoria, rescatar lo sucedido solamente, no serviría si no se lo pasa por el filtro del juicio crítico, lo que implica un análisis metodológico tratándose como es, de un lenguaje.

Ahora bien, ¿Qué significa analizar? ; ¿Cómo podemos abordar el análisis de un objeto que se nos presenta, desde sus materiales de expresión, polisémico?.

Por análisis se entiende, ante todo, por una razón de coherencia etimológica, la descomposición de un todo en sus elementos consti-

tutivos, siendo este todo un texto, fílmico, literario, etc. El análisis es entonces una actividad descriptiva por lo menos en una primera etapa. Por lo tanto y de existir una primera parte damos por supuesto que hay otras; podemos considerar al análisis como una herramienta para poder interpretar un texto, aclaremos aquí qué entendemos como texto, un objeto lingüístico unitario, delimitado y comunicativo.

Anticipando lo que más adelante vamos a desarrollar con más profundidad, el análisis se compone de 1) **Un distanciamiento óptimo**; 2) **Reconocimiento y comprensión**; 3) **Descripción e interpretación**.¹⁴

Antes de proseguir, es conveniente que aclaremos las relaciones existentes entre el analista y el crítico, el primero toma a la obra como un objeto de estudio, por supuesto que va a llevar necesariamente al sujeto a tomar parte en su diálogo con el film, pero éste va a tomar la distancia necesaria para no caer sólo en el juicio de valor. El crítico¹⁵ suele caer en el juicio de valor y generalmente en una abierta toma de posición, fundamentalmente a causa de su apuro por informar, del lugar donde publicará su trabajo, en general, periódicos o revistas que disponen de un espacio determinado, la mayoría de las veces pequeño, por otro lado, atado a las exigencias de intereses económicos.

Ambos de todos modos pondrán en crisis el texto fílmico, esto quiere decir que, evidentemente van a tratar de producir un cambio una transformación que surgirá a partir de una reflexión sobre el mismo.

Distanciamiento

Uno de los primeros pasos a seguir es entonces, tomar una distancia que nos aleje de lo afectivo que el film puede despertar en nosotros, la reiteración de su lectura, (verlo en varias oportunidades) el trabajar con el guión posteriormente a haberlo visto suele ser, entre otras, las mejores maneras de poder asir el objeto reconstruyéndolo reiteradamente, el uso del video reproductor hoy nos permite romper el flujo de la película, fragmentándola, avanzándola o retrocediendo, visionando de una forma especial que nos permita posteriormente segmentar el todo en diferentes partes.

¹⁴ Hemos elaborado esta propuesta de análisis a partir de: Cassetti, F y Di Chio, F., Ed. Paidós, Barcelona, 1991; "Análisis del Film" de J. Aumont y M. Marie, Ed. Paidós, Madrid, 1990 y J. Aumont y otros en "Estética del Cine"; Ed. Paidós, Barcelona, 1989.

¹⁵ Por supuesto que esto tomado con la acepción de aquellos que cumplen una función podríamos decir de "asesorar financieramente", recomendar, juzgar, o valorar las obras que se consumirán en forma de esparcimiento

Como nuestra búsqueda está guiada a realizar trabajos de análisis en el marco de una práctica reflexiva que al mismo tiempo nos permita registrar el recorrido de este trabajo sobre papel o medio electrónico, la forma que nos permitirá tener constantemente presente determinadas informaciones es redactando una breve sinopsis argumental, la investigación de los datos de producción suele generalmente aportar muchos elementos que serán posteriormente muy útiles, por ejemplo, el año de producción, el país, el director, la productora, los protagonistas, etc. Todo esto nos va a llevar al segundo paso.

Reconocer y Comprender

Reconocer implica la capacidad de identificar todo cuanto aparece en la pantalla tanto en la banda imagen como en la banda sonora; frente a las dificultades que se presentan con la imagen cinematográfica, esta labor que parece apuntar a cosas simples se relaciona posteriormente con la comprensión; ésta sería la capacidad de insertar todo cuanto aparece en la pantalla en un conjunto más amplio; “. Los elementos concretos identificados en interés del texto, el mundo representado con las razones de su representación, lo que se llega a comprender en el marco del propio conocimiento, etc. Se trata así, de un trabajo de integración que consiste en conectar más elementos entre sí (antes que aislarlos en su singularidad) y en remitir cada uno de ellos al conjunto que lo rodea (antes que identificar su especificidad)”.¹⁶

Esta forma de trabajo produce un doble efecto por un lado nos distancia de la obra a analizar pero al mismo tiempo nos acerca a una comprensión surgida desde nuestra propia historia, de nuestro saber enciclopédico o de nuestro saber particular por lo tanto debemos constantemente reorganizar la relación normal con el objeto trabajando sistemáticamente y con autoconciencia.

Describir e Interpretar

El paso 3* nos lleva a la descripción, proceso éste que se debe detallar minuciosamente en un trabajo escrito; así como un guión ayuda a la producción cinematográfica a economizar recursos, la descripción es una guía para el posterior proceso de interpretación; significa por un lado objetivizar el texto y por otro lado descubrir todos sus elementos significantes. Tomaba como ejemplo el guión ya que a

¹⁶ F. Casetti y F. Di Chio: op. cit. Pág.22

partir de él se construye el film; el proceso que debemos elaborar nosotros es el inverso, desde la visión unitaria de la película sin necesidad de ningún otro material literario, aunque bien puede ayudar, producimos la segmentación, división en grandes unidades significantes -secuencias-; segmentación en unidades menores -escenas- y planos; dentro de éstos, daremos importancia a los movimientos de cámara, las angulaciones, y sus diferentes posiciones y todo elemento que desde el plano de lo formal esté guiado a narrar una historia.¹⁷ A primera vista la descripción se podría estar ya confundiendo con la interpretación, pero eso es lo que hay que evitar, si bien es totalmente comprensible ya que una segmentación implica una toma de posición. La interpretación ya es el procedimiento mediante el cual comenzamos a asignar significados, como se verá, la interrelación que va a existir entre descripción e interpretación va a ser constante en todo el proceso pero son dos actos separados, diacrónicos, encontrándose siempre en segundo lugar la interpretación de los diferentes elementos ahora sí, encadenados y en constante diálogo con el analista.

“En primer lugar, sobre el análisis pesa la *comprensión preliminar* que se tiene del texto, el grado y el tipo de conocimiento que se poseen antes de empezar a trabajar sobre él. De hecho, a partir de este conocimiento empieza la indagación, y sobre él se apoya inevitablemente el <ejercicio de lectura>, ya sea para alimentarlo posteriormente, ya para anularlo en una comprensión más amplia y meditada.

En segundo lugar, sobre el análisis pesa la presencia de una *hipótesis explorativa*, es decir, la existencia de una especie de prefiguración de aquello que será, o mejor, podría ser, el resultado del reconocimiento. El analista, además de saber unas cuantas cosas antes de empezar a trabajar, también lleva consigo una imagen normativa del punto al que pretende acceder, y basa su trabajo en la necesidad de verificar, profundizar y, si se da el caso, corregir esta intuición de partida. La cual, repetimos, guía el análisis, pero no debe en modo alguno vincularlo: la descomposición y recomposición del texto, chocando con la riqueza y con la concreción de los datos, pondrá a prueba, rediseñará y quizá destruirá el proyecto inicial del analista.¹⁷

Por eso el trabajo puede estar guiado desde un principio ya que el observador evidentemente desde el primer momento que ve el film va a prefigurar un significado pero al mismo tiempo se debe encontrar

¹⁷ Adoptamos en este caso el término, *décopupage*, que con toda claridad explican Aumont y Marie en: "Análisis del Film"; J. Aumont y M. Marie, p 56, op.cit.

¹⁸ Cassetti, F. y Di Chio, F. op. cit, pág .25

abierto a los cambios de dirección posible. Por lo tanto cualquier disquisición es válida en la medida en que sea coherente con todo lo que se expone y esté dirigido a demostrar una primer hipótesis. Con el objeto de encontrar el equilibrio necesario entre todos estos pasos, es necesario acotar el campo de la investigación y la elección de los métodos de exploración.

"¿Hacia dónde dirigirse?, ¿Qué investigar? Aquí nos movemos en el ámbito de un análisis inmanente del film, es decir, de un análisis que juega con imágenes y sonidos (en lugar de, por ejemplo, con procesos de producción, modos de consumo, instituciones profesionales o críticas, legislaciones, etc.) y que afronta estas imágenes y estos sonidos en sí mismos, sin pasar necesariamente por lo que constituye su entorno, por ejemplo, la personalidad del autor, las características de la época, etc.. Sin embargo, incluso en este cuadro perfectamente delimitado, hay más de una opción posible. En términos de amplitud del campo de la indagación se puede proceder mediante varias gradaciones: un grupo de films, un solo film, una secuencia e incluso una simple imagen. En términos de pregnancia de este mismo campo se puede escoger cualquier cosa extremadamente anómala, con el fin de subrayar su singularidad, o, al contrario, cualquier cosa que se preste a comparaciones, para subrayar el parentesco y la recursividad.

"En términos de extensibilidad de este mismo campo, se puede proceder de lo pequeño a lo grande, aplicando procedimientos de generalización, es decir, trasladando los resultados reunidos en el análisis de una porción del film, al propio film, a un conjunto de films, etc., o bien de lo grande a lo pequeño, aplicando procedimientos de ejemplificación, es decir, controlando si los resultados reunidos a través del análisis de un film o de un conjunto de films son también válidos, para cada una de sus partes o para cada uno de los miembros del conjunto.¹⁹

¿Cuál es el método más conveniente para utilizar? La semiótica ha realizado muchos aportes para poder aprehender un texto fílmico. La sociología tiene instrumentos muy precisos para entender una película como una representación de la realidad que nos circunda. El psicoanálisis tiene también instrumentos; o la historia, que puede entender el material fílmico como documentos de su tiempo.

No es el fin de este trabajo dar recetas para concluir cuál es la mejor forma de analizar una película. Así como el artista le da forma

¹⁹ Cassetti, F. Di Chio, F; op.cit.pág 27

a una obra a partir de la visión de su mundo interior o del exterior, el analista creará una obra a partir de su intuición y saber enciclopédico logrando otra obra dando, prolija y metódicamente rienda suelta a su creatividad.

Un Caso Particular: "Perdón Viejita"

Hemos tomado como ejemplo la película de José Agustín Ferreyra por varias razones, una de ellas es la que surge del homenaje que nos imponemos hacer para uno de los precursores del cine de ficción no siempre recordado pero que ha sido uno de los principales hitos de la historia del cine argentino y que inclusive traspuso sus fronteras haciéndolo conocer en otros países hispano parlantes.

Dijimos más arriba que son pocas las posibilidades de disponer de material antiguo que se mantenga en buenas condiciones, es este uno de aquellos casos en los cuales hemos conservado gran parte del film original y que además, editado en video, es factible de ser analizado de acuerdo a los lineamientos expuestos.

Por otro lado prima en este film el valor narrativo, la forma esta puesta al servicio del contenido. Es el melodrama, como género; el tango, como vínculo entre las expresiones dramáticas y los tipos populares y los temas relacionados con los marginados por la sociedad los tópicos frecuentes en la filmografía de Ferreyra y otros autores como Edmo Cominetti y Julio Irigoyen.

Este cine mudo, despojado, sin grandes ostentaciones en cuanto a la utilización de elementos del incipiente lenguaje cinematográfico facilitará los diferentes pasos. No queremos decir con esto que por sencillo tenga menor riqueza simbólica que otros filmes anteriores como hemos comentado el caso de: "Nobleza Gaucha", "Juan Sin Ropa" o "Prisioneros de la Tierra" o la "Casa del Angel" para mencionar solamente algunas anteriores o posteriores a "Perdón Viejita".

Veremos inclusive que no es posible en esta instancia siquiera agotar el análisis ya que hemos dejado de lado aspectos vinculados a la puesta en escena, la indumentaria, los códigos lingüísticos utilizados, la posible articulación que se puede realizar entre esta película y otras del mismo autor u otros autores, etc.

Lo cierto es que este análisis es una mera aproximación que intenta generar una relación dialéctica entre el receptor sea o no especialista y el objeto artístico en este caso el film.

Ficha Técnica:

Título: Perdón Viejita

Estreno: 27/08/1927

Cine: Hindú Palace

Dirección: José Agustín Ferreyra

Guión: José Agustín Ferreyra

Fotografía: Carlos Ríos

Producción: Unión Cinematográfica Argentina

Muda

Blanco y negro

Duración: 33 minutos

Argentina

Interpretes:

- *María Turgénova* (Nora) el verdadero nombre de esta actriz es María López y era esposa de José Ferreyra.
- *Stella Maris* (Elena)
- *Florice! Vidal* (Doña Camila)
- *Ermete Meliante* (Carlos Riú)
- *Alvaro Escobar*
- Mario Zappa
- Luis Moresco

Sinopsis:

Carlos un ladrón arrepentido decide volver a su casa donde lo espera su madre Doña Camila y su hermana Elena, acompañado de Nora, una prostituta y actual pareja. Una vez allí consiguen trabajo y se establecen.

Elena trabaja en una oficina por la noche y es cortejada por un "Don Juan", quien le regala un anillo robado. Nora le prohíbe a Elena seguir viendo a este hombre y trata de devolverle el anillo a ese hombre por medio del amigo de la familia y enamorado de Elena, Preludio. Pero el "Don Juan" da aviso a la policía sobre una joyas robadas que estarían en la casa de Doña Camila, la policía indaga a la familia, Carlos reconoce ante la madre que fue ladrón y Nora por proteger a Elena se entrega.

Nora va presa, pero Elena decide decir la verdad y condenar al Don Juan, quien queda preso y Nora en libertad, pero muy abatida regresa a su vida de antes, el cabaret.

Elena llega a su casa y le cuenta la verdad a Doña Camila.

Carlos va en su busca y ella es herida por Gavilán, su dueño en

el cabaret, Carlos la rescata y mientras él se encuentra curándola en la casa de Preludio se hacen presentes Doña Camila y Elena, quien pide perdón a Nora y a su vez ella a Doña Camila por no decirle la verdad.

Todos, incluido Preludio, se van a vivir al campo reconciliados, al final de la película los muestra comiendo alrededor de una mesa al mismo tiempo, unas campanas repiquetean desde el campanario de una iglesia.

Aspectos Formales del Film:

Secuencias: 3

Escenas: 44

Planos: 279

Placas Descriptivas: 12

Placas de diálogos: 114

Decoupage:

Créditos			
	Titulo. Reparto. Placa con el nombre de la actriz principal. "Mary Turgénova"	Rex Film	
	<i>Placa: Buenos Aires que desfallece como un cuerpo cansado a las primeras sombras del atardecer, resurge ebrio de fosforescencias al conjuro de la noche, de la noche plena con el cristal de sus carcajadas locas, con sus mil luces que guiñan con malicia de mujer, con el sonar de besos en los templos del espanto dorado</i>		
Escena 1 – Exterior/Día/Ciudad			
Secuencia 1 – Trabajar con dignidad			
1/2	Ciudad de Buenos Aires. Edificios. Amanecer.	Cámara fija.	Plano General De Situación ²⁰
<i>Placa: El reloj de la vida ha vuelto a marcar las doce. El Buenos Aires agitado y laborioso dormita, mientras el Riachuelo brilla en sus sombras como un estilete en asecho; símbolo de esas horas y de ese ambiente.</i>			
<i>Placa: Amanecía... Momentos después la Ciudad volvía a su imponente aspecto de colmena humana.</i>			
3/4/5/6	Un hombre camina por la calle, rumbo a su trabajo, lleva un saco en el brazo. Trabajadores caminan por la calle. La gente se agolpa en la entrada de la fabrica.	Picado	Plano general

²⁰ Utilizamos el término plano de situación en función de la aplicación que para ese plano le da. Vicente Sánchez-Biosca, en: "El montaje cinematográfico, teoría y análisis", p.143, Ed. Paidós, España, 1996. En el film se producen otros planos de situación en cuanto al espacio en su totalidad, espacio que de esta manera se nos presenta para ser fragmentado posteriormente. Algo similar ocurre cuando se hace la presentación de los personajes, como vemos en el "découpage" cuando se presenta un personaje, le continúa un texto de anclaje que lo define genéricamente. En esta película particularmente, es interesante ver, como se mantiene el valor de su especie en cada personaje antes que su evolución psicológica.

ESCENA 2- Exterior/Día/Plaza			
7	Nora está parada, un hombre la mira desde atrás. Luego ella se sienta en un banco.	Ambos están de espalda a la cámara.	Plano entero. Conjunto
<i>Placa: Nora, un residuo más... Una de esas tantas mujeres sin nombre y sin rumbo y para quien la vida es una carga de plomo – Se indica entre paréntesis el nombre de la actriz: (Mary Turgenova)</i>			
8	Carlos Riú se sienta en el banco junto a Nora.	C.F. en Prof. cpo	Plano medio.
<i>Placa: Carlos Riú, "El Pájaro" Uno de los tantos naufragos, que como los barcos rotos, ha quedado hundido en el fango del riacho de la vida –Se indica entre paréntesis el nombre del actor(Ermete Meliante)</i>			
9	Carlos se mantiene junto a ella con la cabeza baja. Nora mira hacia un costado.	Cámara fija.	Plano Medio largo
10	Cuatro obreros trabajan en la calle.	Mirada subjetiva de Nora.	Plano Entero
11	Carlos mira a Nora, ella deja de mirar a los trabajadores para mirar hacia abajo	Frente a cámara.	P. M. largo
<i>Placa: -¿Qué le pasa? ¿Por qué está así?</i>			
12	Nora [se encuentra preocupada y triste]	Frente a cámara.	P.M.L
<i>Placa : -Me da pena el saber que no soy como esa gente</i>			
13	Carlos [reflexiona] asiente con la cabeza	Iris	P.M Corto.
<i>Placa : Yo también he pensado a veces en eso</i>			
14	Nora lo mira y le habla nuevamente	Ir	P.M. C
<i>Placa: -¡A todos los que hemos dejado de ser alguien, para convertirnos en residuos!</i>			
15	Carlos se voltea y la mira directo	Perfil - Iris	P.M. C
<i>Placa: -¡Ya ves! Yo tenía casa, madre, hermana y cariño y sin embargo...</i>			
16	Carlos sigue junto a Nora sentado en el banco, continuando con la conversación que iniciaron.	Ambos sentados frente	P.M.Conjunto
<i>Placa: - Soy un cualquier cosa. peor que un cualquier cosa: ¡Soy un ladrón!</i>			
17	Nora le mira a los ojos a Carlos y le confiesa	Ambos sentados	P.M.L
<i>Placa : -Que alegría siento solo al pensar, que yo también podría tener madre, hogar, cariño...</i>			
18	Carlos toma a Nora de las manos consolandola.		P.E
<i>Placa Mañana de sol, rayos tibios de luz que llevan hasta los barrios más humildes una nota de alegría</i>			
ESCENA 3 – EXTERIOR / BARRIO / DÍA			
19	Frente edificio, muchas personas	C.F. Pic.	P. G. Sit.
20	Los niños están jugando a la pelota		P.E
21	Doña Camila teje sentada en una silla mirando la gente pasar	Detrás se ven niños jugando	P.M
<i>Placa: Doña Camila: Una buena madre, para quien la vida se concreta al cariño de su hija Elena, y a la espera de su hijo Carlos</i>			
22	Doña Camila continúa tejiendo bajo el sol	niños detrás	P.M
23	Elena le sonrie a su Don Juan que la está cortejando detrás del alambrado	Cámara fija/ los dos en cuadro	P.M.Cjnto.

<i>Placa Elena: Algo así como la Doña Inés del Barrio, a quien por cierto no le falta su Don Juan.</i>			
24	Elena le indica con un gesto de mano que espere	Cámara fija / Elena de frente	P.M
<i>Placa :- Esperame; vengo luego</i>			
25	Don Juan se apoya en el alambrado [algo impaciente]	C.Fija	P.M
26	Frente de la casa de Doña Camila, un hombre sale de adentro, se cruza con Elena se miran y hablan, ella le sonríe le acaricia su cara y sigue hacia el interior de la casa	C.fija	P.E
27	Elena va corriendo hasta donde está Doña Camila	Cámara fija	P. E
28	Y se arrodilla al lado de su madre.	Picado leve	P. A
<i>Placa – Pero, madre, no esté Usted así; si Carlos no le ha escrito es porque su trabajo lo tendrá muy ocupado</i>			
29	Doña Camila responde preocupada	Cámara fija	P.M
<i>Placa – Respuesta preocupada de Doña Camila, quien teme por su hijo Carlos</i>			
30	Elena sentada en el suelo, al lado de su madre, la consuela	Niños jugando detrás.	P.E
<i>Placa: Poco tiempo después, nuevas voces engrosaban la vigorosa canción del trabajo</i>			
ESCENA 4 – INTERIOR / FABRICA / DÍA			
31	Engranajes de una maquinaria	Cámara fija	P.Detalle
32	Carlos se encuentra trabajando. Opera un máquina	Cámara fija	P.M
ESCENA 5 – INTERIOR / CASA / DÍA			
33	Nora está cocinando.	Cámara fija Fund. Enc.	P.M
34	Manos de Nora cocinando una tela	Cámara fija	P. D
ESCENA 6 – INTERIOR / FABRICA / NOCHE			
35	Carlos termina de trabajar y apaga la máquina	Cámara fija	P.A
Secuencia 2 – La Verdad y la Justicia			
ESCENA 7 – INTERIOR / COMEDOR, CASA / NOCHE			
36	Elena se maquilla frente a un pequeño espejo que está apoyado en la mesa		P.M
37	Doña Camila sirve la comida en un plato	Cámara fija	P. A
38	Elena sigue preparándose para salir, la mano de Doña Camila entra en cuadro para acercar un plato. Elena come y se arregla a la vez	Cámara fija	P. M
39	Doña Camila sirve otro plato	Cámara fija	P.A
<i>Placa: -Pero hija terminá de cenar tranquila; luego te arreglarás.</i>			
40	Elena sentada le responde a Doña Camila que está parada a su lado	Cámara fija	P. A. Cjto.
<i>Placa: -Es que es un poco tarde, mamita; además, sabés que me disgusta llegar tarde a la oficina</i>			
41	Doña Camila se sienta a la mesa. Llegan Carlos y Nora, quienes saludan. Nora se levanta y se pone un gorro, luego se para frente al espejo. Doña Camila prepara la comida para los recién llegados	Cámara fija.	P.E
42	Elena se acomoda frente un espejo grande	Cámara fija	P.E
<i>Placa: -Nunca me ha pasado nada a más, una de mis compañeras vive cerca de aquí.</i>			

43	Elena saluda con la mano a todos los de la casa	Cámara fija	P.E
<i>Placa: Elenita, usted sabe que siento una pasión fogosa por usted...</i>			
ESCENA 8- EXTERIOR / CASA / NOCHE			
44	Preludio corteja a Elena en la puerta de su casa. Ella responde con una sonrisa	Cámara fija	P.A
45	Don Juan observa a Elena charlando con Preludio, mientras la espera apoyado contra una pared. Elena entra en cuadro y lo saluda.	Cámara fija	P.A
46	Preludio se rasca la cabeza y los observa		P.M
47	Elena y Don Juan conversan. Él frota un anillo en su saco y se lo entrega a Elena.		P.M
<i>Placa:- Esto es para usted</i>			
48	Mano de Don Juan entregando el anillo	C.F. Iris alrededor	Plano Detalle
49	Elena mira emocionada	C.Fija	P. M
<i>Placa: - ¡Que hermoso!</i>			
50	Elena toma el anillo y lo vuelve a observar		P.A
51	Preludio se acomoda el sombrero, [medio enojado]		P. M
52	Elena lo mira [con desaire] y se va con Don Juan quien, se atusa los bigotes y dirige la mirada hacia donde está Preludio	Cámara fija	P. M Cjto.
ESCENA 9 – INTERIOR / CASA / NOCHE			
53	Doña Camila le sirve la comida a Nora, Carlos se acerca y apoya sus manos sobre los hombros de Nora	Cámara fija	P. E
<i>Placa: -¿En que piensas?</i>			
<i>Placa – Te diré, no quiero ocultártelo... Pienso que Elena es una chica demasiado joven, y que quizá no es conveniente para ella ese trabajo de noche.</i>			
54	Carlos mira pensativo y asiente con la cabeza	Cámara fija	P.M
<i>Placa: -No dejas de tener razón. Yo también había pensado en lo mismo.</i>			
55	Doña Camila hace un comentario mientras sirve la comida	Cámara fija	P. A
<i>Placa:- Mi Elenita es demasiado seriecita y buena</i>			
56	Doña Camila termina de servir la comida en el plato Carlos camina y sale de cuadro	Cámara fija/los tres en cuadro	P. A
57	Carlos se sienta a la mesa. Su madre le alcanza el plato. La mano de Doña Camila entra en cuadro.	Cámara fija	P. Medio
<i>Placa: – No es que dudemos que Elena sea mala, madre sino que creemos que no es conveniente que una mujer joven ande sola por las noches.²¹</i>			
<i>Placa: - ¡OH! Sino hubiese sido así, estoy segura que vos, tan buena, la más buena de las mujeres, no lo hubieras podido querer</i>			

²¹ Se evidencia la falta de algún o algunos planos ya que el texto posterior, nos remite a una frase de Doña Camila dirigida a Nora produciendo un salto narrativo. No nos sorprende por la antigüedad del film y nos podría ser útil en el caso que quisiéramos extraer este episodio para el análisis en función de la falta de preservación del material fílmico histórico.

58	Nora observa a Carlos	Cámara fija	P.M
59	Carlos mira a Nora	Cámara fija	P.M
60	Doña Camila mira hacia arriba	Cámara fija	P.M
61	Nora baja la vista y voltea hacia atrás	Cámara fija	P.M
62	Doña Camila se toma las manos y las lleva al pecho. Luego acaricia a Carlos y a Nora que están a su lado.	Cámara fija /Los tres parados en cuadro	P. A Cjto.
63	Carlos la mira [afligido] y baja la vista	Cámara fija	P.M
64	Doña Camila mira hacia arriba y con las manos juntas [agradece a Dios]	Cámara fija	P.M

Placa: - ¡Gracias, gracias, Dios mío. Por haberlo guiado por el buen camino!

65	Nora ayuda a Doña Camila a levantarse		P.E. Cjto.
66	Nora [se muestra impaciente], mira hacia		P.A

ESCENA 10 – EXTERIOR / CASA / NOCHE

67	Elena se encuentra con su Don Juan en la puerta de su casa. Nora sale y le ordena que ingrese	Cámara fija	P.A
----	---	-------------	-----

Placa: -Elena, Creo que ya es hora de que estés en casa

68	Elena y Don Juan la miran fijamente	Cámara fija	P.M
69	Nora [se muestra enojada]	Cámara fija	P.M

Placa: -Con usted necesito hablar un momento a solas

70	Nora se enfrenta al Don Juan, Elena se entromete pero Nora con una orden le señala que vaya para adentro	Cámara fija	P. E
----	--	-------------	------

ESCENA 11 – INTERIOR / CASA / NOCHE

71	Elena entra a la casa enojada. Se saca el gorro y lo tira [con furia]	Cámara fija	P.G
----	---	-------------	-----

Placa: -Para decir verdad, no le entiendo.

ESCENA 12 – EXTERIOR / CASA / NOCHE

72	Nora	Perfil	P.M
----	------	--------	-----

Placas: - Quiero decirle que Elena no es de las mujeres que Ud. busca; y que por lo tanto, esta Ud. perdiendo el tiempo atrás de ella.

Placa: -Francamente ahora la entiendo menos

Placa: -No importa que no me entienda; lo que deseo es que sepa, que no quiero, ni permitiré, que en adelante le vuelva a dirigir la mirada.²²

73	Don Juan la mira de reojo [con mirada desafiante]	Cámara fija	P.M
----	---	-------------	-----

Placa: -y eso, ¿sos vos quien me lo va a impedir?

Placa: -¡Mientras yo esté en esta casa, no será usted ni nadie quien la manche!

74	Don Juan sigue enfrentado a Nora	Cámara fija	P.M
----	----------------------------------	-------------	-----

Placa: -¿Con eso querés decir...?

75	Nora le responde [sin miedo]		P.M Perfil
----	------------------------------	--	------------

Placa: -Que aunque me costase la vida, esta vez no saldrá usted con la suya.

ESCENA 13 – INTERIOR / CASA / NOCHE

76	Nora ingresa a la casa. Camina hacia Elena que está junto a la mesa de espalda a ella.	Cámara fija	P.E Cjto.
----	--	-------------	-----------

77	Elena se da vuelta	Cámara fija	P.A
----	--------------------	-------------	-----

Placa: -No sé con que derecho te metés en mis asuntos no siendo nadie en esta casa.

Es curioso, hasta este momento en el film no se había producido un diálogo tan extenso sin imágenes por medio, dudamos que en este caso estén faltando como en el caso anteriormente citado, pero esto nos puede dar pistas sobre las crónicas que indican la molestia que ocasionaban en esa época los espectadores iletrados o de origen extranjero que con sus voces distraían pidiéndole a algún acompañante que les explique que era lo que estaba sucediendo.

77	Elena se da vuelta	Cámara fija	P.A
<i>Placa: -No sé con que derecho te metés en mis asuntos no siendo nadie en esta casa.</i>			
78	Nora se le acerca		P.A Cjto.
<i>Placa - No se trata si tengo o no derecho; pero aprecio demasiado a los tuyos para no evitar un mal. Créeme, Elenita, ese hombre no te quiere bien.</i>			
79	Elena [se enoja] da media vuelta. Nora la toma del hombro		P.A Cjto.
<i>Placa: -Perdoname Elenita que me meta, pero yo sé porque te lo digo... ¡sé buena escuchame!</i>			
80	Nora cariñosamente la toma de la mano	Cámara fija	P.A
81	Mano de Elena con el anillo que le regalaron	Cámara fija	P.D
82	Nora observa la mano	Cámara fija	P.M
83	Nora saca el anillo del dedo de Elena con rapidez	Cámara fija	P.D
84	Con el anillo en la mano Nora enfrenta a Elena	Cámara fija	P.A
<i>Placa: -¿Y este anillo?</i>			
85	Elena la mira [desafiante] Nora sigue preguntando	Perfil	P.A
<i>Placa: -¿Te lo regaló ese hombre? Decime la verdad, o ahora mismo llamo a tu madre y a tu hermano.</i>			
86	Elena se da vuelta y mira hacia abajo, Nora se acerca	Perfil	P.A
<i>Placa: - Pero ciega, ¿No es que ese hombre está tratando de embaucarte? ¿Qué ese hombre anda atrás de una infamia? ¿ No comprendes que...</i>			
87	Elena [abatida] se sienta en la silla, Nora la consuela	Frente	P.A Cjto.
ESCENA 14 – EXTERIOR / VEREDA / NOCHE			
88	Preludio se encuentra afuera de la casa tocando la guitarra, apoyado en el alambrado.	Picado	P.E
ESCENA 15 – INTERIOR / CASA / NOCHE			
89	Elena apoya la cabeza sobre la mesa y se hecha a llorar. Nora parada a un costado la acaricia.	Cámara Fija	P.A Cjto.
ESCENA 16 – INTERIOR / BAR / NOCHE			
90	Don Juan conversa con un hombre en la mesa del bar. Mientras toman un trago.	Cámara fija	P.E Cjto.
91	Por la escalera del bar baja Preludio con su guitarra en la mano. Al mismo tiempo desciende una mujer	Cámara fija	P.E Cjto.
92	Don Juan está sentado conversando. A sus espaldas aparece Preludio y le toca el hombro. Don Juan se da vuelta y se levanta.	Cámara fija.	P.A Cjto.
<i>Placa: - Dice Nora que si mañana no va por el anillo... ella sabrá a quien entregarlo... ¡A los pies de Ud., Majestad!</i>			
93	Preludio se retira, quedando en cuadro solo Don Juan observando	Cámara fija	P.M
94	A los pies de la escalera Preludio hace una reverencia con el sombrero y lo saluda, se da vuelta y se va.	Cámara fija	P.E
95	Don Juan se toca el mentón con la mano y [reflexiona], se da vuelta y camina.	Perfil	P.M
96	Se acerca a un teléfono Público. Piensa y luego toma el teléfono.	Cámara fija	P.M
ESCENA 17 – INTERIOR / DEPTO. DE POLICIA / NOCHE			
97	Un teléfono apoyado sobre un escritorio	Iris alrededor del Tel.	P.D
98	El comisario atiende el teléfono que está en su escritorio.	Iris alrededor.	P.M
Escena 18 – INTERIOR / BAR / NOCHE			
99	El Don Juan habla por teléfono.	Cámara fija	P.M
ESCENA 19 – INTERIOR / COMISARIA / NOCHE			
100	El comisario conversa por teléfono y toma nota de lo que le dicen.	Cámara fija	P.M

ESCENA 20 – INTERIUR / BAR / NOCHE		
101	Don Juan hablando	P.M
<i>Placa: -Se, seguro, que ahí se encuentran algunas de las alhajas robadas...</i>		
ESCENA 21 – INTERIOR / COMISARIA / NOCHE		
102	El comisario termina de tomar nota	Cámara fija P.M
Escena 22 – INTERIOR / BAR / NOCHE		
103	Don Juan corta la comunicación	Cámara fija P.A
ESCENA 23 – INTERIOR / COMISARIA / NOCHE		
104	El comisario sentado detrás de su escritorio le da indicaciones a un oficial.	P.A
ESCENA 24 – EXTERIOR / PLAZA / NOCHE		
105	Elena conversa con Don Juan	P.E Cjto.
<i>Placa: - ¡Dios mío lo que me pasa! ¡Acaban de despedirme de la oficina por haber faltado ayer!</i>		
<i>Placa: -¡Pero tonta no tenés que afligirte por tan poca cosa, para lo bien que estabas!</i>		
106	Elena levanta la mirada	Perfil – C. Fija P.M
<i>Placa: -Cuando sepan en casa por lo que me han despedido</i>		
107	Don Juan [la consuela] cerca de Elena	Perfil – C.Fija P.M largo Cjto.
<i>Placa: - ¡Bah! Eso no es nada; no te pongas triste. Ya pensaré alguna solución</i>		
ESCENA 25 – INTERIOR / CASA / NOCHE		
108	El comisario está parado en un vestíbulo vestido de civil.	iris P.M
109	Nora está parada frente al comisario, reconocemos el comedor de la casa. Esta vestida de una manera diferente a la que hasta este momento acostumbraba	Subjetiva. Iris P.A
110	El comisario está parado junto a un policía en la entrada de la casa, frente a Nora	Iris P.M
111	Nora está parada frente al comisario. Por medio de una truca su indumentaria cambia a la que estábamos acostumbrados a ver en ella	Iris Subjetiva del Comisario P.A
112	Doña Camila entra en cuadro, camina hacia donde se encuentra el comisario y el policía	Fija P.A
<i>Placa: -¿Podría saber lo que desean los señores en esta casa?</i>		
113	El comisario se dispone a explicar. Gesto de mano.	Fija P.M
<i>Placa: -Usted disculpe pero si no estamos mal informados, no debe andar muy lejos de aquí un objeto robado...</i>		
114	Doña Camila frente al comisario y Nora a su lado	Fija P.A
<i>Placa: -¡Un robo! ¿Y que tenemos que ver con eso? ¡Toda la gente que habita en esta casa es honesta y de trabajo!</i>		
115	El comisario la escucha con atención.	Fija/Perfil P.M
<i>Placa: - No dudamos de la honestidad de usted, señora; pero traemos orden de revisar, y...</i>		
116	Los tres están parados. Nora que está junto a Doña Camila se adelanta un paso y con un gesto de mano enfrenta al comisario	Perfil/ Los tres en cuadro P.E
<i>Placa: - ¡Un momento! ¡Eviten ustedes que toquen nada en esta casa!</i>		
117	Nora da otro paso adelante.	Fija/Perfil P.E

Placa: -Aquí tienen ustedes lo que buscan			
118	Nora con la mano extendida le muestra el anillo al comisario. Él lo agarra. Doña Camila observa.	Fija/Perfil	P.E
119	Con el anillo en su mano, el comisario mira el objeto y luego levanta la mirada.	Fija	P.M
Placa: -¡Está usted detenida!			
120	Doña Camila se para delante de Nora [Como protegiéndola]	Fija	P.M.L
Placa: - Esta alhaja es robada señora y hasta que no explique como se encuentra en su poder...			
121	Doña Camila se da vuelta y con sus manos la toma a Nora [y le suplica que hable]	Fija	P.M
Placa: -¡Explícale, hija mía!			
122	Doña Camila deja caer lentamente los brazos. Nora lentamente baja la mirada sin decir nada.	Fija/Ambas en cuadro	P.M
Placa: -¡Habla, hija mía, habla! ¡Por favor no calles!			
123	Nora la mira a los ojos	Fija. Ambas en cuadro	P.M
Placa: -¡Por favor, no me pida que hable! ¡No puedo, no puedo!			
124	El comisario con un cigarrillo en la boca[opina de la situación], mientras larga el humo.	Fija	P.M
Placa: - Es inútil señora, estas mujeres jamás confiesan la verdad.			
125	Doña Camila mira al comisario, mientras Nora mantiene la mirada fija hacia abajo	fija	P.M
Placa: -Que esta gente de mal vivir tiene por lema no confesar nunca. ¡Ya ve como se obstina en no explicar porque se encuentra esta alhaja robada en sus manos!			
126	Doña Camila [se enoja] y apunta con el dedo a Nora.	Fija	P.M.L
Placa: -Entonces quiere decir que la mujer que yo creía tan buena y honesta, es...es...			
127	Doña Camila [se ve muy molesta y le grita], Nora con la mano en el pecho se hecha a llorar.	Fija	P.M.L Cjto.
128	Carlos que está escuchando la discusión desde la puerta de entrada	Fija	P.M
129	Doña Camila da media vuelta hacia donde está parado Carlos.	fija	P.M
Placa: -Y vos, mi hijo, mi propio hijo, no has tenido reparo en traer a esta casa, donde habita tu hermana, a una...			
130	Nora con la vista hacia el suelo no responde a las acusaciones.	Fija	P.M
ESCENA 26 – EXTERIOR / VEREDA / NOCHE			
131	Elena y Don Juan discuten en la vereda de la casa. Elena lo toma del brazo.	fija	P.A
132	Don Juan está vestido muy elegante. Sombrero, traje, corbata.		P.M.C
Placa: - Como puedes suponer, yo no lo sabía. Y lo peor del caso es que la policía lo anda buscando, y no sería extraño que a estas horas, en tu casa...			
133	Elena se lleva la mano a la frente [en un acto de preocupación]Don Juan [finge] calmarla.	Fija	P.A Cjto.
Placa: - Pero no te aflijas; todo se puede remediar. Hoy no vayas a tu casa, mientras yo arreglo las cosas para que no te veas comprometida.			
134	Elena se hecha a llorar y Don Juan mira hacia todos lados[por si alguien los observa]Luego la abraza.	Fija	P.A Cjto.

ESCENA 27 – INTERIOR / COMEDOR / NOCHE			
135	Carlos y Doña Camila hablan parados en el comedor	Fija,	P.M
<i>Placa: - ¡Madre; ignoro lo que pasa; pero sea lo que sea, juego mi vida a que ella es inocente!</i>			
136	Doña Camila le reprende a Carlos	Cámara ubicada detrás de Carlos. Referencia hombro.	P.M
<i>Placa: - ¡La mujer que es inocente no se calla cuando la acusan de un delito que la deshonra!</i>			
137	Carlos baja la vista ante la acusación de su madre	C.Fija	P.M
<i>Placa: - ¡El destino es cruel, madre! ¡Cuántas veces al ser más bueno, lo arrastra la fatalidad hasta convertirlo en un miserable!</i>			
138	Se repite el encuadre de toma 136. Doña Camila le reprende a Carlos [la situación que está viviendo por Nora]	Cámara ubicada detrás de Carlos. Referencia hombro.	P.M
<i>Placa: - La fatalidad puede arrastrar a un hombre hasta la miseria, hasta la desdicha; pero nunca al robo</i>			
139	Se repite encuadre de toma 137. Carlos baja la vista [ante la acusación de su madre]	C.Fija	P.M
<i>Placa: - ¡Que sabes madre, que sabes!...Aquí me tienes a mí. Yo soy bueno, honrado; y sin embargo, me arrastró la fatalidad y...he sido un ladrón...</i>			
140	Doña Camila lo señala acusándolo con la mano. Carlos baja la mirada.	C.Fija	P.A Cjto.
<i>Placa:- ¡Qué has dicho! ¿Tu un ladrón? ¡El ser de mis entrañas, un ladrón! ¡Mi hijo querido; el que creí el más noble de los hombres!</i>			
141	Carlos mira a su madre.	Perfil/C.Fija	P.M
<i>Placa: -Perdoname madre, pero algún día tenías que saberlo. Es más tenía necesidad de confesártelo, pues me parecía que no me había regenerado del todo si te ocultaba la verdad.</i>			
142	Doña Camila se toma las manos y mira hacia arriba [como implorando].	C.Fija	P.M
<i>Placa: -¡Dios mío, mi hijo un ladrón! ¡Que mal he hecho en la vida para que me castigue así!</i>			
143	Doña Camila se arrodilla y moviendo la cabeza la deja caer sobre la mesa. Carlos que está a su lado no puede mirar hacia otro lado [avergonzado].	C.Fija	P.A Cjto.
ESCENA 28 – EXTERIOR / VEREDA / NOCHE			
144	Elena está llorando y Don Juan la abraza. Él está fumando un habano.	C.Fija/Ambos de espalda a cámara	P.A Cjto.
145	Preludio observa la escena desde la entrada exterior de la casa. Camina unos pasos en dirección a ellos.	Cámara fija	P.M
146	Elena y Don Juan se alejan caminando, Preludio entra en cuadro por detrás. Ellos se dan vuelta.	Los tres en cuadro. Espalda. Fija	P.E Cjto
147	Preludio les habla de frente.	Fija	P.M
<i>Placa: - No sé si sabrá, Elena, que Nora acaba de ser detenida por haberle encontrado en su poder una alhaja robada.</i>			
148	Elena mira asustada y se lleva la mano al pecho.	Fija	P.M.C
149	Preludio mira de reojo en dirección a Don Juan.	Fija	P.M.C
150	Don Juan responde a la mirada con otra [penetrante y desafiante]	fija	P.M.C
151	Se repite encuadre de toma 149. Luego Preludio se dirige a Elena.	Fija	P.M.C

<i>Placa: - No estaría de más que se apresurara en llegar a su casa. Quizás su mamá necesite de usted en estos momentos.</i>		
152	Elena en medio de los dos está decidiendo que hacer. En un impulso camina en dirección a su casa, el Don Juan quiere seguirla por detrás pero Preludio lo detiene con la mano.	Fija. P.A Cjto.
<i>Placa: - ¡Con usted tengo que hablar!</i>		
153	Con ademanes [de desaire] Don Juan se saca los guantes, mientras Preludio lo increpa con el dedo.	Fija. P.A
<i>Placa: -Ahora mismo vas a venir conmigo hasta la policía.</i>		
154	[En un gesto desafiante] Don Juan se señala a sí mismo como diciendo ¿yo?. Y niega con la cabeza.	 P.A Cjto
<i>Fundido a negro</i>		
ESCENA 29 – INTERIOR / COMISARIA / NOCHE		
155	Don Juan y Preludio entran peleándose, un policía trata de separarlos. El comisario sentado detrás de su escritorio observa. Elena está parada al lado del comisario.	C.Fija Iris alrededor P.E Cjto
156	El rostro de Elena queda de perfil mirando hacia donde está la pelea.	C.Fija / Iris P.M.C
<i>Placa: ¡Este es el hombre que me dio el anillo!</i>		
157	Don Juan la mira, con su sombrero en la mano y la ropa desprolija.	C.Fija/ Iris P.M
158	El comisario desde atrás del escritorio lo interroga. De frente	C.Fija. Normal. Iris P.M
<i>Placa: - Hablá, buena pieza, ¿De donde sacaste ese anillo?</i>		
159	El don Juan trata de explicar, [Parece nervioso], se mueve constantemente y juega con el sombrero entre sus manos.	C.Fija/ Iris. P.M
<i>Placa: -Le diré, señor oficial, lo...lo encontré...</i>		
160	Ídem 158. Luego mira hacia el costado.	C.Fija/ Iris P.M
<i>Placa: - ¿Y usted?...</i>		
161	Preludio se saca el sombrero y con ademanes explica la situación..	C.Fija/ Iris P.M
<i>Placa: - Yo señor oficial, fue la persona que vió cuando ese hombre le dio el anillo a Elenita. Por eso yo, ahora que lo encontré, lo invité con finas maneras a que lo visitara...</i>		
162	Ídem 161. Con el sombrero en la mano izquierda.	C.Fija. iris P.M
<i>Placa: -Pero este caballero no quería venir, a pesar de mi gentil y cariñosa invitación; entonces usando un poco de la contundencia...que me caracteriza, tuve que...</i>		
163	Preludio concentrado en su relato realiza los ademanes de los golpes con más entusiasmo.	C.Fija/Iris P.M
164	El comisario detiene el relato con un gesto. Levanta la mano.	C.Fija/ Iris P.M
<i>Placa: -Está bien. Usted puede retirarse.</i>		
165	Preludio, sonriente, estira la mano para saludarlo	C.Fija /Iris P.M
<i>Placa: - Agradezco debidamente, señor oficial, la gentileza que presta a este trovador humilde, pero honrado.</i>		
166	En cuadro se encuentra Elena, el Comisario no le da la mano a Preludio. Con una reverencia Preludio se despide del comisario y cuando pasa por al lado de Don Juan lo	

ESCENA 30 – INTERIOR / CARCEL / NOCHE			
167	Nora está detrás de las rejas.	C.Fija/ Iris	P.A
ESCENA 31 – INTERIOR / COMISARIA / NOCHE			
168	Don Juan limpia el sombrero con la manga de su saco, se acomoda el cuello de la camisa, y con una reverencia saluda a los presentes. Le entrega su brazo al policía y este se lo lleva.	C.Fija/ Iris	P.A
169	Nora y Elena están abrazadas	C.Fija/ Iris/Perfil	P.M
ESCENA 32 – INTERIOR / CARCEL / NOCHE			
170	Don Juan es introducido a la celda por el policía	C.Fija/ Iris	P.M.L
ESCENA 33 – INTERIOR / COMISARIA / NOCHE			
<i>Placa: -¡Perdoname, Nora! He sido contigo mala, muy mala. ¡Si te hubiera hecho caso!</i>			
171	Elena llora arrepentida en brazos de Nora.	Perfil/ Iris/ C.Fija	P.M Conj.
172	Elena llora en el hombro de Nora. De espalda a cámara.	Fte de Nora con referencia de Elena/C. Fija/ Iris	P.M Conj.
<i>Placa: -No te aflijas más Elena: esto te servirá de experiencia. Ahora corre al lado de tu viejita.</i>			
173	Nora la toma de los hombros y trata de calmarla	Perfil. Fija. Iris	P.M
ESCENA 34 – INTERIOR / CARCEL / NOCHE			
174	Don Juan se mueve preocupado dentro de la celda.	C.Fija/ Iris	P.E
ESCENA 35 – INTERIOR / COMISARIA / NOCHE			
175	Elena y Nora se retiran de la comisaria	C.Fija/ Iris	P.M
ESCENA 36 – INTERIOR / CARCEL / NOCHE			
176	Don Juan se saca el saco, lo sacude, lo dobla y lo coloca como almohada sobre el piso. Luego se recuesta.	C.Fija/ Iris	P.E
<i>Placa: Una vez más el destino, que se complace en destruir los proyectos de lo hombres, juega a su capricho con seres y cosas.</i>			
Secuencia 3 – Arrepentimiento y Perdón			
ESCENA 37 – EXTERIOR / VEREDA / NOCHE			
177	La mano de Nora trata de soltarse de la de Elena	C. Inclínada/ Iris	P.D
<i>Fundido encadenado</i>			
178	Elena está tomando de la mano a Nora y trata de convencerla para que se quede en la casa	Fija/ Normal	P.A Cjto.
<i>Placa: -Es imposible, Elena, Nora ya no puede volver a esta casa. No culpemos a nadie. Es el destino que lo ordena; el inflexible destino que mueve todas las cosas.</i>			
179	Nora logra soltarse de la mano de Elena. Camina lentamente y se retira. Elena queda apoyada en la entrada. Llego Preludio y Elena ingresa a su casa.	C.Fija/Normal/ Ambas en cuadro	P.A Cjto
180	Preludio va detrás de Nora hasta que la alcanza.	C.Fija/ Normal	P.A
<i>Placa: - ¡Nora! ¿Adónde va?</i>			
181	Nora se detiene y comienza a hablar	C.Fija	P.M.L Cjto.
<i>Placa: - ¡Que se yo!... ¡Adónde la fatalidad me lleve!</i>			
182	Preludio la mira. Mueve la cabeza.	C.Fija. Perfil. normal	P.M
<i>Placa: No tome otro rumbo, Nora. Usted debe volver a esa casa; es decir, a su casa.</i>			
183	Contraplano de Nora que le responde.	C.Fija. Perfil. Normal	P.M

<i>Placa: No mi buen amigo, yo no debí haber entrado nunca a ese hogar. Ya ve usted para lo que he servido; ¡para llevarle el dolor y la amargura!</i>			
184	Nora trata de dar unos pasos, Preludio intenta detenerla, ella le retira el brazo y lo mira	C.Fija. Normal	P.M largo
<i>Placa: - Es inútil; los que nos fuimos enfangando en el charco, salpicaremos siempre de barro donde vamos. No debí nunca de haber salido de donde estaba. ¡Nunca!</i>			
185	Nora camina y se aleja lentamente.	C.Fija normal	P.A
ESCENA 38 – INTERIOR / COMEDOR / NOCHE			
186	Doña Camila está con los codos sobre la mesa y son sus manos sobre la frente sosteniendo la cabeza. Por la puerta entra Elena con una mano en su rostro	C.Fija normal	P.G
187	Elena se apoya en el marco de la puerta, se detiene y mira a su madre	C.Fija. normal	P.M
188	Doña Camila está de espalda. Apoyando sus codos en la mesa y sosteniendo la cabeza con sus manos.	Subjetiva de Elena	P.M
189	Idem Plano 187	C.Fija normal	P.M
190	Doña Camila se da vuelta y mira a Elena	Subjetiva	P.M
195	Elena desliza su cuerpo por el marco hasta dejarse caer al piso.	C.Fija normal	P.M
196	Elena queda sentada en el piso. Doña Camila se levanta y se dirige hacia donde está su hija	C.Fija normal	P.E Cjto
197	Doña Camila la mira	C.Fija perfil	P.M
198	Elena toma con sus manos el brazo de su madre. Luego mira a su madre y se lleva la mano al corazón.	Picado. Referencia brazo Doña Camila	P.M
<i>Placa: -¡Perdón, mamita, perdón! ¡Yo he sido la culpable de todo, te lo juro!</i>			
199	Elena le pide perdón desde el suelo a su madre	Leve picado	P.M
<i>Placa: -Si, madre, sí; yo tengo la culpa. ¡Nora es inocente!...Ella es buena. Calló y se sacrificó por salvarme... ¡Ese anillo era mío!</i>			
200	Doña Camila escucha sorprendida la declaración	C.Fija. Inclined hacia abajo	P.M
201	Idem Plano 199	Leve picado	P.M
<i>Placa: - Ella es más buena que yo. ¡He sido una loca, una perversa!</i>			
202	Doña Camila alza la mano como para pegarle una bofetada, pero se detiene y luego se agarra la cabeza y se hecha a llorar	C.Fija. normal	P.E
ESCENA 39 – EXTERIOR / CALLE / NOCHE			
203	Nora se encuentra parada [pensativa], mirando hacia abajo. Está contra un cerco. A su lado, a la izquierda una escalera que desciende	C.Fija. Normal	P.E
204	Los pies de Nora comienzan a descender por los primeros peldaños con dirección a la izquierda del cuadro	C.Fija. inclinada	P.D
<i>Fundido encadenado.</i>			
ESCENA 40 – INTERIOR/CABARET/NOCHE			
205	Los pies de Nora están pisando los escalones de una escalera, descendiendo, con dirección a la derecha del cuadro	C.Fija. Inclinada	P.D
206	Nora Está parada en la escalera del cabaret. Un Hombre que se retira, sube, pasa y la mira.		
207	Un mozo limpia una de las mesas. Se da vuelta y ve a Nora.	C.Fija. normal	P.M De espaldas

208	Nora apoyada contra la pared de la escalera responde a la mirada y agacha la cabeza.	C.Fija. Normal	P.M De frente
209	El mozo camina en dirección a Nora.	C.Fija. Normal	P.M
210	Queda parado frente de Nora y se cruza de brazos, ella mira hacia al piso.	C.Fija. Normal	P.A Cjto.
<i>Placa: - Presentía que un día a otro cairías. ¡Es inútil! Ustedes a la larga vuelven. ¡Si lo sabré yo!</i>			
211	Ídem plano 210. Luego él mira a un costado.	C.Fija. Normal	P.A
<i>Placa: -¡A ver, muchachos! El que quiera ganarse una caña, vaya a avisar al Gavilán que ha vuelto la paloma.</i>			
212	Los hombres del lugar observan a Nora. Ella mira hacia abajo.	C.Fija Normal	P.E Conj.
ESCENA 41 – EXTERIOR/VEREDA/NOCHE			
213	Carlos viene de atrás y se encuentra con Preludio que está apoyado en el poste del alambrado	C.Fija. Normal	P.A Conj.
<i>Placa: - Me acaban de contar todo en la policía...¿ Han llegado ya Nora y Elena?</i>			
214	Ídem 213 Preludio le indica a Carlos el camino que tomo Nora		P.A Conj.
<i>Placa: -Nora no quiere volver a tu casa. Ella cree que no es digna. Según sospecho, vuelve al café.</i>			
215	Carlos toma a Preludio de las solapas del saco. Lo suelta y se retira en dirección al café.	C.Fija normal	P.A
ESCENA 42 – INTERIOR/CABARET/NOCHE			
216	Nora está cantando. Está muy maquillada y tiene puesto un vestido escotado.	C.Fija.Normal Sobreimpresión con el 217	P.M
<i>Fundido encadenado</i>			
217	La mano de un hombre rasgando las cuerdas de una guitarra	C.Fija normal	P.D
<i>Placa: El Gavilán. Reyezuelo de aquel ambiente. Antiguo amo y señor de Nora quien no olvida nunca el abandono de esta en no lejano día.</i>			
218	Gavilán apoyado en una pared, encendiendo un cigarrillo	C.Fija	P.M.
219	Nora cantando. Plano de situación. Se ve la orquesta, el público y una atmósfera enviciada por el humo. Al fondo y arriba una ventana que da a la calle. Espectadores mirando		P.General
220	Un espectador mirando	C.fija	P.M. C.
221	Nora cantando ídem 219		
222	Un niño observa detrás de una pared al pie de la escalera. Toma rápidamente una propina que había en una mesa y se va corriendo	C.fija	P.M
223	Nora termina su canción encuadre ídem 219		
<i>Placa: Y envuelta en esa atmósfera de café –turbia y sórdida como el alma de sus clientes- La armoniosa voz de Nora tomaba matices tristes, que a veces parecía lamento otras oración.</i>			
224	Ídem 221 Nora termina de cantar.	C.Fija	P.G
225	Nora mira a izquierda de cuadro le pide fuego a un parroquiano, él se lo da de su propio cigarrillo		P.M. Cercano
226	Carlos. Detrás de él se encuentra la escalera que desciende al tugurio, mira hacia la derecha del cuadro	C.Fija	P.M
227	Nora fumando mira a la izquierda del cuadro		P.M.
228	Gavilán fumando mira hacia delante	C.Fija	P.M

229	Nora se lleva el cigarrillo a la boca mira hacia la derecha del cuadro. Ingres a cuadro Carlos por izquierda, ella queda dándole la espalda	C. Fija Ref. espalda del parroquiano	P. Conjunto
230	Nora mira hacia abajo. Gira lentamente para mirar a Carlos ²³	C.Fija/Perfil	P.M - Cercano
Placa: - <i>No, Carlos, no, este es mi sitio, mi ambiente. Aquí soy un trozo de esta vida misma de este café; en otro medio soy un estorbo</i>			
230	Nora da media vuelta, Carlos la toma del brazo.	C.Fija	P.M
Placa: - <i>¡No digas eso Nora! Si no querés volver a casa ¡Qué importa! Nos iremos lejos, solos, en otro punto buscaremos la felicidad..</i>			
231	Carlos la atrae hacia sí. Ella le retira el brazo gira a derecha y sale de cuadro. Carlos se queda mirando	C.Fija	P.M. Cercano Cjto.
232	Un personaje desconocido mira	Muy contrastada	P.M Cercano
233	Nora de espaldas fumando junto a Gavilán, él de frente		P.A. L Cjto.
234	Carlos dirige su mirada a la derecha del cuadro		P.M. C
Placa: <i>¡Nora, no salgo de aquí si no es contigo!</i>			
235	Gavilán empuja a Nora hacia un costado y le apunta con el dedo [a Carlos]	C.Fija	P.M
Placa: - <i>¡Ahora mismo te vas a ir!</i>			
236	Carlos [grita] Centrado en el cuadro	C.Fija	P.M
Placa: - <i>He dicho que no salgo de aquí sin ella</i>			
237	La mano de Gavilán saca un revolver debajo del saco y apunta	C.Fija	P.D
238	Carlos avanza hacia adelante y sale de campo [hacia donde está el Gavilán]	Avanza hacia cámara	P.M
Placa: <i>Y los rezongos de un melancólico bandoneón, lloraron en un tango el dolor de las almas torturadas por el destino.</i>			
ESCENA 43 – INTERIOR/HABITACION			
239	Una mano sostiene una botella, tratando de volcar el contenido del remedio en una cuchara.	C.Fija	P.D
Fundido encadenado			
240	Carlos esta poniendo el remedio en una cuchara. Nora está recostada en la cama. Al fondo esta Preludio		P.E
241	Preludio está cocinando. Se ve su guitarra colgada en la pared		P.E
242	Preludio cocinando desde otro ángulo, no se ve la guitarra ahora	C.Fija	P.M
243	Carlos deja la cuchara donde estaba sirviendo el remedio y se sienta en la cama.	C.Fija	P.E Cjto.
Placa: - <i>¡Que! ¡Te duele mucho la herida?</i>			
244	Nora tiene la cabeza sobre la almohada. Mira a Carlos	Inclinada	P.M
Placa: - <i>No es la herida lo que mas me duele pienso en tu viejita, que quizás...</i>			
245	Carlos le acaricia la cabeza		P.E

²³ Estos últimos cinco planos, desde el 225 inclusive son de muy corta duración generando una importante tensión a partir de las miradas. Por otro lado queda bien definido el lugar en el cuadro que ocupa cada personaje. Como se ha visto, Nora a la derecha, Carlos a la izquierda (lugar que según el plano de situación es por donde se entra al café) y Gavilán en el centro.

<i>Placa: -No pienses en esas cosas ahora. Trata de curarte, que todo eso se arreglará. A más, sabés, que Preludio ha dicho...¡Preludio! ¿No es cierto que...?</i>			
246	Ídem 245. Carlos se da vuelta hacia donde esta Preludio cocinando	C.Fija	P.A
<i>Placa: -No es verdad, Preludio, que vos has dicho</i>			
247	Preludio se acerca a la cama. Deja la sartén en el fuego.	C.Fija	P.E
<i>Placa: -Ya le he dicho que deje las cosas por mi cuenta, que yo...</i>			
248	Ídem 246; entra Preludio en cuadro	C.Fija	P.E Cjto.
249	La comida se quema en la sartén que está sobre un calentador	C.Fija	P.D.
250	Ídem 248 Preludio mira a derecha del cuadro, cruza en esa dirección y mientras que lo está haciendo se abre una puerta distinguiéndose a Doña Camila y Elena	C.Fija	P.E Cjto.
251	Enmarcadas por la puerta abierta sin avanzar, Doña Camila y Elena	C.Fija	P.M C Cjto
252	Carlos se incorpora de la cama y avanza	C.Fija	P.M – C
253	Nora apoyada su cabeza en la almohada mira la acción	C.Fija Pic Leve Inclinación	PM
254	Doña Camila, detrás Elena	C.Fija Leve pic. Leve inclinación Muy contrastada	P.M Cercano Cjto.
255	Carlos	C.Fija	P.M. C.
256	Carlos abraza a Doña Camila detrás Elena		P. M. Cjto
257	Nora ídem 253 [con alegría]		
258	Doña Camila abrazada a Carlos. En la pared está colgada la guitarra		P.M C. Cjto.
259	Elena al lado de la cama con Nora. Se hecha sobre ella y llora		P.E. Cjto
260	Ídem 258		P.M Cjto
261	Nora ídem 259, la toma a Elena		P.E. Cjto.
262	Ídem 260 Doña Camila avanza cruzando el cuadro, sonriendo		P.M Cjto.
263	Preludio se acerca a Elena y la ayuda a levantarse. Nora mira la acción. Preludio y Elena salen por derecha, lugar por donde entra Doña. Camila, se acerca lentamente a Nora y se toman la mano		P.M. L Cjto.
<i>Placa: -¡Que mala que he sido contigo, hija mía!</i>			
264	Nora tomando la mano de Doña Camila		P.M
<i>Placa: -No diga usted eso; al contrario, nosotros hemos sido los malos por no haberle confesado desde un principio la verdad.</i>			
265	Carlos se acerca y apoya su mano en el hombro de su madre	C.Fija	P.E Cjto.
<i>Placa: -No piense más en eso madre, ahora hay que construir de nuevo la felicidad.</i>			
266	Ídem 265. Doña Camila alza la vista a su hijo, Carlos se adelanta y se para frente a ella	C.Fija	P.E Cjto.

267	Preludio se acerca a la cocina mira la comida y luego de poner sus brazos en la cintura se toma la cabeza	C.Fija	P.E
268	Sartén con la comida en su interior y mucho humo		P.D
269	Ídem 266. En cuadro: Nora desde la cama, Doña Camila y Carlos, [señalando a derecha]		P.E. Cjto.
<i>Placa: -Por lo pronto hay que hacerle honor a Preludio, que nos ha preparado una exquisita comida en festejo de este día.</i>			
270	Preludio desde donde estaba mira a izquierda y se levanta el sombrero	C.Fija	P.M
271	Preludio mirando hacia el mismo lugar		P.M
<i>Placa: -Propongo otra cosa...cuando vivamos todos en una casita blanca, lejos de la ciudad; risueña, llena de sol; me comprometo a ser el cocinero, y presentarles lo que no puedo hacerles hoy: un plato sabroso...</i>			
<i>Elipsis.</i>			
ESCENA 44 – EXTERIOR/CASA DE CAMPO/DÍA			
272	Frente de una casa en el campo.	C.Fija	P.G
273	Calle de campo con casas a los costados y un árbol grande al centro del cuadro		P.G
274	Preludio tiene un plato de comida en la mano	C.Fija	P.M
275	Los cuatro están sentados alrededor de una mesa. Preludio les sirve la comida. Se aprecia un espacio muy amplio, una espaciosa casa atrás	C.Fija	P. Conjunto
276	Una campana con su martillo, lentamente la va a martillando		P.D
277	Preludio se saca el sombrero y se lo pone sobre el pecho. Doña Camila hace la señal de la cruz	C.Fija	P.E Cjto.
<i>Placa: -¡En el nombre del padre, y del hijo, y del espíritu santo!</i>			
278	Doña Camila haciendo la señal de la cruz, luego junta sus manos mira al cielo y agradece	C.Fija	P.M
279	Todos rezando junto a Doña Camila.	C.Fija	P.M
<i>Placa: FIN</i>			
<i>Fundido a negro.</i>			

De los pasos propuestos pasamos quizás por el más arduo, el *découpage*, por lo tanto ya se presupone la instancia del distanciamiento. Hemos tratado de ser rigurosos en cuanto a los elementos descriptos sin caer en la tentación de la interpretación aunque, como se observará, entre corchetes figuran algunos datos que ya evidencian una tendencia al significado por ejemplo en el plano 12, donde le asignamos a Nora un estado de preocupación y tristeza o en el plano 13 a Carlos, un estado reflexivo, etc. En estos casos como otros aclarados oportunamente nos referimos a aquellos que surgen del gesto del actor prácticamente de forma inequívoca, pese que además, lo que sucede aquí como en general en toda la selección que para el *découpage*, hemos hecho es la existencia de esa comprensión preliminar que uno hace a partir de su saber particular o general en cuanto a la materia o al saber enciclopédico o inclusive el trabajo de investigación que uno realice para enriquecer el diálogo con el objeto aquel que guíe los próximos pasos.

Cuando la película se estrenó se encontraba en la presidencia del país Marcelo Torcuato de Alvear (1868-1942), político que representaba los intereses de la Unión Cívica Radical y al mismo tiempo los

de la clase media.

Caracterizó este período la paz social, la estabilidad política, la recuperación económica e inclusive cierta prosperidad en comparación a los efectos devastadores que en otros países del mundo tuvo la Primera Guerra Mundial.

La política económica fue la de la diversificación, el desplazamiento de los intereses de la agricultura a la ganadería mejoraron la participación de esta en los mercados internacionales.

Los antiguos grupos oligárquicos quedaron descartados del poder y comenzó a hacerse notar una clase en ascenso compuesta por pequeños comerciantes, jóvenes profesionales e industriales. Estados Unidos cada vez más se incorporaba con empresas en nuestro país orientando sus actividades hacia los mercados de bienes de consumo.

La industrialización estaba en marcha y eso por un lado significaba aprovechar la gran cantidad de materia prima existente y por otro lado la ocupación de mano de obra de un importante sector social que clamaba por integrarse en las ciudades.

Los problemas de los obreros y sus patrones quedaron momentáneamente de lado ya que comenzaron a existir roces entre los terratenientes y la clase media, los gremios debilitados habían perdido el poder de unos años atrás.

El aumento del salario real, el mejor ingreso per capita, el debilitamiento del Partido Socialista y la falta de participación de los sindicatos en los reclamos hizo que las huelgas se redujeran.

Se avanzó en la legislación social con propuestas de regímenes jubilatorios, la acción que desde ya muchos años tenía sobre la población la escuela pública ya daba sus resultados y una gran masa de personas buscaban refugio intelectual en la lectura de los diarios y las revistas.

“El acceso a la vivienda propia cambió la idea del hogar y ubicó a la mujer –liberada de la obligación de trabajar- en el centro de la familia, que pronto se reuniría en torno del aparato de radio. Por un movimiento complementario, las hijas aspiraron a trabajar, en una tienda o en una oficina, a estudiar, y también a una creciente libertad sexual. Una cierta holgura económica, y la progresiva reducción de la jornada de trabajo-que junto al “sábado inglés”- aumentó el tiempo libre disponible. Ello explica el éxito de bibliotecas, conferencias y lecturas, pero también el desarrollo de una gama muy variada de ofertas para llenarlo”.²⁴

Luis Alberto Romero, "Breve Historia Contemporánea de la Argentina, Ed. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1997.

El cine crece en interés y las salas se incrementan rápidamente ya no sólo en el centro de la ciudad sino en los barrios y las zonas suburbanas. El teatro asume la adultez con el "grotesco criollo", rompe con el optimismo ingenuo del sainete y muestra el choque entre generaciones, el conflicto entre los inmigrantes y sus hijos y sus frustraciones.

El tango es aceptado por toda la sociedad y de los márgenes de la ciudad accede al centro y a los hogares a partir de los discos escuchados en los fonógrafos. Desde las artes plásticas y literarias los grupos de Boedo y de Florida se disputan su representatividad intelectual y se producen fuerte intercambios de palabras y de hechos, Jorge Luis Borges encarna el modernismo mientras que Leónidas Barletta apoya el compromiso y la justicia social.

El melodrama es un género en auge desde el teatro o las revistas de folletín, encuentra en el cine por el valor del efecto dramático visual un importante caudal de espectadores principalmente dentro del público femenino.²⁵

Hipótesis Explorativa:

Es en el proletariado donde podemos encontrar los más altos valores cristianos, valores que se evidencian a partir de la humildad, el sufrimiento, la honradez, la dignidad y el amor.

"Perdón Viejita" es la última película del período mudo de Ferreyra, desde el realismo refleja el microcosmos de su ciudad en una familia. Buenos Aires, con su centro, nuevos edificios y el barrio están presentes, el tango está presente desde el mismo título y por supuesto en la temática que se abordaba desde la canción, traspuesta a imágenes en movimiento.

En la película encontramos que la sencillez del relato se asemeja al de la vida que presentan sus personajes y su relación con una determinada época del país como es la que más arriba resumimos.

Las tres secuencias que surgen del *découpage* ya tienen nombres que se dirige a la comprobación de la hipótesis.

De la primer secuencia: Trabajar con dignidad, se desprende el alto valor que el trabajo tiene como redentor de los pecados y la oposición que ofrece a la vida pecaminosa de la noche en la ciudad las

Con mucha amplitud aborda el tema Silvia Oroz en "Melodrama O Cinema de Lágrimas da América Latina" Editado por FUNARTE, Ministerio de Cultura de la República Federativa de Brasil en Río de Janeiro, 1999.

placas referenciales del comienzo aluden a una conducta de vida que se refuerza en los planos subsiguientes con Nora y Carlos dialogando, inclusive como seres marginales se nos muestran desde el plano 7 escena 2, de espaldas. Los diálogos destacan el valor de aquellos dignificados por el trabajo y diferentes planos: 3,4,5,6 y 10 lo refuerzan. La secuencia se cierra cuando ellos se integran a la sociedad, escena 4, 5 y 6 inclusive con planos detalles y fundidos encadenados que enfatizan la acción.

A la segunda secuencia la hemos denominado: La verdad y la Justicia. Aquí vamos a ver que es la verdad en varios aspectos, desde el saber quién es quién, hasta lo que hizo quién en cada caso, el de Nora, Elena, Carlos y Don Juan. Esta secuencia se extiende desde que Elena se encuentra arreglándose en la casa mientras su madre le sirve la cena, hasta que Don Juan queda encerrado en la cárcel.

El plano 36 nos descubre a una Elena que se maquilla exageradamente para ir a trabajar, posteriormente descubrimos que Carlos y Nora se han integrado a la vida familiar y que Nora teme por el destino de Elena, la cámara adopta un primitivo ángulo teatral pero el montaje se encarga de darle ritmo a la narración, variar los puntos de vista y poner énfasis en determinados gestos como el plano detalle con el cual se nos muestra el anillo robado que Don Juan le entrega a Elena o los planos cercanos de Preludio indignado y desconfiado. Tanto los planos detalles en algunos casos enmarcados con iris: la entrega del anillo, el momento en que Nora descubre el anillo en la mano de Elena o el teléfono de la comisaría, como los planos medios cercanos 58, 59, 60 que evidencian la aflicción de Carlos y Nora frente a la mentira.

La película se desarrolla a partir de estos pocos elementos pero permiten ir descubriendo que manera penetra en la vida de esta familia un personaje que bajo el estereotipo del malo (así lo podemos observar, con su indumentaria, los guantes y fundamentalmente por los bigotes y el consumo de tabaco en forma de habano), aparece como el desintegrador del equilibrio logrado ejerciendo una gran influencia negativa hacia el personaje de Elena, elemento propio del melodrama.

El montaje produce también tensión dramática en los casos de las escenas: 8 y 28 especialmente donde se logra una estructura triangular en cuanto a la dirección de miradas.

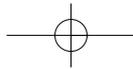
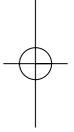
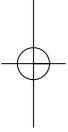
En la escena 25 un encuadre a manera de mirada subjetiva del comisario y un fundido encadenado de Nora evidencian las diferentes posibles verdades que se pueden imponer como es en este caso el

comisario recordando o imaginando a una Nora vestida como prostituta.

La tercer secuencia es la del perdón y la redención. En todas las escenas están involucrados el tema del sacrificio y el arrepentimiento que conllevarán al futuro perdón y los personajes al atravesar esas circunstancias serán finalmente redimidos. Comienza con la escena 37 cuando Nora decide no regresar a la casa y volver al café, hasta que termina el film.

Son destacables en este caso los planos detalles de Nora bajando al burdel, Escenas 39 y 40 y planos 203,204 y 205 que incluyen un salto de eje los pies que aparecen bajando para un lado en el plano siguiente se nos muestran para otro lado como fue el mismo destino de Nora el cual intentó cambiar sin lograrlo. En esta secuencia el juego de miradas entre los planos 231 a 236 incrementan la tensión porque anticipa el desenlace y el plano detalle del revolver(plano 237) y el acercamiento a cámara de Carlos (plano 238) realza la acción y magnifica la presencia del plano 239 con el cual se produce un punto de giro, el perdón materno ya se encuentra próximo y posteriormente la felicidad se completa con los cinco viviendo en el campo bajo la protección divina.

Ciertamente llegamos a una conclusión el análisis puede acotar el objeto de estudio pero al mismo tiempo es un disparador para múltiples interpretaciones que abren otros campos posibles incluso el del enriquecimiento personal en cuanto a la comprensión de un mensaje audiovisual y a la creación de un nuevo discurso.



Niñez, desposeídos, brutalidad y poder en el cine latinoamericano²⁶

El presente trabajo es una reflexión crítica sobre algunos aspectos de la cinematografía de nuestra región latinoamericana, buscando encontrar lugares de coincidencia que permitan establecer vínculos estrechos entre las distintas realidades de nuestros países. Desarrollar en este mundo globalizado una reflexión crítica sobre algunos aspectos del cine de nuestra región, para quienes trabajamos con jóvenes estudiantes que se insertarán el día de mañana en la realización audiovisual, se nos presenta como un deber académico y una obligación moral.

Una temática insoslayable para el estudio de esta región desde cualquier disciplina es la niñez. Y si bien esta es una problemática que trasciende las fronteras latinoamericanas y se extiende a nivel mundial, la cinematografía de nuestros países ha tenido la percepción de hacer de esta cuestión un tema de tratamiento temprano, adelantándose en su denuncia por varias décadas incluso a la Convención de los derechos del Niño (1989)

Al hacer un relevamiento de los films que retratan a la niñez en sus diferentes aspectos, encontramos una lista de títulos que hicieron época, que se instalaron como hitos en la cinematografía latinoamericana, no sólo por su planteo estético sino sobre todo por su compromiso ideológico. Estos títulos son "Tire dié" (1956/58), de Fernando Birri; "Shunko" (1960), de Lautaro Murúa; "Crónicas de un niño solo" (1964), de Leonardo Favio; "La historia oficial" (1985), de Luis Puenzo; "Pizza, birra, faso" (1998), de Caetano y Stagnaro, producciones argentinas; "Los olvidados" (1950), de Luis Buñuel, México; "Río 40 grados" (1955), "Vidas secas" (1963), de Nelson Pereira dos Santos; "Pixote, la ley del más débil" (1981), de Héctor Babenco (Brasil); "El Chacal de Nahueltoro" (1969), de Miguel Littin, (Chile); "Alsino y el cóndor" (1982), de Miguel Littin (Nicaragua); "La vendedora de rosas" (1998), de Víctor Gaviria, (Colombia) Y otros films que sin abordar directamente el tema de la niñez, hacen referencia clara a su situación: "Memorias del subdesarrollo" (1968), Gutiérrez Alea; "El sueño del pongo" (1965), de Santiago Alvarez, ambas de Cuba. De este listado de

films, que de ninguna manera se pretende exhaustivo, por razones de espacio, y puesto que nuestro objetivo es plantear algunas líneas de trabajo que se podrán profundizar posteriormente, sólo haremos referencias puntuales sobre algunos de ellos.

Consideramos tres ejes fundamentales como punto de partida para vincular los films, y estos son los siguientes:

- 1) La brutalidad del poder y su tratamiento cinematográfico en América Latina;
- 2) El cine de los desposeídos que engendra una Estética Latinoamericana.
- 3) Un recorrido por el desamparo de los niños a partir de su representación simbólica en el Cine Latinoamericano.

Tomaremos como centro a la niñez, blanco de toda brutalidad y abuso por parte del poder. Este poder no es exclusivamente institucional, sino que también es ejercido entre los propios individuos que conforman una misma realidad. Racional o irracionalmente se ejerce una violencia, que premeditada, como en el caso de las instituciones, o animal, entre los integrantes del grupo social marginado, recae siempre sobre los seres más débiles: los niños. Esa indefensión, a su vez, se presenta de dos maneras: la primera se instala en lo físico, dado que se trata de cuerpos pequeños, frágiles, debilitados por el hambre y la mala alimentación; la otra, se enquistada en lo intelectual: la falta de instrucción, tanto familiar (en general se nos presentan chicos huérfanos) como escolar. Sólo reconocen una suerte de ley del más fuerte, impuesta por el que viola o mata, reproduciéndose en este marco una serie de relaciones de poder que también se dan entre este grupo y la totalidad de la sociedad. Una escala de jerarquías y sumisiones de la que sólo se puede escapar a través de visiones alucinadas, de sueños, o de leyendas, que proclaman la inversión de un cierto estado de cosas

Es posible establecer un paralelismo entre "Crónicas de un niño solo" y "Pixote, la ley del más débil". La desesperanza y la represión son un común denominador en ambas películas y los niños marginados son un símbolo de esa sociedad a la cual le está prohibido crecer.

"Crónica de un niño solo" narra la historia de Polín, un niño internado en un reformatorio cuyo deseo es escaparse. Es castigado y luego encerrado en una celda en los sótanos de la institución. Polín logra escapar y regresa a la villa miseria donde vivía.

La libertad lo lleva a deambular por diferentes lugares y observa cómo un grupo de jóvenes no mucho mayores que él viola a su amigo sin salir en su defensa; ve a escondidas cómo varios hombres, aguar-

dando su turno, se van relacionando con una prostituta. La película termina cuando un policía lo sorprende y lo lleva a la rastra hacia la comisaría.

En el caso de "Pixote, la ley del más débil", es la historia de un niño de 10 años que también pasa sus días en un reformatorio, donde impera el crimen, la droga y la crueldad que se traduce en el asesinato de un interno por la policía. Las autoridades de esa institución acusan a un inocente desatando un motín que permite que algunos internos, Pixote entre ellos, logren fugarse.

Los alrededores de San Pablo, y la ciudad de Río de Janeiro son el marco para que puedan ganarse la vida vendiendo droga o robando. Pixote y una pareja homosexual, Dito y Lilica van a vivir en la casa de una prostituta que se hizo un aborto ella misma y combinan una forma de ganar dinero asaltando a sus clientes cuando ella los lleva a lugares apartados. El mismo Pixote asesina a uno de los clientes y a su amigo, y finalmente lo echan de la casa de la prostituta.

En ambas películas se podría trazar una clara línea entre dos partes bien diferenciadas; una en el reformatorio la otra en libertad. En la primera, la violencia legitimada para recuperar a los internos, la corrupción y la represión se evidencian a partir de la atmósfera opresiva y asfixiante que Leonardo Favio subraya con fuertes contrastes lumínicos, acentuando las sombras, tomas cenitales y perspectivas muy marcadas, disposiciones escénicas extremadamente racionales que se oponen a la irracionalidad de los malos tratos recibidos por los internos.

Polín y Pixote coinciden en la ternura que provocan en el espectador. La estética neorrealista, que adopta la postura ética enunciada por Roberto Rosellini, como una forma desde donde mirar al mundo, se hace presente especialmente a partir de sendas fugas de los reformatorios, el cerrado espacio carcelario se va a cambiar por ámbitos abiertos: Polín va a deambular por las cercanías de su villa, nada en las aguas de un arroyo y los planos secuencia acompañan su dejar pasar el tiempo en libertad. Vamos a ver a Pixote y sus compañeros durante sus primeras horas en libertad, en el centro de San Pablo, a través de planos lejanos, cómo realizan sus arrebatos a los transeúntes. Ambas películas limitan el trabajo de actores profesionales y recurren a los niños que son protagonistas de los hechos en la realidad. Casi lindando con lo testimonial, el mismo Héctor Babenco nos informa sobre estadísticas de población y delincuencia al comienzo de su film.

El carácter testimonial se hace presente también en "La vende-

dora de rosas", inspirada en el cuento de Andersen "La vendedora de fósforos", historia que narra con estilo documental y con total ausencia de actores profesionales, la dura realidad de los "niños de la calle". La protagonista es Mónica, una niña de doce años que vende rosas junto a otras compañeras de la calle, roba e inhala pegamento, y, alucinando, quiere acercarse a la imagen de su madre ya muerta. Habita en una pensión con otras dos amigas, además de Andrea, de nueve años, quien la acompaña luego de haberse fugado de su casa. Todas ellas luchan por sobrevivir. Mónica sueña con pasar una buena noche de Navidad. La acción transcurre entre el 23 y el 24 de diciembre. Su novio, Anderson, la engaña con otra niña un poco mayor. En la casa de su hermana un hombre intenta acercarse sexualmente a ella. Todo esto la lleva a aspirar más pegamento hasta que en la noche del 24 muere.

En esta historia confluyen una serie de retratos individuales y verídicos de unos setenta chicos que habitan Medellín. Actores naturales que se representan a sí mismos enmarcados en una sociedad que los margina mostrándolos rodeados de desamor, de droga y desamparo.

Otros ejemplos que podríamos vincular con los ya descritos, son "Los olvidados", de Luis Buñuel y "Alsino y el cóndor", de Miguel Littin. En el primer caso, vemos actuar a un grupo de niños de la calle, ubicados espacialmente en México, como podrían haber estado en cualquier otra gran ciudad del mundo. La mayoría de ellos no tiene familia, y buscan el modo de pernoctar en las cuadras de la casa de algún "amigo". Pasan el día robando y repartiendo el botín. Se abusan de discapacitados, y, como en un mundo puramente animal, sólo vale la ley del más fuerte, en este caso el Jaibo, que va matando a todos aquellos que se oponen a sus planes o lo denuncian, como ocurre con Julián primero y con Pedro después, dos niños que, por contraste con aquél, pretendían salir de la mala vida, reinsertarse en una conducta socialmente aceptada (trabajar, ayudar a su padre y madre respectivamente) Pero no habrá destino para ninguno de los tres: Julián y Pedro mueren en manos de Jaibo; Jaibo muere baleado por la policía, hecho aplaudido por un ciego que pretendió abusar sexualmente de una muchacha, y quien propone que a los niños marginales hay que matarlos antes de que nazcan.

En el caso de "Alsino y el cóndor", el contexto tiene cierta similitud y cierta diferencia con los casos anteriores: no sólo plantea una realidad social de grupos humildes o marginales, sino que también el de la guerrilla en Latinoamérica, en este caso, en Nicaragua. Personas

que pasan a la clandestinidad, que viven, luchan y aman en esa clandestinidad. Alsino es un niño que en este contexto desea volar. La única manera en que lo puede hacer es en un helicóptero Norteamericano, pintado como un cóndor, manejado por un militar que amablemente lo incita a instruirse en el país del Norte, y que se encuentra en Nicaragua cumpliendo la misión de acabar con la guerrilla, misión que ni siquiera los militares norteamericanos comprenden bien. Pero no es ese el vuelo que ansía Alsino, e intenta en varias oportunidades volar desde la punta de un árbol muy alto. Una mala caída lo deja jorobado para el resto de su vida. Se cruza luego con Don Nazario, un vendedor de pájaros que no escapan, no vuelan, porque les han quebrado las alas. Alsino, decepcionado, decide también él unirse a los clandestinos, y pasar a llamarse Manuel.

El vuelo funciona en este caso como símbolo de la libertad, de poder soñar con hacer lo que se quiere, y la joroba como símbolo de las consecuencias de no adaptarse a un discurso dominante.

Los rasgos estéticos de ambos films también se emparentan. Uno en blanco y negro, y otro en color, ambos recurren a una estética que reconoce rasgos del documental, usando la cámara en mano, o el zoom, o bien por el tipo de personajes que retratan o los actores que seleccionan para representarlos.

El rol del adulto.

En la mayoría de los casos el adulto es el represor o el que delinque: Celadores y directores de los reformatorios, policías, proxenetas, traficantes, violadores, madres que no tienen conductas maternas, entre otras variantes. Sólo algunos personajes adultos surgen como contenedores: la psicóloga del correccional (en "Pixote"), la madre de Andrea y el papá de Diana ("La vendedora de rosas"); el Director de la granja educativa, y, en el final, cuando ya es demasiado tarde, la madre de Pedro, (ambos en "Los Olvidados"); el "yankee" (que transpira) quien invita a Alsino a volar en el helicóptero, así como también son amables la abuela de Alsino e incluso Don Nazario. En este último film, debemos remarcar que la contención de todos los personajes es mal intencionada: el "yankee", lo hace para evitar incrementar las filas de los guerrilleros; la abuela, para ocultarle objetos que permitirían al niño ver más allá de lo que sus ojos le dejan (un catalejo, por ejemplo); Don Nazario, para quebrarle las alas también a él.

La presencia de la droga.

Las inhalaciones de pegamento o los cigarrillos de marihuana no hacen más que darle un refugio a estos niños en un mundo sin oportunidades, sin Estado, sin legalidad y con una ética trastornada, una escena de la película de Gaviria muestra cómo un policía sorprende a Anderson con un frasco de pegamento, se lo quita brutalmente y mientras lo tira al suelo para romperlo y quemarlo le dice que puede fumar toda la marihuana que quiera pero nunca usar pegamento. Pixote también aspira las emanaciones del pegamento, en una escena en que está limpiando los baños, alucina viéndose a sí mismo corriendo desnudo en la noche, huyendo de un auto que con las luces encendidas lo persigue.

Los rostros de la niñez

La niñez, como metáfora de Latinoamérica, es retratada bajo diferentes aspectos que caracterizan dicha región.

Niñez testigo: Alsino, con un plano subjetivo, ve cómo es fusilado un grupo de guerrilleros que son tirados a un río, de cuyas aguas sólo afloran las cabezas de los muertos. Polín no puede reaccionar, estupefacto, frente a la violación de su amigo por parte de una banda de chicos no mucho más grande que ellos. Pixote la primer noche en que se encuentra en el reformatorio asiste silenciosamente a la violación de uno de los internos. Sólo vemos sus ojos. Mira en silencio cómo un grupo de niños se mueve sigilosamente entre las sombras y someten a otro hasta lastimarlo y desmayarlo del dolor.

Niñez venganza: En "La vendedora de rosas" un vagabundo intenta violar a Andrea, de 9 años. Luego dos adolescentes, que siempre están vagando en bicicleta, creen descubrirlo durmiendo sobre el banco de una plaza. Sin ninguna contemplación lo acuchillan por la espalda, y al mismo tiempo que lo matan se dan cuenta de que no es el sujeto que buscan. Pedro, en "Los olvidados", apalea a unas gallinas indefensas para descargar el odio contenido frente a la violencia del medio que lo rodea.

Niñez sin futuro: En el plano final de la película de Favio, se encuadra una calle tomada en diagonal, en profundidad hacia el ángulo superior derecho del marco cinematográfico: Polín es llevado a ras-tras por un policía, penetrando en las penumbras de la noche, hacia el correccional, por haber cometido el delito de querer escapar de la marginalidad. En la película de Gaviria, el 23 de Diciembre, Mónica estaba vendiendo rosas con sus amiguitas. Ella había luchado toda la

noche para no desesperarse, para no *ensacolarse*, pero termina drogada. En la escena final mientras aspira pegamento de una bolsa y mira el chisporroteo de la estrellita encendida, entre alucinaciones y ensueños, ve a su madre, la abraza y muere.

El futuro queda sellado en la película "Pixote..." cuando desde el primer día, el celador que recibe a los internados al reformatorio dice: "Aquí nadie se salva de volver". En los patios del reformatorio, los niños juegan a que son policías y torturan a los delincuentes, o roban bancos.

Alsino quiere volar, como los pájaros, pero al arrojarle de un árbol cae, y queda jorobado para siempre. Se cruza con Nazario, un vendedor de pájaros que no escapan: les han quebrado las alas. Pedro recibe, como muestra de confianza, una suma importante de dinero para hacer un mandado de manos del director de la granja educativa en que lo internaron; el Jaibo lo intercepta, le roba el dinero y lo mata.

Algunas concesiones permiten que ciertos personajes tengan la posibilidad de un futuro mejor, como es el caso de Diana a quien su papá la va a buscar a la Pensión. Gaviria elige un plano en picado desde la ventana de la pensión y muestra cómo Diana cruza la calle con su papá, se da vuelta y saluda abriendo la posibilidad de una esperanza. También en el caso de Andrea, su madre le pide que vuelva, porque la quiere y la extraña.

Niñez que lucha: Polín lucha por escaparse. poniéndose papel secante en los pies espera tener fiebre como para acceder a la enfermería del reformatorio, y de allí alcanzar la calle; le pega una furiosa trompada a Fiori (el celador), cuando éste le grita y lo abofetea. Denodadamente lucha para abrir la puerta de su celda y luego para llegar a la banderola que al atravesarla le permitirá alcanzar la libertad.

Alsino comprende finalmente de qué lado hay que estar para luchar por la libertad, toma un fusil, deja de ser testigo, y se suma al grupo guerrillero.

Estos niños han podido hacer y decir algo. Pero hay otros niños, a los que ni siquiera se les dio la oportunidad de nacer, porque han castrado a sus madres, como denunciara Sanjinés en "Sangre de cóndor", film boliviano de 1968. Nos enfrentamos entonces a la **Niñez abortada:** El reformatorio le enseña a Polín a no ser niño, a fumar, a pelearse a golpe de puños. La libertad no le ofrece mucho más: la justicia no le ofrece mejores ejemplos cuando en la villa miseria donde vive, la policía da por muerto a un obrero sin esclarecer el suceso. En "La vendedora de rosas", la infancia de los niños es el *sacol*. La socie-

dad les hizo interrumpir su infancia y la única respuesta que encuentran es sustituirla por un "viaje", el alcohol o la violencia, algo que les sirva para alejarlos de la realidad. Sonia, la prostituta que en Río de Janeiro lleva a vivir a su casa a Pixote y sus compañeros, acaba de hacerse un aborto con una aguja de tejer, dejando al feto tirado en el piso al lado del inodoro. La escena registra el diálogo entre ambos, en el baño, en un juego de plano y contraplano. Sonia lo increpa: "-¿ Por qué me mirás de esa manera?, ¿porque me saque un hijo?..." y agrega: "-Esa, esa porquería. Míralo bien, hasta se parece a ti. Vete de aquí o te agujereo como lo agujereo a él."

Esta simple enumeración de escenas, y los calificativos que las acompañan, se puede vincular con otra serie de films que marcan otras situaciones respecto de la niñez: la pequeña adoptada por un matrimonio de buen pasar, pero que comprendemos que es hija de desaparecidos, en "La historia oficial" (1985), de Luis Puenzo: niñez robada. O bien, la muchacha embarazada que, en "Pizza, birra, faso" (1998), de Caetano y Stagnaro, parte a Uruguay con el botín de un robo, pero de cuyo destino no tenemos ninguna noticia. ¿Niñez con esperanzas?

Reflexión final.

Pareciera ser que los cineastas de nuestra región se empeñan en poner en evidencia que todas las ideas generalizadas que rodean a la niñez, tales como futuro, esperanza, cambio, en Latinoamérica no funcionan de ese modo. Y muy por el contrario, es la niñez la que recibe los más duros golpes, la que no puede crecer, no puede pensar, no puede volar. El abuso de los niños, en todos los sentidos posibles, desde el económico, pasando por el psicológico, llegando al abuso sexual, es quizás, una de las realidades más duras que Latinoamérica debe asumir para revertir la situación en la que se encuentra. Esta vejación de la niñez, el acto de mancillar lo más puro que genera la humanidad, no es un placer latinoamericano, ni una perversa coincidencia de nuestros cineastas, sino un intento por que abramos los ojos, por que veamos, desde el lugar que más nos duele, la realidad en que estamos inmersos todos.

La denuncia de estas situaciones, salvo contadas excepciones, adopta una ética que, podríamos decir, se corresponde con una estética: la de la denuncia y el compromiso, ligada a lo documental y neorealista, aunque Luis Buñuel nos enseña que rasgos del surrealismo también pueden apoyar, y de manera extremadamente eficaz, ese compromiso social del que estamos hablando: son los sueños, extraídos de los rincones más profundos del inconsciente, los que más saben de

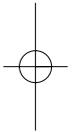
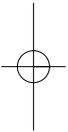
nuestros padecimientos.

Y también Puenzo nos da una lección: el cine comercial y exitoso puede funcionar como lugar de la conciencia general, y descubrir los lugares precisos por donde atacar a quienes perpetraron unos de los mayores crímenes contra la humanidad: el robo de bebés.

Dice Glauber Rocha en su texto "La estética del sueño": "La pobreza es la carga autodestructiva máxima de cada hombre y repercute psíquicamente de tal forma que este pobre se convierte en un animal de dos cabezas: una es fatalista y sumisa, a la razón que lo explota como esclavo. La otra, en la medida en que el pobre no puede explicar el absurdo de su propia pobreza es naturalmente mística."

Entre nuestros niños no hay lugar para el terror psicológico, simbolizado en muñecos asesinos, o espejos que se tragan la realidad confundiendo planos temporales, puesto que están más preocupados por la necesidad de comer, de proteger su integridad física, de encontrar un lugar donde pasar la noche sin morir de frío. Y cuando lo inconsciente aflora, como en las alucinaciones de Mónica y los sueños de Pedro, es porque se busca lo profundo, lo básico, lo relacionado con el deseo más primitivo: el amor de la madre, como se hace evidente en las alucinaciones de Mónica en "La vendedora de rosas", o en los sueños de Pedro en "Los olvidados".

Pero, continúa Glauber Rocha: "La razón dominadora califica el misticismo de irracionalismo y lo reprime a bala".



El nuevo cine latinoamericano

Acercarse a la cinematografía Latinoamericana, implica ponerse en contacto con un cine que tiene características propias y autores que aunque no muy conocidos internacionalmente han dejado importantes huellas en la historia del cine universal. Comprender el fenómeno cinematográfico latinoamericano, significa entender también los diferentes sucesos sociales, políticos, y culturales de la región.

Recordar al movimiento llamado Nuevo Cine Latinoamericano comprende remitirnos a la conflictiva década de 1960, donde las nuevas formas de producción y difusión de la Industria Cultural dirigidas desde Norteamérica ahogaban las posibilidades expresivas de los países subdesarrollados. Durante el gobierno de John F. Kennedy, se impulsa la intervención de los Estados Unidos, sobre las políticas de los países firmantes del acuerdo para el desarrollo socioeconómico de Latinoamérica (La Alianza para el Progreso)

En las próximas páginas vamos a reseñar algunos aspectos de este movimiento que nacido en la búsqueda de nuevas formas de expresión intentan combatir desde el cine las injusticias sociales de la época e imponerse contra el neocolonialismo. Es imposible examinar con detenimiento la riqueza del movimiento, por lo tanto nos remitimos a describir algunos países y personalidades que descollaron ya no sólo en su actividad artística sino también en su compromiso político para con los marginados socialmente; y cuales fueron sus principales influencias. Al finalizar, dos ejemplos que hacen a una efervescencia latente, que en la obra de dos cineastas aún se encuentra presente.

A Latinoamérica el cine de los hermanos Lumière²⁷ llegó con mucha rapidez, en 1896 se efectuaron proyecciones en Buenos Aires, en Río de Janeiro, y en Méjico²⁸; un año después en Perú, Venezuela y Colombia, curiosamente es en esos tres primeros países que la producción, en cuanto a calidad y cantidad, creció sostenidamente, creando un público que consumía sus productos. Hacia mediados de 1930 dos industrias la mejicana, y la argentina se disputaban el mer-

²⁷ Los hermanos Louis y Auguste Lumière efectuaron su primer función cinematográfica el 28 de diciembre de 1895 en París.

²⁸ En Méjico la primer función de cine se efectuó el 14 de agosto de 1896; mientras que en Buenos Aires fue el 18 de julio del mismo año y el 31 de julio de 1896 en Río de Janeiro.

cado latinoamericano, en el primer caso con la consolidación de dos géneros: El *melodrama lacrimógeno* y la *comedia ranchera*²⁹ y en el segundo *el melodrama de tangos*³⁰. El cine brasileiro es un fenómeno cultural con vida propia dentro del continente latinoamericano su lengua de origen lusitana y la diversidad de culturas existentes en su amplio territorio, no permitió un mayor intercambio con otros países de la región, la falta de mano de obra especializada postergo el desarrollo industrial y recién hacia fines de los años 40 pudo acceder al mercado internacional; experiencias como las *chanchadas*, solo permitieron que el cine no desaparezca pero salvo algunas pocas excepciones eran los productos de Hollywood los que mayor presencia tenían en el mercado local.³¹

Los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial encontraron una Latinoamérica en búsqueda de sus propias raíces. En Bolivia, 1952, se produce una revolución obrero-campesina; en 1949 el *bogotazo*, un sangriento motín ocurrido en Bogotá (Colombia), con motivo del asesinato del dirigente político colombiano Jorge Gaitán; en 1953 en Guatemala el gobierno de Arbenz inició un programa de reforma agraria, expropiándosele a la United Fruit Company 91 mil hectáreas en la costa occidental, lo que produjo la intervención militar norteamericana; la guerra de guerrillas que comenzó en Cuba en 1956 culminó el 1 de enero de 1959 con el derrocamiento de Fulgencio Batista

²⁹ Con el advenimiento del sonido (hecho producido a partir de 1927, en EE.UU. con la película el Cantor de Jazz, de A. Crowland), los diferentes países latinoamericanos se lanzaron a adaptar la nueva tecnología. En 1931 se estrenó en Méjico "Santa" de A. Moreno y dio inicio al período sonoro mejicano. Con mucha rapidez dos géneros acapararon el favor del público: El melodrama lacrimógeno con películas como "La Sangre Manda"(1933) de José Bohr y las comedias rancheras, películas sonoras donde abundaban las canciones rancheras o corridos acompañados con la música de mariachis, ejemplo de estas es "Allá en el Rancho Grande"(1936) de Fernando de Fuentes. Ver también: Ayala Blanco, Jorge: La aventura del cine mexicano. UNAM, México, 1963. Ayala Blanco, Jorge: La condición del cine mexicano. UNAM, México, 1968

³⁰ La Argentina se destacó internacionalmente por sus melodramas tangueros, encarnadura de ello fueron las películas de José A. Ferreyra, comenzando todavía en la época silente con "Perdón Viejita"(1927) se prolongo al período sonoro con la trilogía: "Ayúdame a Vivir"(1935); "Besos Brujos"(1936) y "La Ley que Olvidaron"(1937), protagonizadas en los tres casos por Libertad Lamarque; estas películas se caracterizaban porque en el momento de mayor dramatismo, la protagonista comenzaba a cantar un tango. Ver también: Di Nubila, Domingo: Historia del cine argentino (Vol. 1) Ed. Cruz de Malta, Buenos Aires, 1959.

³¹ Una amplia historia del cine latinoamericano traducido al castellano se puede abordar en Schumann, Peter B.: Historia del cine latinoamericano. Buenos Aires, Editorial Legasa, 1987. En portugués: Paranagua, Paulo A.: Cinemá na América Latina. Porto Alegre, 1985.

y en la Argentina se produjo la caída, en 1955 del dos veces electo general Juan Domingo Perón.

Reducida la cinematografía europea de las salas de exhibición de todo Latinoamérica debido a su propia falta de producción³², el cine de Hollywood llevando a cabo una amplia penetración cultural invade con sus productos las principales ciudades del sur del continente; en la Argentina diferentes presiones económicas que se traducen en falta de envío de insumos industriales en favor de Méjico³³ hacen decaer la producción, medidas proteccionistas que durante los gobiernos del general Perón³⁴ habían paliado los problemas económicos que sufrió el sector se tradujeron en productos de escaso interés por parte del público y una crítica más cercana al gusto por los filmes foráneos terminó por inclinar las preferencias hacia el cine proveniente de Norteamérica.

A la luz de las experiencias del *neorrealismo*³⁵, el *cinemá verite*³⁶, el *agit prop*³⁷ la *nouvelle vague*³⁸ y la *escuela documental inglesa*³⁹, un grupo de cineastas conscientes de las desigualdades sociales y económicas vieron la necesidad de revertir la situación proveniente del avance de la *Industria Cultural*⁴⁰ en la región y aprovechar los nuevos recursos formales que se oponían al *Modo de Representación Institucional*.⁴¹

En los años 50 Fernando Birri en la Argentina, Nelsson Pereira dos Santos en Brasil y Tomás Gutiérrez Alea con Julio García Espinosa en Cuba proclaman la necesidad de un nuevo tipo de cine que comprometido con la América Latina contribuya a cambiar la realidad social en beneficio de los marginados por la sociedad capitalista.

Fernando Birri⁴², titiritero, actor y director de teatro encuentra en el cine la posibilidad de llegar a mayor cantidad de público, la impo-

³² Desde los mismos comienzos del cine en Latinoamérica, el público había volcado sus preferencias hacia el cine alemán, el italiano y el francés que tenían una gran producción, el idioma no generaba conflictos ya que los ínter títulos se cambiaban al español y cualquier aspecto visual que pudiera incomodar a la interpretación de los espectadores, era costumbre de refilmarlo y a partir de una operación de montaje pasaba desapercibida. En nuestro país algunos directores tuvieron posibilidad de filmar estos fragmentos y así ir aprendiendo el oficio, es el caso de Moglia Barth o Leopoldo Torres Ríos.

³³ Por varias razones, algunas económicas, otras netamente políticas y otras ideológicas, EE.UU. ve en la Argentina un poderoso enemigo con el cual en estas áreas se puede enfrentar en el Cono Sur, por lo tanto prefiere desviar su ayuda a Méjico con el objeto de fortalecer su cinematografía pero al mismo tiempo hundir la Argentina que precisaba de insumos que por causas de los comienzos de la Segunda Guerra Mundial ni Alemania ni Bélgica le enviaban (ver: Campodónico Horacio en "La Mirada Cautiva" Publicación del Museo del Cine "Pablo C. Ducrós Hicken, Nro.2 de Junio de 1999 y Di Nubila op. cit. Tom. 2 Pág.27. También, Marino, Alfredo, "Síntesis de la Década del '40, apuntes de cátedra, FADU/UBA, Buenos Aires, 1999.

sibilidad de insertarse en el medio, dentro del país, lo envía a estudiar realización cinematográfica al Centro Sperimentale en Roma, son los años en los cuales "Ladrón de Bicicletas" (1948) de Vittorio De Sica y "Roma Ciudad Abierta" (1946) de Roberto Rossellini demostraban la

³⁴ Las primeras medida proteccionistas oficiales provinieron de aquellas que promovió Juan Domingo Perón aún como Secretario del Departamento Nacional de Trabajo y se concretan obligando a los exhibidores a pasar películas argentinas en todas las salas del país. Ver: Getino, Octavio "Cine Argentino Entre lo Posible y lo Deseable" Ed. Ciccus, Buenos Aires, 1998, pág. 38.

³⁵ El neorealismo italiano es un movimiento cinematográfico que surgió en la Italia de la posguerra, opositor al modelo de cine hollywoodense, fueron Luchino Visconti, con su filme "Osessione" (1942) y Roberto Rosellini, con "Roma, Città Aperta" (1945) sus iniciadores. Al modo de representación instituido por el cine de Hollywood va a oponer otro, respecto al montaje, utilizará el plano secuencia; en cuanto a la escenografía, utilizará recursos mínimos y los personajes de sus historias no serían representados por actores profesionales. Cesare Zavattini fue uno de los guionistas y teóricos más importantes de este movimiento.

³⁶ El cinéma vérité desarrollado principalmente en Canadá, Estados Unidos y Francia tuvo en Jean Rouch (etnólogo) su máximo exponente, junto con Edgard Morín (sociólogo), rodaron "Chronique d'un Été" (1960); básicamente la realización se asienta en la utilización de recursos formales que dejarían trasuntar la posibilidad de captar la realidad a partir de una puesta en escena que favorezca el proceso de la interioridad y de los recuerdos del entrevistado. La técnica se basa en, la captación sincrónica de la imagen y el sonido; Utilización de aparatos manuales; actores no profesionales que se limitan a interpretar-se a sí mismos; empleo de la improvisación y relativo rechazo de las técnicas de estudio. Ver también, Costa, Antonio; Saber Ver Cine, Ed. Paidós, Barcelona, 1988 pág 151. Esta propuesta da lugar a otras variantes expresivas como: los: cine diarios, el cine ensayo o el film crónica.

³⁷ Películas que en los primeros años de la revolución soviética se utilizaban para aleccionar a las masas.

³⁸ Es un movimiento encabezado por el teórico y crítico André Bazin, fundador de la revista Cahiers du Cinema, varios jóvenes críticos comenzaron a formular nuevas propuestas contrarias al Modo de Representación Institucional (MRI) término que le asignara Noël Burch al lenguaje expresivo del cine hollywoodense. François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jaques Rivette y Alain Resnais entre otros fueron sus ideólogos y seguidores. Paradigma de este movimiento es "L'Anée Dernière à Marienbad" (1960); La nouvelle vague impulsa la idea de cine de autor.

³⁹ La escuela documental inglesa tiene como principal representante a John Grierson, Paul Rotha y Basil Wright; revalorizan el documental como aquel que cumple con el tratamiento creativo de la realidad, el documental no sólo tiene que educar sino también revelar.

⁴⁰ Término acuñado por Teodoro W. Adorno, filósofo marxista, sociólogo y musicólogo que designaba con ese nombre a la agrupación de diferentes industrias como la, discográfica, la televisiva, editoriales, etc.

⁴¹ Burch Noël para referirse al lenguaje cinematográfico institucionalizado por el cine de Hollywood; ver "El tragaluz del Infinito", Ed. Cátedra, 199, Barcelona

⁴² Fue el fundador de la Escuela de Cine Documental de la Universidad Nacional del Litoral de Santa Fe en 1957; su tarea difundida en el resto del continente influyó en los realizadores del llamado Nuevo Cine Latinoamericano. "Tire Dié" (1956/58); "Los Inundados" (1962); "La Pampa Gringa" (1963), en 1986 fue nombrado director de la Escuela de Cine y Televisión construida en San Antonio de los Baños, Cuba.

posibilidad de aproximarse a la realidad social a partir de una ruptura en los códigos establecidos.

En 1956 Birri regresó al país y se trasladó a su ciudad de Santa Fe, allí es donde el Instituto de Sociología dependiente de la Universidad Nacional del Litoral le pidió que diera un breve seminario sobre cine. La experiencia dio por resultado la participación inesperada de un grupo de ciento treinta jóvenes que estimulados por la propuesta de hacer un fotodocumental se desparramaron por la ciudad de Santa Fe captando la realidad, al respecto Fernando Birri hizo el siguiente comentario:

“Explicar lo que es un fotodocumental nos parece innecesario, pues los que aquí se ven dan de algún modo la idea de ello; podemos aclarar eso sí, que su eficacia radica en ser una especie de libreta de apuntes (apuntes de texto, de temas, de argumentos, y apuntes fotográficos de rostros de personajes, de ambientes) para futuras películas documentales o argumentales a filmarse. Y aún en los casos que la película no se filme el fotodocumental vale también por su valor autónomo de convicción, de persuasión, por su fuerza de testimonio directo-literario, visivo- de una realidad irrefutable. Algunos se preguntarán, nos preguntarán por qué no hemos hecho por ejemplo el Convento de San Francisco en el sur de la ciudad o los jacarandas del norte, que también son Santa Fe y tienen uno de esos travesaños tan bellos tallados a mano con hacha por los indios y otros ese color lila tan alegre cuando florecen en el aire de la primavera. Podemos contestarles que la técnica de fotodocumental, en principio, no excluye una posibilidad similar, pero que nos comprendan en nuestra urgencia por poner esta técnica- y la técnica del film en general- al servicio de preocupaciones más inmediatas, que no dejan tiempo ni para pensar ni para fotografiar por ahora los travesaños ni las flores del jacarandá”.⁴³

“Tire Dié” fue uno de los fotodocumentales que dio origen a la posterior realización para la pantalla y la primer experiencia de encuesta social filmada en el país, su estreno, el 27 de septiembre de 1958 dio lugar a un espectáculo insospechado hasta el momento. En el aula magna de la Universidad Nacional del Litoral se dieron cita una gran cantidad de espectadores representantes de las más varia-

⁴³ Birri, Fernando; “Fotodocumentales”, Escuela Nacional del Litoral-Instituto Social, Santa Fe, 1956.

das condiciones sociales ante la insistencia del público, la película se proyectó ese día en tres oportunidades.

"El Conventillo"; "Edad Difícil"; "Nuncia" y "Mercado de Abasto" son algunos de los otros fotodocumentales que propusieron una nueva mirada preocupada en la temática social. A consecuencia del éxito de esta primer experiencia se creó el Instituto de Cinematografía y posteriormente se le denominó Escuela Documental de Santa Fe, nombre con el cual hoy se la menciona desde las páginas de cualquier texto de historia del cine universal.

Tomás Gutiérrez Alea⁴⁴ y Julio García Espinosa⁴⁵ también estudiaron en el Centro Sperimentale de Cesare Zavattini en Roma y previo a la revolución de 1959 en Cuba realizaron "El Mègano" (1955), colaboraron en el guión Alfredo Guevara y José Massip; el mediodiámetro, de estilo documental narraba las condiciones de explotación en las cuales trabajaban un grupo de carboneros en las ciénagas de Zapata, al suroeste de la isla. Una entrevista que Julianne Burton le realizó a Gutiérrez Alea en 1977 puede ampliar algunos aspectos relacionados con aquellas influencias que van a determinar sus posteriores producciones:

"P: Ya que está tan involucrado en el desarrollo del cine cubano, incluso desde antes de la revolución, con la filmación de "El Mègano" (1955), quisiera preguntarle cómo ve la evolución del proceso cinematográfico cubano de la última década. ¿Cuáles ve como las primeras influencias en la actividad fílmica cubana –no sólo en términos del modo de producción, o sea, el proceso por el cual los cineastas cubanos organizan su actividad cinematográfica?

Por ejemplo, sé que la influencia del neorrealismo italiano en los primeros años fue sustancial, y esta es una posición excelente para evaluar su impacto pues estudio en Italia y ha sido testigo después de toda la evolución del cine cubano. Después, claro, hay otras influencias también: el primer cine soviético, la nueva ola francesa, el cine de Hollywood, otras películas latinoamericanas...

R: Quizá no sea capaz de contestar su pregunta con tanta profundidad y precisión como quisiera porque no tengo muy claros los años más recientes. De hecho, en este momento en particular estoy en

⁴⁴ En 1983 escribió un libro que reúne sus ensayos teóricos, publicado en Méjico. A las películas ya mencionadas en este trabajo podemos incluir un nombre como ejemplo de su cine más cercano: "Guantanamera" (1995).

⁴⁵ Julio García Espinosa fue viceministro de Cultura a cargo de música y espectáculos, dentro de su área se incluye espectáculos de variedad, centros nocturnos y circos.

un proceso de investigar los diversos factores que influyeron en esta situación, pero aún no he desarrollado un análisis completo.

Sin embargo una cosa es obvia, Desde el principio de la revolución, nuestro fundamento artístico era esencialmente, de hecho, el neorrealismo italiano. Consideraciones muy obvias apoyan esto, y no sólo el hecho de que Julio García Espinosa y yo hayamos estudiado en Italia durante ese periodo y estuviéramos muy permeados por el modo de acercarse a la realización cinematográfica.

Tengo que decir que cuando volvimos seguimos manteniendo una estimación muy positiva respecto a esa experiencia, desde una perspectiva histórica, pero cuando llegamos a nuestra evaluación del neorrealismo como una estética, ya no fuimos tan positivos, porque habíamos visto concluyentemente todas sus limitaciones potenciales. Lo que estábamos buscando era algo más. Sin embargo, el neorrealismo fue nuestro origen, y no lo podíamos negar aunque quisiéramos.

P: ¿Podría ser más específico respecto a las limitaciones estéticas que mencionó?

R: Cuando apareció, el neorrealismo reflejaba una realidad muy confusa –la de la Italia de la posguerra. En tanto que lo hacía con precisión y honestidad, fue muy constructiva, por supuesto, pues permitió que se mostrara la esencia de esa realidad. Era un tipo de realidad muy transparente, pues tales momentos históricos convulsos se expresan virtualmente por sí mismos. Dado que todo parece tan aparente en esos momentos, el análisis requerido resulta mucho más fácil. Puesto que el cine es un buen medio para captar las realidades aparentes, la experiencia neorrealista es una experiencia muy constructiva. Esa realidad percibida por la cámara por su propia naturaleza, condujo a una situación llena de contradicciones; el acto de documentar ese momento histórico no podía, de hecho evitar sacarlos a la superficie.

En nuestra opinión, conforme esa realidad particular comenzó a evolucionar y a cambiar, el neorrealismo empezó a perder su fuerza conductora inicial. No evolucionó de una manera paralela o proporcional sino que, en cambio, empezó a deteriorarse, a acomodarse a conceptos comerciales del cine como simple mercancía. En consecuencia sólo esos elementos espectaculares del neorrealismo que eran capaces de mantener un atractivo para el público se siguieron explotando. Vimos esto con mucha claridad.

¿Entonces que nos pasó? Fechamos el principio de nuestro quehacer cinematográfico aquí a partir de que la revolución tomó el poder en 1959, pues “El Mégano” no es más que un precursor que, si

se quiere, revela nuestras preocupaciones pero sin entregarlas aún. Así, cuando empezamos a hacer películas en una situación posrevolucionaria, ese modo neorrealista de aproximarse a la realidad nos fue muy útil porque en esa etapa temprana no necesitábamos mucho más. Primero que nada, no estábamos lo suficientemente desarrollados como cineastas para proponer otras aproximaciones. Segundo, nuestra propia situación nacional en esa coyuntura era convulsa, muy transparente, muy clara. Todo lo que teníamos que hacer era instalar una cámara en las calles y podíamos captar una realidad que era espectacular por sí misma, extremadamente absorbente y cargada de significado. Ese tipo de cine era perfectamente válido para ese momento histórico popular".⁴⁶

En Brasil, Nelson Pereira dos Santos⁴⁷ rodó su primer largometraje "Río 40 Graus" (1955), una película sobre la vida en las favelas narrado desde un contrapunto visual entre el Río de Janeiro asoleado y turístico y la miserable existencia de los desposeídos habitantes de los morros. La última secuencia del film realizada a partir de un montaje alternado nos relata un partido de fútbol por una lado y la huida de un joven por el otro; el rugir de la hinchada, asistente al estadio, por el gol esperado ahoga los frenos del vehículo que atropella al joven dejándolo tendido en la calle sin vida; el partido continúa, la vida de algunos en Río no vale nada. Las condiciones de vida en Río de Janeiro las reflejó nuevamente en su segundo filme "Río, Zona Norte" (1957), en este caso se ocupaba de los barrios pobres en el norte de la ciudad.

Desde el principio de la década de 1960 toda esta convulsión cinematográfica estalló en diferentes países y bajo diferentes nombres: el Tercer Cine en la Argentina; el Cinema Novo en Brasil, la Cinemateca del Tercer Mundo en Uruguay, el grupo Ukamau en Bolivia y el Cine Posrevolucionario en Cuba.

Nelsson Pereira dos Santos impulsó a niveles internacionales el Cinema Novo a partir de su película "Vidas Secas"(1963), pero, y ya vamos a volver a esta película más adelante, su primer interés estuvo centrado en los conflictos sociales urbanos, trabajo que continuaron y

⁴⁴ Burton, Julianne; "Cine y Cambio Social en América Latina, Ed. Diana, Méjico, 1991, pág. 171.

⁴⁵ "Fomme de Amor"(1968) es su film que representa el segundo periodo del Cinema Novo, llamado de autocrítica (1964-1968), su fase Tropicalista (1968-1972), esta representada por "Azyllo Muito Louco"(1970); con "Memórias do Cárcere"(1984), Dos Santos vuelve a la literatura de Graciliano Ramos, que veinte años antes, inspiró su "Vidas Secas"(1963); también a realizado guiones para la televisión.

ya dentro de esta tendencia León Hirzman, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Marcos Farias y Miguel Borges, filmando "Cinco Vêzes Favela" (1962), la película construida en cinco episodios resultó una visión polifacética del favelado carioca, que va del más suave lirismo al más acusador de los panfletos; para su realización se utilizaron recursos económicos provistos por el Centro Popular de Cultura (CPC)

Un paso muy importante se dio en 1961 cuando la Cinemateca Brasileira en la VI Bienal de San Pablo promovió la exhibición de varios cortometrajes: "Couro de Gato" (1960) de Joaquim Pedro de Andrade"; "Arraial do Cabo" (1960) de Paulo César Saraceni que describía las formas de penetración de la industria en una arcaica colonia de pescadores y "Un Día na Rampa" (1960) de Luis Paulino dos Santos entre otros. El primer paso se había dado; esto dio lugar a que pequeñas unidades de producción se formen y posibiliten el aprendizaje de varios grupos. El movimiento se afirmó y atrajo nuevos capitales, permitiendo a los pequeños productores la aventura de la producción cinematográfica independiente.

Esta producción independiente permitió mayores posibilidades expresivas y nuevas búsquedas formales y al mismo tiempo desembarazarse de la macrocefalia que significaba la producción en Río de Janeiro estado de Guanabara. En Bahía Glauber Rocha⁴⁸ filmó "Barravento" (1962), su primer largo metraje de ficción, y en él pudo mostrar la situación de explotación a la cual se sometían a los pescadores bahianos.

El mencionado CPC fue creado por la Unión Nacional de Estudiantes (UNE) y encararon la producción de realizaciones independientes. Esta poderosa organización utilizó gran parte de su presupuesto para producir "Cinco Vêzes Favela".

El Centro Popular de Cultura (CPC), como organización, se expandió a otros estados y llegó a constituir un movimiento de alcan-

⁴⁸ Glauber Rocha no sólo continuó los pasos de Nelson Pereira dos Santos sino que fue un gran defensor y teórico del Cinema Novo; "La estética del Hambre" (1965), surge de una tesis presentada durante las discusiones en torno del Cine Nuevo, en ocasión de la retrospectiva realizada en la Reseña del Cine Latinoamericano, en Génova, enero de 1965. Posteriormente, en 1971 explica su "Estética del Sueño". El mismo Glauber Rocha en la presentación de una retrospectiva suya, organizada por la Embrafilme y el Ministerio de Cultura del Brasil en 1987 escribe: "La noción de América Latina supera la noción de nacionalismo. Existe un problema común: la miseria. Existe un objetivo común: la liberación económica, política y cultural de hacer un cine latino.

Un cine empeñado, didáctico, épico, revolucionario. Un cine sin fronteras, de lengua y problemas comunes.

ce nacional independiente de la UNE. Promovió y defendió una cultura verdaderamente popular, obteniendo sus elementos de los sectores menos privilegiados de la población, difundiendo precisamente en ellos la cultura.

El CPC promovió un doble aprendizaje: el de los artistas que se integran a la vida del pueblo y el del propio pueblo que recibe de aquellos medios para expresarse. Un proceso hasta entonces inédito en el aspecto producción se vio alentado por el CPC. Los Centros Populares de Cultura de todo el país utilizaron el filme "Cinco Vêzes Favela" como punto de partida: con los ingresos obtenidos en innumerables exhibiciones de estreno se acopiaron fondos para la producción de cortometrajes en 16 mm. El paso siguiente fue la coproducción, con los sindicatos y uniones obreras, de pequeños filmes didácticos y de formación política. En San Pablo continuaron operando en la formación de grupos que luego se expandían desde Manaus hasta Río Grande do Sul para captar con sus cámaras las diferentes realidades de tan extenso país.

"Vidas Secas"(1963) es el filme que va a dar lugar a futuras teorizaciones de otro director fundaméntela para este movimiento que es Glauber Rocha. Pereira dos Santos influido por el neorrealismo ubica su historia en el *Sertão*, el árido y pauperizado Nordeste agotado en sus riquezas naturales desde la época del colonialismo europeo. Fabiano es un campesino que recorre el desértico paraje con su familia buscando trabajo. Encuentra una ocupación en una *fazenda* y por un corto tiempo él, su esposa y sus hijos tienen un lugar donde comer y refugiarse del agobiante sol. Fabiano va a ser engañado por un policía y lo encarcelan, al ser liberado se siente estafado ya que no le pagan su salario y le dan la opción de robar ganado o irse ya que no le tendrá mas trabajo. Fabiano y su familia deciden irse y buscar otro conchavo.

La estructura del film es lineal, la influencia del neorrealismo es clara, la película es en blanco y negro; desde la primer escena una cámara fija y en plano general, nos muestra a Fabiano y su familia avanzando, bajo un agobiante sol, clima que trasciende al espectador ya que en términos de montaje está filmado como plano secuencia (mayor duración que lo normal para otros planos) y la banda sonora (jerarquizada) nos deja escuchar un ruido que incrementándose se hace ensordecedor penetrando el espacio del espectador, violentando los tímpanos un chillido de un animal o un zumbido que no podemos identificar con su fuente crea un fuerte distanciamiento.⁴⁹ La anécd-

⁴⁹ Siguiendo a Bertolt Brecht: distanciamiento, distanciaci3n o extrañamiento.

ta que se narra es muy sencilla pero tan cruel, reforzado por la escena en que se comen al perico, las imágenes comunican una realidad desgarradora, que no le permiten al espectador recuperarse, como naturalmente lo hacía el cine de Hollywood hacia el final; sino, por el contrario un plano secuencia similar al del comienzo nos introduce en un desenlace que no es más que el principio de otra historia similar a la de cualquier nordestino desamparado.

La hambruna del *Sertão* es lo que le da impulso al Cinema Novo, estética que tiene su mentor teórico en Glauber Rocha⁵⁰: El hambre del latinoamericano no es solamente un síntoma alarmante de la pobreza social, sino la esencia misma de nuestra sociedad. Podemos definir nuestra cultura como una cultura del hambre. Ahí radica la trágica originalidad del Cinema Novo frente a la cinematografía del mundo entero; nuestra originalidad es nuestro hambre y nuestra mayor miseria es que este hambre, siendo sentida, no es comprendida. De *Aruanda* a *Vidas Secas*, el Cine Nuevo narró, describió, poetizó, discursó, analizó. Excitó los temas del hambre: personajes comiendo tierra, personajes comiendo raíces, personajes robando para comer, personajes huyendo para comer, personajes sucios, feos, descarnados, viviendo en casas sucias, feas, oscuras: fue esta galería de hambrientos que identifico el Cine Nuevo con el miserabilismo tan condenado por el Gobierno, por la crítica al servicio de los intereses antinacionales, por los productores y por el público⁵⁰.

Glauber Rocha en "Barravento" (1962) encontró una posibilidad de criticar al sistema; en "Deus e o Diabolo na Terra do Sol" (1964), mezcla la leyenda y la realidad social del Nordeste brasileiro y surge la figura del *cangaçeiro*. Luego del golpe militar que en 1964 derrocó a Joao Belchior Marques Goulart el Cinema Novo precisó recurrir a la metáfora para poder expresarse, es el periodo llamado *Tropicalismo*. "O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro -Antonio das Mortes" (1969), recupera la figura del *cangaçeiro*, pero aquel que como *Lampião*⁵¹ se tradujo en el bandido vengador que favorecía a los desposeídos.

Antonio das Mortes hizo su primer aparición en "Deus e o Diabolo..."; "El arriero Manuel mata al latifundista que pretende explo-

⁵⁰ Rocha, Glauber; "La Estética del Hambre", op. cit.

⁵¹ El *cangaçeiro* más famoso fue Antônio Silvino, que comenzó a actuar a principios del siglo XX en Pernambuco, hasta que surgió Virgulino Ferreira da Silva, conocido como Lampião, que ingresó en el *cangaço* para vengar la muerte de su familia en Alagoas. Los *cangaçeiros* luchaban contra la miseria, la sumisión del hombre del campo y vengaban las atrocidades cometidas contra sus familias. Actuaban aislados o en grupos.

tarlo. Después de ello, ya no queda más espacio para una descripción detallada, sino únicamente para la presentación de comportamientos ejemplares. Manuel pasa por una serie de situaciones, en las que, según Rocha, el pueblo está aprisionado: Se une a un predicador ambulante, cae en el misticismo, hasta que es salvado por su propia mujer; luego se une a los *cangaçeiros*, para ser liberado de ellos por Antonio das Mortes; entonces se pierde y deambula errante, inconsciente, por el desierto en busca de una nueva esperanza. Rocha rompe de manera radical con las convenciones narrativas, lleva el experimento estético hasta situaciones extremas, uniendo formas y elementos estilísticos totalmente dispares. Pero es precisamente gracias a esas rupturas y a esas contradicciones que sus películas obtienen su especial belleza y su propia dialéctica".⁵²

Dentro del periodo *Tropicalista* pleno de metáforas "O Dragão da Maldade..." se nos presenta como un *western* donde Antonio das Mortes ya no recibía el sueldo de sus empleadores, como aquellos grupos que se originaron en el Polígono das Secas, la región árida y pobre del Nordeste, sino que había tomado el partido de los marginados por la sociedad y eliminaba a los opresores como un santo guerrero.

Las figuras que se encolumnan detrás de esta estética son también: Carlos Diegues⁵³ con "Ganga Zumba" (1963); Ruy Guerra con "Os Fuzis" (1963) y Paulo César Saraceni con "O Desafio" (1965) entre otros.

En la Argentina, la constitución del *Grupo Cine Liberación* aboga por un Tercer Cine; a diferencia del Primer Cine, el industrial y comercial representado por el cine *hollywoodense* y el Segundo Cine o cine de autor, oponen un tercer cine o cine militante que desde su manifiesto de 1968, la Primera Declaración del Grupo Cine Liberación, aborda los problemas con los cuales se enfrenta el realizador cinematográfico en esos momentos: El problema de la cultura en un país dependiente o neocolonizado; el rol de los artistas e intelectuales, frente a esa coyuntura; los objetivos del cine, el público receptor y la nueva estética cinematográfica.

Refiriéndose a esta postura en "Apuntes Para un Juicio Critico Descolonizado" (1969) los autores de la película -paradigma de este

⁵² En Schuman, Peter; "Historia del Cine Latinoamericano", Ed. Legasa, Bs. As., 1987

⁵³ "Los éxitos de Carlos Diegues: "Xica da Silva" (1976) y "Bye Bye Brasil" (1980) inauguraron una nueva era de popularidad nacional y de viabilidad comercial para el cine brasileño(...) La productividad de Diegues es la segunda después de la de Nelsson Pereira dos Santos". En Burton, Julianne op. cit. Pág. 219.

movimiento-, "La hora de los Hornos" (1966/68), Fernando Solanas y Octavio Getino enunciaron: "Las neocolonias que somos no podíamos hacer otra cosa que recibir y acatar junto al objeto-film de consumo, la interpretación, la sustentación analítica y crítica de aquel, también para el consumo. Es discutible si podíamos o no hacer otra cosa, el asunto es que lo hicimos y no es este el lugar ni el momento de profundizar el por qué. Baste señalar que las ideas proyectadas desde las metrópolis nos alcanzaban, porque habíamos sido incapaces de construir desde el seno de la realidad nacional ideas propias y activas. Carecíamos de propósitos en nuestro espacio y en nuestro tiempo; en suma: carecíamos, como intelectuales neocolonizados, de historia. De esa historia que a los intelectuales de las culturas dominantes les sobra".⁵⁴

En posteriores escritos como "El Cine como Hecho Político" (1973) declaran respecto al cine militante:

"Cine militante es aquel cine que se asume integralmente como instrumento complemento o apoyatura de una determinada política y de las organizaciones que la llevan a cabo, al margen de la diversidad de objetivos que procure: contra informar, desarrollar niveles de conciencia, agitar, formar cuadros, etc."⁵⁵

"La Hora de los Hornos" es una obra hecha sobre la base de estos postulados, es *cine acto* enmarcada dentro de estas conceptualizaciones es una película prohibida en la Argentina donde se suceden los gobiernos *de facto* después del derrocamiento del presidente electo Arturo Illia se continúan triunviratos militares y figuras como Juan Carlos Onganía, Roberto Marcelo Levingston y Alejandro Agustín Lanusse, todos ellos generales que cercenan la libertad de expresión y propician la aparición de grupos militantes clandestinos como éstos que en el cine se identifican con esa tercer postura. El film se estructuró sobre la base de tres partes y se filmó con una cámara de 16 milímetros y sonido directo; "Neocolonialismo y Violencia" es la primer parte, "Acto para la Liberación" es la segunda y "Violencia y Liberación" la tercer parte que completaría las cuatro horas y treinta que dura el filme en su integridad. La duración se dio por su inscripción dentro de la idea de *obra abierta*, una película que permitía su reelaboración a partir de los debates, críticas y sugerencias que se producían luego de la proyección necesariamente efectuadas en ambi-

⁵⁴ Getino, Octavio y Solanas, Fernando; "Apuntes Para un Juicio Crítico Descolonizado"; Diario El Mundo, Montevideo, 1979.

⁵⁵ En, Velleggia, Susana; "Cine: Entre el Espectáculo y la Realidad", Ed. Claves Latinoamericanas, Méjico, 1986, pág. 114.

tos alternativos a los del cine comercial. La ruptura con el cine tradicional no solamente implicaba el plano del relato del filme sino también sus modos de distribución y exhibición. La propuesta del grupo puede ser más clara citando al mismo Octavio Getino en su "Cine Argentino Entre lo Posible y lo Deseable" (1998):

"La hora... abrió un circuito clandestino de exhibición, pero en un espacio relativamente seguro, controlado por las organizaciones populares en ascenso. Allí se multiplicaron las copias y se descentralizó su uso. Cada exhibición se adecuó a las características de quienes la organizaban y quienes fueran sus receptores. La libertad del "exhibidor" o del "público" fue así mucho más respetada que la del "autor", disuelta y al servicio de aquella otra. (Muy pocas copias de los filmes de esta corriente eran similares. Para hacer más funcional su uso los organizadores de las exhibiciones agregaban o retiraban determinados fragmentos a fin de adecuarlos a las características propias de cada espacio o momento de proyección".⁵⁶

El neorrealismo italiano hacia los años '40 surge como una forma de oponerse a la narrativa tradicional de Hollywood y el Modelo de Representación Institucional⁵⁷, más adelante la *nouvelle vague* apunta radicalmente sobre

las formas del lenguaje y ciertas condiciones de producción pero, el Grupo Cine Liberación fue más allá y apuntó al cambio radical en cuanto a la producción, pero, también la distribución y la exhibición.

"En un documento interno elaborado por Cine Liberación para su circulación entre las organizaciones populares, se señalaba lo siguiente": Todavía no existe en las organizaciones ocupadas de la difusión de cine político, suficiente claridad sobre la importancia que puede tener cada proyección para extraer de ella una utilidad política mucho mayor. Generalmente se convoca a la gente para ver "una película", y a veces ni siquiera se estimula una conversación con los participantes una vez finalizada la misma. En cada proyección de cine militante lo que más importa no es la o las películas, sino los participantes y el trabajo político que pueda realizarse con ellos. La película opera a nivel de "informe", de presentación de un determinado tema

⁵⁶ Octavio Getino: "Cine Argentino entre lo Posible y lo Deseable", op.cit. p.58

⁵⁷ El M.R.I. nos remite necesariamente a Noël Burch: "El Tragaluz del Infinito", "Praxis del Cine" y varios artículos. Particularmente en "El Tragaluz del Infinito", Ed. Cátedra, España, 1987; devela la manipulación de los diferentes elementos que generan la significación en el film como un objeto construido a partir de códigos que incorporados naturalmente devienen en fuerte discurso.

como pretexto para la convocatoria de la reunión. (...) Esto lleva a plantear la imperiosa necesidad de un organizador político o un pequeño grupo organizador, no de la proyección sino del Acto(...) Conviene recordar al o a los organizadores la utilización de todos aquellos elementos que faciliten la comunicación entre los asistentes y su participación activa. Esto depende del lugar y del momento, así como de la gente que participe, pero en términos generales, podríamos hablar de la utilización de música (canciones, poemas grabados, etc.), unos mates, un vino, distribución de pequeños textos, diarios o volantes, afiches, no descartando una guitarreada, un recitado, es decir, inventar todo aquello que sirva para crear un clima adecuado a lo que se intenta obtener del Acto. Es precisamente de esta participación activa de los asistentes (que no debe dificultar las medidas de seguridad adoptadas), de donde cada proyección de cine político podrá extraer una utilidad política importante, principal objetivo que justificaría el esfuerzo de la realización y difusión de dicho cine".⁵⁸

Así como en la Argentina se dispuso la prohibición de "La Hora de los Hornos", la misma cosecho muchos lauros en el exterior como el del Festival de Pesaro, Italia en 1968 y causo gran conmoción en el II Festival del Cine en Viña del Mar (Chile), al cual me referiré más adelante.

Hacia 1968, en el Uruguay, un país con escasa trayectoria en la industria cinematográfica, Mario Handler realiza para la Cinemateca del Tercer Mundo la película, "Me gustan los Estudiantes", sobre un hecho coyuntural que fue la represión de los estudiantes uruguayos a partir de una manifestación de protesta por la presencia en el país del presidente de los Norteamericanos, Lyndon B. Johnson quien concurría a una reunión de mandatarios en Punta del Este. También para la Cinemateca del Tercer Mundo en 1969 realizó, Handler junto a Mario Jacob y Marcos Banchemo "Liber Arce, Liberarse", un documental sobre un estudiante muerto en un enfrentamiento con la policía. De 1969 es también, "Uruguay 1969: El Problema de la Carne" producido por el Departamento de Producción del Cine Club de Marcha, dirigida por Handler, y que recoge aspectos de una huelga frigorífica y las causas que lo engendraron. Es interesante destacar que Mario Handler no sólo expuso problemáticas muy comprometidas socialmente sino que además experimentó con un tratamiento formal que incluía los títulos hechos a mano, el raspado sobre la emulsión, el "parpadeo" de

⁵⁸ En Octavio Getino: "Cine Argentino, Entre lo Posible y lo Deseable", op.cit. p.59

la banda sonora, o la total ausencia de sonido de Liber Arce, dando cuenta de la libertad expresiva en busca de una manera de instrumentar su realidad en la conciencia de otros, su libertad.

El caso Boliviano, me interesa particularmente ya que Jorge Sanjinés o mejor dicho el Grupo Ukamau⁵⁹ a partir de la realización de "Yawar Mallcu" (Sangre de Cóndor, 1969) produjeron una transformación en la sociedad boliviana.

El grupo adoptó el nombre de su primer película "Ukamau" (Así son las cosas 1966), pese a que ya habían realizado otros trabajos juntos, Jorge Sanjinés, Ricardo Rada y Oscar Soria proponen en este primer largo metraje de ficción ilustrar la vida de los campesinos del altiplano:

"Se trata de la historia de la venganza de un campesino indio, cuya mujer ha sido violada y asesinada por un mestizo. El personaje persigue al asesino hasta encontrarlo a solas en el Altiplano y consumir su venganza. La anécdota tiene un sentido de una parábola: El indio encarna a la clase más explotada y oprimida, y el mestizo, el intermediario que le compra sus productos a bajo precio, es el último eslabón en la cadena del sistema de explotación. El acto de violencia con el que el indio venga la violencia perpetrada contra su mujer, aparece como una acción revolucionaria contra los opresores. Pero hasta que ello suceda, el espectador deberá acompañarlo a lo largo de una paciente búsqueda cargada de símbolos y en la que no se percibe una intención, por parte del indio, de eliminar la dependencia económica. Por lo demás, los dos personajes centrales están algo desfigurados en tanto que prototipos ideales: El indio personifica a lo bueno y el mestizo a lo malo, sin matices ni condicionamientos de ninguna índole. El indio persigue al asesino como un ángel vengador, estilizado por un ropaje negro y una composición estática de la imagen; rechaza la ayuda que le ofrece su comunidad para esclarecer el crimen, lo que implica un rechazo a una solución colectiva, y permanece fijado en la idea de satisfacer sus deseos personales de venganza. Esta concepción individualista de una tradicional estructura parabólica dificultó la identificación y, con ello, la politización de los destinatarios".⁶⁰

Para Sanjinés no se puede concebir ningún tipo de realización personal si no esta planteada en términos de realización colectiva.

⁵⁹ Ukamau en lengua aymará quiere decir "así son las cosas" y fue adoptado por el grupo luego de su primer largometraje: "Ukamau"(1966)Formaron parte del grupo, Antonio Eguino y Oscar Soria. La película fue premiada en Cannes en 1967.

⁶⁰ En, Schuman, Peter, op. cit. pág 68.

Hay en "Yawar Mallcu" algunos interesantes puntos de contacto y superaciones en cuanto a la búsqueda de una adhesión popular. La historia de ficción incluye rasgos documentales. Los hechos fueron verídicos tanto es así que la película comienza con un informe que alude a las intenciones de esterilizar a las mujeres bolivianas para terminar con el flagelo que es en la zona, el hambre y la pobreza⁶¹, Ignacio es el jefe de una comunidad Aymará, se entera que su mujer ha sido sometida a una intervención quirúrgica dejándola estéril; asistimos al comienzo de la película a la reacción que tiene Ignacio para con Paulina quien ha dejado que eso ocurra (los diálogos de la película son en aymará), y luego de los créditos y a partir de extensos planos generales como la pareja se dirige a un paraje solitario del Altiplano para efectuar un rito de enterramiento de un par de esculturillas simbólicas, a efecto de recuperar la fertilidad a partir de una elipsis la siguiente escena nos lleva a una suerte de peregrinación, Ignacio fue apresado y ejecutado con otros representantes de la comunidad que castigaron a los integrantes del Cuerpo de Paz, castrándolos; Ignacio sobrevivió al fusilamiento en su traslado a la Paz para conseguir un médico que lo cure se relata lo sucedido durante la elipsis a manera de *flash back*, por último asistimos a la muerte de Ignacio en un hospital donde no llega la sangre que necesitaba para una transfusión. Sanjinés respecto a su obra comentó:

"Entre las numerosas acciones que el imperialismo norteamericano había desatado contra Bolivia en esos años de cínico entreguismo, la campaña criminal de esterilización de las mujeres campesinas sin su consentimiento, constituía la más alarmante, no sólo porque en Bolivia la mortalidad infantil alcanza al 40% del promedio, lo que significa que existen zonas con el 90% en un país que, naturalmente, no aumenta demográficamente, sino porque los métodos empleados revelaban el carácter fascista del imperialismo yanqui. Por otra parte, esa acción contenía en sí toda una suerte de posibilidades alegóricas que podrían permitir una visión más amplia de lo que significa la labor depredadora del capitalismo. La denuncia no bastaba si no esta-

⁵⁹ En un plano fijo al comienzo del filme un cartel advierte: "Pasadena California, USA. Pronostico para la próxima centuria (por Ralph Dighton) En una conferencia ante el Instituto Tecnológico de California el científico James Dimmry declaró: "El habitante de una Nación desarrollada no se identifica con el hambriento de la India o del Brasil; tenemos a esa gente como una raza (raza o especie distinta) y en realidad lo son. Idearemos antes de cien años métodos apropiados para deshacernos de ellos, son simplemente animales y constituyen una verdadera enfermedad. Resultando las generaciones nuevas y fuertes devorarán a los pobres y débiles.

ba apoyada en una explicación del contexto social existente, de la ubicación de clases y sus contradicciones. Era también la oportunidad de representar concreta y físicamente al imperialismo, que para nuestro pueblo no pasaba de ser una abstracción inaprensible.

La historia de *Yawar Mallcu*, inspirada en hechos reales, fue trabajada considerando esos aspectos y siguiendo fielmente los postulados teóricos del cine ofensivo, combatiente. Los resultados fueron alentadores. La exhibición y difusión de la película, que venció la censura oficial decretada directamente desde la embajada norteamericana por teléfono, llegó a superar en número el alcance de *Ukamau*. Pero lo más importante consiste en los resultados políticos, pues a raíz de la denuncia formulada en *Yawar Mallcu*, grupos universitarios, periodistas, médicos y políticos se preocuparon por investigar, comprobar y acusar la labor de los Cuerpos de Paz yanquis que operaban en Bolivia, levantándose una verdadera campaña nacional contra esa organización. Como resultado inmediato de la difusión de *Yawar Mallcu* se puede anotar que los norteamericanos suspendieron totalmente la distribución masiva de anticonceptivos, sacaron del país a todos los miembros de su organización que habían trabajado en los tres centros de esterilización que funcionaban en Bolivia y afrontaron la renuncia interna de otros componentes, sin animarse a desmentir la acusación que se proyectó contra ellos inclusive desde periódicos conservadores como *Presencia*. Más tarde se pudo conocer el caso de una población campesina, que estuvo a punto de linchar a tres norteamericanos del Cuerpo de Paz, acusándolos de esterilizadores. Una semana antes se había proyectado ahí *Yawar Mallcu*. Por vía indirecta, el filme actuó sobre otras zonas: dos comunidades campesinas del Altiplano impidieron el acceso de los Cuerpos de Paz, alegando que conocían sus prácticas por las denuncias del filme difundidas por la radio. En 1971, ante la evidencia de documentos sobre las diversas actividades antinacionales y la creciente presión popular, el gobierno boliviano expulsó al Cuerpo de Paz".⁶²

Así como vemos, en Argentina, Bolivia, Uruguay y Brasil se produce una conciencia sobre un tercer cine, militante, transformador que busca la revolución pese a que se dan en momentos políticamente conflictivos en cuanto a libertades expresivas, en Cuba por el contrario es el cine de la década de 1960, el que se produce conjuntamente con la revolución, no es menos meritorio, pero por ser aquella

⁶² En, Burton, Julianne, op. cit. Pág.79.

cinematografía una de las más conocidas internacionalmente voy a hacer sobre ella sólo una breve referencia.

En Cuba luego de la revolución que derrocó a Fulgencio Batista, se creó el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficas (ICAIC), a pocos meses del recordado 1 de enero de 1959. La ley de Cine fue la primera relacionada con el acontecer cultural, entendiendo al cine como un arte se oponía a toda las producciones anteriores que hacían de esa manifestación un mero entretenimiento generalmente para solaz de los turistas. Aquellos realizadores como los ya mencionado Gutiérrez Alea y García Espinosa que acompañaron a Fidel Castro durante el periodo de las guerrillas recibieron en su país a Joris Ivens, Chris Marker, Agnès Varda y Jean-Luc Godard entre otros cineastas de prestigio internacional de esa época.

Tomás Gutiérrez Alea realizó en 1966 "La Muerte de un Burócrata" donde el humor y la sátira se hacían presente para un público al cual se invitaba a las salas para concientizarse del nuevo proceso pero al mismo tiempo divertirlo. El cine de género no se hallaba excluido como lo teorizara Julio García Espinosa en su texto "Por un Cine Imperfecto", por lo tanto los realizadores lo utilizan como es el caso de "Las Aventuras de Juan Quin Quin"(1967) de García Espinosa; la historia de un campesino transformado en guerrillero, la película abunda en situaciones humorísticas, desenfadadas y no deja de combinar símbolos de la estética *pop*, desacraliza a su vez, la figura solemne de un revolucionario tradicional.

El cine documental fue exigido hasta sus extremos por Santiago Alvarez quien fuera director del Noticiero ICAIC por varias décadas, en ellos combinó también diferentes estéticas al servicio de la concientización partidaria e inició una serie de denuncias contra el imperialismo norteamericano a partir de "Hanoi, Martes 13"(1967), filmada en Vietnam; "L.B.J."(1968), donde el montaje enfatiza dramáticamente el valor de la crítica.

Humberto Solás en "Lucía"(1968) describió tres importantes etapas de la historia cubana y el mismo año Gutiérrez Alea estrenó "Memorias del Subdesarrollo" película que representa un momento de mayor madurez de un director que se encuentra interesado en confrontar una actitud individualista con los hechos políticos durante el transcurso de casi diez años de revolución.

En Viña del Mar, Chile, en 1969 se realizó el Segundo Festival de Cine, más de cien filmes entre largo y cortometraje de nueve países latinoamericanos se exhibieron, algunos ya mencionados: "La Hora

de los Hornos" (1966-68), del llamado Grupo Cine Liberación (Argentina); "Tres Tristes Tigres" (1968) de Raúl Ruiz; "Valparaíso mi Amor" (1969) de Aldo Francia; "El Chacal de Nahuel Toro" (1969) de Miguel Littin (Chile); "Memorias del Subdesarrollo" (1968) de Tomás Gutiérrez Alea; "Lucía" (1968) de Humberto Solás; "L.B.J." (1968) y "79 Primaveras" (1969) de Santiago Alvarez (Cuba); "Antonio das Mortes" (1969) de Glauber Rocha (Brasil); "Me Gustan los Estudiantes" (1968) de Mario Handler y "Yawar Mallcu" (1969) de Jorge Sanjinés (Bolivia) Este grupo de filmes demuestran la importancia que este festival tuvo para el llamado Nuevo Cine Latinoamericano o Tercer Cine no solo por la cantidad y la calidad de los mismos sino por que durante esas jornadas se confrontaban las ideas de los realizadores y se proponía un cine revolucionario de combate que uniera a toda la región.⁶³

En Viña del Mar se creó en 1962 un importante Cine Club que cercano a la Universidad de Valparaíso convocó a muchos aficionados que a partir de formatos como el 8 y el 16 milímetros intentaron reno-

⁶³ Intervención de Joris Ivens en el Segundo Encuentro de Cineastas Latinoamericanos (Viña del Mar - Chile - Octubre 1969): "Queridos compañeros y amigos: quiero decirles que estoy muy emocionado por haber comprobado aquí el enorme desarrollo en estos dos últimos años de un cine político y militante porque creo que en este momento el único film que cuenta es el film militante y revolucionario. Este cine tiene que ser necesariamente, militante y puede asumir las más diferentes formas: documento, poema, ficción, didáctico, agitación, puede asumir la actitud de manifiesto, etc. Lo importante es que en su interior manifieste las expresiones y aspiraciones más profundas de cada uno de vuestros pueblos. Yo no he seguido desafortunadamente todos los debates pero he notado una cierta hesitación en volcarse decididamente en esta corriente de cine militante. Y esta hesitación no se justifica en este momento sobre todo si se piensa que el enemigo común, el imperialismo norteamericano, no hesita para nada sino que ataca; es decir, que la actitud que hay que tomar es la misma de un revolucionario, no hesitar sino actuar aunque todavía no existen las más adecuadas formas de distribución del material. Y es por eso que lo que creo que debe hacerse es ir a las fuentes, a las fuentes legítimas de cada país que estén construidas por las masas revolucionarias. Por eso pienso que la formación por la que ustedes se preguntaban hace rato es necesaria, pero tiene que ser encontrada a través de la acción directa y a través del contacto con las fuentes que son las masas de cada uno de nuestros países más que a través de la enseñanza tradicional o europea que nosotros tenemos. Y es por eso que a todo cineasta revolucionario le incumbe una enorme responsabilidad: es necesario actuar rápido porque el enemigo no espera; hay que contraatacar y cada uno debe encontrar la mejor forma de hacerlo, como guerrilla o como sea pero es necesario actuar de cualquier forma posible. Un guerrillero no piensa que tiene que tener el mejor fusil para combatir, sino actúa, combate y si es necesario toma el machete. Lo fundamental es no esperar, actuar enseguida; se puede trabajar con films de 8 mm, se puede trabajar en condiciones totalmente precarias con poco material virgen, con laboratorios pequeños, lo han hecho los vietnamitas, es decir, no transformar en excusa el no poseer elementos muy buenos...". Doc int.

var el lenguaje cinematográfico, Aldo Francia encabezó este grupo que dio lugar a cortometrajes documentales influidos notablemente por Edgard Morín y Joris Ivens. Apoyados por el gobierno demócrata cristiano de Eduardo Frei se reabrió la productora Chile Films y se impulsó la realización de películas dirigidas por autores muy jóvenes entre ellos se encontraba Raúl Ruiz, Aldo Francia, Helvio Soto y Miguel Littin que contando con veinticuatro años rueda "Por la Tierra Ajena" (1965)

Littin quien con la llegada de Salvador Allende a la presidencia de la Nación ocupó la dirección de Chile Films realizó en 1968 "El Chacal de Nahueltoro", una crítica a las instituciones oficiales, a la justicia y al clericalismo y ya en esa época a los *mass media*. Un *docu-drama*, una ficción devenida en documental o viceversa, ya que la historia narrada se basa en un hecho real: José un campesino huérfano, analfabeto, es apresado, enjuiciado y condenado a muerte por matar a una mujer y a sus hijos, hasta aquí, sólo el titular de un periódico; pero el tratamiento que Littin hace del montaje, en cuanto a orden y duración de los diferentes planos, enriquece en tal medida el relato que lo que se nos presenta como una trasgresión en la cual José, "El chacal de Nahueltoro" es el culpable, nos compromete como espectadores en una zona donde nos hace dudar de las bondades de la civilización. A José le enseñan en la cárcel un oficio, a leer y a escribir, la palabra de Dios y todas las ventajas de la civilización; pero es condenado pese a su arrepentimiento; el haber aprendido a leer y escribir sólo le sirven para leer su sentencia, la conmutación de la pena nunca llega y es ejecutado.

Helvio Soto realizó en 1969 "Caliche Sangriento" y Aldo Francia quien critica también a la justicia desde la estética neorrealista filmó "Valparaíso mi Amor" (1969)

En conmemoración de los cien años de cine, el British Film Institute produjo una serie de documentales referido a diferentes cinematografías. Fueron representadas las cinematografías australiana, china, japonesa y entre otras, la cinematografía latinoamericana. Los primeros trabajos mencionados realizaron documentales, siguiendo el orden cronológico de las películas a lo largo de su historia pero el referido a Latinoamérica, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, se llamó "El cine de Lagrimas" (1995) y desgajaba la historia de esta cinematografía a través de un melodrama. En esta película un director de cine brasilero investiga las causas que llevaron a su madre, cuando él era niño, a suicidarse; atormentado durante toda su vida por este epi-

sodio decide ir a la cinemateca de la Universidad Autónoma de México (que posee una importante filмотeca latinoamericana) y revisar las películas que en la década de los '40 se estrenaron, ya que él recordaba, que la fatídica decisión, su madre, la había tomado luego de haber visto una película. La investigación lo lleva a recorrer una gran cantidad de melodramas argentinos y mejicanos y al mismo tiempo a enamorarse de su joven ayudante. El filme termina cuando descubre que la película en cuestión es "Armiño Negro" una producción argentina de Carlos Hugo Christensen de 1953 y que su madre se había identificado con el personaje de Laura Hidalgo. Hasta aquí un justo homenaje a un género que produjo el gran éxito del cine argentino en los años '30 y el poder traspasar sus propias fronteras en los años '40 del cine mejicano. Pero a manera de coda (si la música me permite utilizar ese término) Rodrigo, el director de marras luego de haberse enterado que su ayudante había muerto de SIDA, con lágrimas en los ojos, se detiene en un auditorio a ver el final de la película de Glauber Rocha, "Dios y el Diablo en la Tierra del Sol" (1964); el nuevo cine latinoamericano durante el filme, se nos hizo presente, como espectadores, a partir de una muestra de afiches y cursos que la universidad había organizado. El final de la película de Rocha produce una sonrisa entre melancólica y resignada en nuestro director (¿alter ego de Pereira dos Santos?).

La historia del cine latinoamericano se nos narra de esta manera a partir de un melodrama posmoderno. Nelson Pereira dos Santos, el iniciador de uno de los movimientos más importantes del continente, el *cinema novo*, sólo rozó como una cita, al cine latinoamericano combativo y revolucionario de los años 60 utilizando un género que hoy y a partir de determinadas relecturas representa la cultura de los excluidos.⁶⁴

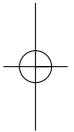
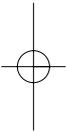
Fernando Solanas integrante del "Grupo Cine Liberación", estrenó el tres de septiembre de 1998 "La Nube", se narra en ella las dificultades que Max, un sesentón, director de teatro y actor, tiene para mantener en pie su viejo teatro independiente que esta a punto de ser vendido. El conflicto de "La Nube" se desarrolla en el escenario de una Buenos Aires plomiza donde llueve incesantemente desde hace más de 1600 días, por las calles sus habitantes caminan para atrás. Las metáforas dejan de cumplir el efecto alegórico que caracterizó su película "La Hora de los Hornos" (1966-68), y se literalizan o transparen-

⁶⁴ Ver; Oroz, Silvia, op.cit

tan de tal forma que se pierde el posible sentido figurado.

Fernando Solanas realizó en 1985, "Tangos, el exilio de Gardel" una película que durante el año de su estreno convocó a un millón de espectadores, resuelto a no renunciar al público masivo, pero transgrediendo su otrora interés de utilizar lugares de exhibición no tradicionales o fuera del circuito comercial el estreno lo hizo en el cine Broadway con capacidad para 1800 espectadores.

Ambos ejemplos pueden parecer contradictorios en las carreras de estos dos directores, pero suponen elecciones, uno del melodrama, el otro de la sátira política, y siempre un dejo de nostalgia para con una época donde se pensaba que con una cámara en la mano y una idea en la cabeza se podía transformar la realidad social de toda una región.



La producción de sentido a través de las técnicas de montaje en las películas de Leopoldo Torre Nilsson

"La Imagen Narra

Quiero contar una historia donde el silencio, la pausa, el grito, el susurro, se sucedan cadenciosamente; una historia donde las imágenes vayan apesando el hermetismo y morosidad de cada una de las fracciones del espacio que puedan ser expresiones significativas; quiero que esas imágenes posean la diversa y móvil facultad del ojo para aprehender la realidad desde cualquier ángulo, el insólito, el banal, el directo, el distorsionado. No me importa la moraleja que esa historia pueda tener antes de ser vaciada en film, sé que si pudiera lograr esa persistente yuxtaposición de imágenes y sonidos que reconstruirán una realidad, como podría verla el implacable ojo de Dios, el montaje tendría ciertas características de absoluto y estaría por encima de las posibles fluctuaciones de las épocas".⁶⁵

Luego de los años transcurridos entre la anterior cita y la actualidad, este ensayo tiene como fin describir algunos aspectos del trabajo de montaje en la obra de Torre Nilsson comprendiéndola como un todo y que poseen un conjunto de principios que se encuentran explícitos en la misma.

Hemos analizado la obra cinematográfica del autor, como director y codirector teniendo en cuenta especialmente aquellas realizadas con su padre, Leopoldo Torres Ríos. Entendiendo que estas producciones son de fundamental importancia para comprender su universo fílmico.

El análisis efectuó un recorrido por cada uno de sus films en forma individual y el método que se empleó fue el de restablecer o elaborar un *découpage* que nos permitió reconstruir algunas obras que con el paso del tiempo y la variación del soporte, de film a video por ejemplo, pudieran distorsionar el original. Por lo tanto fue necesario que frente a un análisis inmanente de las películas copiadas en video se establezca con claridad el objeto al cual nos estamos refiriendo,

⁶⁵ En "Torre Nilsson por Torre Nilsson"; con selección y prólogo de Miguel Couselo, Ed. Fraterna, Bs As, 1985 p.71.

para lo cual además del referido *découpage*, se elaboro una ficha técnica y una breve sinopsis argumental.

Las técnicas de montaje y su producción de sentido, surgieron luego de haber efectuado un recorrido, que sujeto a descripción nos lleve a la interpretación⁶⁶, del texto fílmico.⁶⁷

Cabe aquí aclarar que consideramos de suma importancia 1) La influencia de Leopoldo Torres Ríos respecto a su forma de representar la realidad en cuanto a forma y contenidos. Y si abordamos algunos aspectos de la obra de Torres Ríos, no podemos dejar de mencionar el trabajo realizado por José A. Ferreyra, de quien el padre de Torre Nilsson fue amigo y colaborador. 2) Los años '50 y los '60, en los cuales se desarrollo la cinematografía de Nilsson (fundamentalmente estos años que van a signar su trayectoria), son de fundamental importancia para la cinematografía europea y latinoamericana. a) Desde Europa asistimos al desarrollo de nuevos usos del lenguaje cinematográfico con el objeto de producir formas en el relato, que se opongan a los esquemas tradicionales. b) En América Latina se hace presente un nuevo modo de entender la historia y al mismo tiempo de expresarse a través del arte en general y la cinematografía en particular.

Para establecer una Teoría General del Montaje:

Nos tenemos que referir necesariamente a los trabajos publicados por Sánchez-Biosca⁶⁸, Jean Mitry⁶⁹ o Karel Reisz⁷⁰ entre otros. Pero desarrollamos una suerte de evolución de la técnica del montaje o del efecto montaje, teniendo en cuenta las diferentes formas de entender "el montaje cinematográfico", ya no sólo en el sentido estricto de ordenar y pegar planos; la relación de dos imágenes o encuadres distintos que surgen a partir de un movimiento de cámara o aquel que deviene de la composición del cuadro aprovechando la profundidad de campo, sino fundamentalmente como aquella operación donde y por la cual

⁶⁶ Para las relaciones de descripción e interpretación véanse, de F. Casetti y F. di Chio, "Como analizar un film", op. cit.

⁶⁷ Sobre la noción de texto fílmico he tomado las traducciones que Gabriela Fabbro hiciera para la materia: Análisis y Crítica Cinematográfica sobre, R. Barthes, "L'oeuvre au texte"; "Revue d'Esthétique", Nro. 3, 1971, pp. 225-232; y R. Bellour, "Le texte introuvable", Ca. Cinéma, 7/8, 1975, pp. 77-84.

⁶⁸ Especialmente: Sánchez-Biosca, V.; "El montaje cinematográfico, Teoría y análisis; Ed. Paidós; Barcelona; 1996.

⁶⁹ Entre otras, hemos trabajado a partir de: Mitry, Jean, "Estética y Psicología del cine, Tomo I, Las estructuras", Madrid, Ed. Siglo XXI, 1989.

⁷⁰ Ver Reisz, Karel y Millar, Gavín: "Técnica del montaje cinematográfico", Madrid, Ed. Taurus, 1990.

el sujeto de la enunciación se nos devela.⁷¹

El cine argentino evoluciona durante sus primeros 25 años, de manera similar al resto del mundo, películas como "Nobleza Gaucha", de Gunche, Cairo y Martínez de la Pera, de 1915 o "El Último Malón", de Alcides Greca de 1916, no se encuentran muy alejadas en su desarrollo formal de sus sucedáneas europeas o de las realizaciones de los directores de Norteamérica. No hay en esos años mencionados ni escuelas de cine ni teorías que tuvieran gran divulgación respecto a esta nueva práctica.

Pero si se perfila la posibilidad de una nueva industria que se abre camino y va a hacer eclosión en los años '30 con el advenimiento del sonido. Es en ese momento y en este país donde Leopoldo Torres Ríos va a decir que hay dos clases de cine, la cita textual nos va a permitir al mismo tiempo comprender su postura respecto a la realización:

"De toda mi producción la película que más quiero es la "Vuelta al Nido", porque al dirigirla sentí, por vez primera, que el trance de la inspiración es, en cine, tan importante como para escribir un poema. Haciendo aquella película creía que descubriría el cine, que todo lo hecho hasta entonces, salvo las excepciones que ya destacué, era falso: el tiempo cinematográfico, los movimientos y reacciones de los actores. (...) Cine intimista, sin grandes movimientos externos. Enfocar una situación y estudiarla hacia adentro, aprovechando todo lo que el buen decálogo del buen argumentista rechaza. Esto es: ausencia de acción y perder tiempo en cosas superfluas. En 1937, cuando hice "La Vuelta al Nido", ya pensaba lo mismo. El zarandeo que me dio nuestro pequeño pobre ambiente de entonces, me dejó sin ganas de volver a intentar este tipo de films por mucho tiempo.(...) Me quedaba la esperanza de que mi hijo, que en ese entonces estudiaba

⁷¹ Por esto que nos interesa remitirnos a determinados momentos o personas que a través de la historia, han definido la personalidad artística de Leopoldo Torre Nilsson, ya que son esas experiencias las que se vislumbran en su recorrido cinematográfico. Para comprender el camino que irá tomando este trabajo, citaremos textualmente a Sánchez-Biosca, op. cit., pág. 19. "...¿quién habla a través del montaje? Cualquiera que sea la opción por la que nos pronunciemos, el montaje implica siempre una fase analítica en la cual el sujeto de la enunciación desmiembra las unidades, los significantes, con los que pretende expresarse y, por otra, una fase de organización, sintética constructiva. (...) El sujeto que habla o desea hablar con el montaje no cesa de decir "yo", sabe del mecanismo manipulador que utiliza y con frecuencia lo exhibe con orgullo enfermizo. No puede ser casual que el uso del montaje se generalice en el límite de la cultura moderna, es decir, en plena vanguardia, que su desencantamiento haya acontecido en el instante en que el universo clásico y racional se perfora y el sujeto garante de dicho universo se desgarrá."

para ser el gran director que es hoy es, no cayera en las mismas claudicaciones. Actualmente, casi en estado de madurez, no haré más que el cine que me gusta, y ese es el consejo que le podría dar a todo el mundo que sueña con hacer cine o lo está haciendo: directores, autores, intérpretes. Llegaremos a un cine grande, no hay duda.

A mi entender hay dos clases de cine: el que se hace con las manos y el que se hace con el corazón. Lo primero es oficio, lo segundo es arte. ¡Pero, cuidado con estas palabras, porque tiembla el mundo de los intereses! "Querer hacer arte supone para la mayoría de nuestros productores un descalabro".⁷²

En la misma publicación Leopoldo Torre Nilsson hace la siguiente declaración:

"De mi padre aprendí el sentido del tiempo en el relato cinematográfico, la relación con el intérprete dando preeminencia a los valores humanos sobre los técnicos; la importancia de la improvisación en muchos momentos de la realización de un film y la permanente inventiva; El desdén por todo lo solemne y el fervor permanente por el cine como arte sobre toda otra suerte de intereses.(...) Decir que todo se lo debo: Despertar de sensibilidad, gusto por las lecturas, curiosidad por la imagen, ambición de ser, es apenas iniciar el gesto de agradecimiento que toda mi vida terminará de darle."⁷³

Es recién en 1947 cuando Torre Nilsson comienza su producción fílmica como director con el cortometraje "El Muro" pero el éxito lo alcanzó con "La Casa del Angel" (1957), este filme que tuvo como montajista a Juan Carlos Garate, quien lo acompañó en cinco de sus producciones, ya va a generar una forma de construcción particular en cuanto al montaje. En esta película se evidencia la fuerte presencia del sujeto de la enunciación. No sólo se busca unir diferentes fragmentos fílmicos sino construir un espacio, producir emociones y ensamblar significantes que produzcan la reflexión del espectador; lejos de conformarlo existe una seria intención de provocarlo. Ya Torre Nilsson no busca borrar las huellas del montaje sino evidenciarlas desde una óptica particular.

Describamos a continuación un fragmento de la "Casa del Angel":

Escena: Interior, el cuarto donde va a pernoctar Pablo Aguirre

⁷² Estos párrafos fueron extraídos de: "Leopoldo Torres Ríos", publicado por el Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino Buenos Aires, 1960.

⁷³ *Ibidem*.

(Lautaro Murua); nocturno; iluminación artificial. Comienza con una elipsis desde el plano inmediato anterior que termino con Ana (Elsa Daniel), abriendo la puerta.

1. -Plano Entero de Pablo. En el extremo opuesto del cuarto, de espaldas, presupone una subjetiva de Ana. "Travelling front"; de espaldas Pablo gira su cabeza para mirar quien entró.
2. -Contraplano. Ángulo levemente picado nos muestra en profundidad la figura de Ana empequeñecida por la perspectiva. El perfil derecho de Pablo se encuentra fuertemente iluminado de la misma manera que la bata de dormir de ella.
3. -Plano Conjunto. Ana de espaldas y a la derecha del cuadro; ángulo levemente contrapicado; Pablo avanza hacia ella. En el cuadro se aprecia el techo y una lámpara que cuelga profusa de caireles.
4. -Plano Conjunto (cercano), leve inclinación en el encuadre, sólo parte de sus rostros se encuentra iluminada y el resto del espacio se encuentra en penumbras. Ambos se enfrentan de perfil, Ana a la derecha se saca una cadenita que pende de su cuello.
5. -Primerísimo Primer Plano de Pablo. Ana continúa el movimiento del plano anterior colocándole la cadenita a Pablo por sobre su cabeza.
6. -=4.
7. -=5. Pablo dirige una leve mirada hacia abajo.
8. -Primerísimo Primer Plano Ana de frente, ángulo levemente picado, presupone subjetiva de Pablo. Ana tiene su rostro inclinado hacia abajo y lentamente lo levanta hasta sostener la mirada de su interlocutor. Ese movimiento va variando la iluminación sobre su cara y queda difuminado el fondo.
9. -=5. Pablo transforma su gesto mirando a Ana fuera de cuadro.
10. -=8. Sosteniendo la mirada de Pablo.
11. -=9.
12. - Plano Conjunto, ambos de perfil, Pablo a izquierda. Mientras que ellos se acercan se produce un "travelling Front" que se acelera en la medida que ellos acercan sus labios para besarse (este plano dura 10 seg.).
13. - Plano Detalle, fuertemente iluminado. Una mano masculina sube por lo que se sugiere puede ser la bata blanca de Ana y aprieta su cuerpo (este plano dura 3 seg.).
14. - Plano Detalle, fuertemente iluminada. Una mano femenina hace un movimiento similar al del plano anterior, sobre un fondo negro que presupone el saco oscuro de Pablo (este plano dura 3

seg.).

15. - Primerísimo Primer Plano. Los ojos de Ana fuertemente iluminados, ella se encuentra a derecha del cuadro, los ojos muy abiertos se entrecierran al final del plano mientras que se prolonga el beso (este plano dura 4 seg.).

16. - Plano Conjunto (cercano), ángulo levemente contra picado se ve a Ana de espaldas, Pablo no la ha dejado de besar y se desprende del saco. El ángulo elegido nos permite ver magnificado su perfil sobre la sombra que se extiende a lo largo de la pared hasta el techo. Pablo rodea con su brazo la cintura de Ana apretándola y trayéndola hacia sí (este plano dura 13 seg.).

17. - Plano Conjunto (muy cercano), ángulo levemente picado. Ana intenta separarse pero Pablo la aferró con fuerza, en su intento pasa de la luz a la penumbra del cuarto mientras que la cabeza de Pablo es vista desde atrás, avanza, siempre manteniendo sus labios junto a los de ella, de derecha a izquierda provocando a su vez el giro de la cara de Ana hasta quedar oculta. Estos movimientos son seguidos con una cámara fija. El rostro de Ana queda descubierto hacia la izquierda mientras Pablo de frente a ella la hace retroceder con fuerza y la empuja hacia atrás.

18. - Plano Conjunto, sobre una cama, solo se ve el respaldo de esta o al menos una línea horizontal que cruza el cuadro y la cabeza de ellos. Pablo lucha con Ana y quien logra desprenderse y sale de cuadro a la derecha. Él de quien vemos solamente desde el pecho para arriba mira a derecha y avanza hacia Ana que permanece fuera de cuadro.

19. - Primerísimo Primer Plano, ángulo levemente picado sobre la cara de Ana, muy iluminado su cabello, contrasta con su rostro; Retrocede hasta quedar enmarcada con un fondo negro. Pablo, de espaldas, irrumpe por la izquierda, toma con sus dos manos la cara de Ana y la besa con mucha violencia; Ana queda oculta por la nuca de Pablo hacia el centro del cuadro.

20. - Plano Conjunto (muy cercano), continúa el movimiento del plano anterior, desde el centro con un rápido paneo a izquierda los personajes quedan fuera del cuadro. En las penumbras del cuarto se diferencian algunos muebles y ornamentos, con mayor claridad distinguimos las sombras de unos cuerpos, unos cuadros que se tambalean en un estante mientras que uno de ellos se cae.

21. - Plano Detalle, ángulo levemente contrapicado. Sobre un

mueble, la cabeza esculpida de una mujer muy cercana al lateral izquierdo dirige su mirada pétrea hacia esa dirección dejando un pequeño espacio vacío; Las tres cuartas partes restantes del cuadro no se perciben nítidas, solo se distinguen dos líneas oblicuas.

Ya había establecido Torre Nilsson que entre dos tipos de cine, uno se hace como espectáculo y otro corresponde a la concepción personal del autor. A simple vista nos sorprende la abundante fragmentación en planos, es necesario aclarar que se dejó de lado la banda sonora, efectos diálogos y música, ya que en esta oportunidad lo que nos interesó es el fuerte impacto visual, generado en una decidida actitud barroca, estética a la cual siempre adhirió Torre Nilsson; en algunos casos se incluyó la duración de los planos para tomar conciencia exacta del ritmo impuesto en la yuxtaposición a efectos de favorecer las implicaciones lógicas de la acción.

Con el marco del estudio propuesto respecto a la poética del autor, incorporamos en esta síntesis dos escenas pertenecientes a otra película, en este caso "La mano en la trampa":

La mano en la trampa (1961)

Escena A: Exterior, luz natural. En su auto, Cristóbal (Francisco Rabal) está acercando a Laura (Elsa Daniel) a su casa.

1. -Plano Conjunto (cercano) de espaldas.
2. -Plano Conjunto (cercano) ella de espaldas; Cristóbal de frente a cámara, le pasa su brazo por los hombros. Le propone verla en otra oportunidad.
3. -Plano Conjunto (cercano) de frente leve picado, encuadre ligeramente inclinado; se aprecia en forma oblicua el marco superior del parabrisas. Él se acerca, levanta el mentón de ella con la mano izquierda, la besa, y Laura se recuesta sobre su hombro.
4. -Plano conjunto (muy cercano. La nuca de Cristóbal tapa la mitad del rostro de Laura, mientras que es besada, al mismo tiempo la imagen nos muestra la otra mitad de la cara fuertemente iluminada dejando ver sus ojos bien abiertos dirigiendo una mirada perdida en un vacío infinito. Un acercamiento nos permiten ver como sus párpados se entrecierran levemente, el plano se continúa mostrándonos como rápidamente se vuelven a abrir con la misma actitud anterior.

Fundido encadenado.

Escena B: Interior, noche, el vivero en la casa de las tías de Laura. La oscuridad invade el recinto, algunas luces del exterior cortan la negrura produciendo franjas de luz que a veces develan los ros-

tros con claridad y otras los ocultan.

1. -Plano Conjunto (muy cercano); Cristóbal desde la izquierda del cuadro, se acerca, la besa en la mejilla y ella, Laura, se aparta dando vuelta, al mismo tiempo, su cara.

2. -Plano Conjunto (muy cercano); el plano es de una duración prolongada; ella a derecha del cuadro en una posición avanzada. Él un poco más atrás con su rostro parcialmente iluminado. Laura es tomada de perfil. Mientras que él avanza, le habla; ella no lo mira. Un paneo de la cámara sigue la mirada de Laura hacia la derecha del cuadro dejando un vacío entre su perfil y el marco, dándonos abiertamente su lado hasta el momento oculto Cristóbal queda fuera de campo.

3. -Primerísimo Primer Plano. Perfil de Laura mirando a derecha, por detrás aparece abruptamente Cristóbal, ahora la cámara panea sobre él y es Laura quien queda fuera de cuadro. La toma se continúa sobre Cristóbal quien cambia la dirección de la mirada que, dirigida a la derecha del cuadro la lleva a la izquierda manteniéndose en la mitad del encuadre. Se acerca a Laura, la besa, sólo está iluminada la frente de él, su camisa y la mejilla de ella, el resto en penumbras.

4. -Plano Conjunto, muy cercano. En una encuadre similar al plano cuarto de la escena anteriormente señalada, por sobre el hombro de Cristóbal, quien continua besándola, se ven los ojos de Laura muy abiertos con una mirada en dirección contraria a donde se encuentra Cristóbal, fuertemente iluminados, pero este haz de luz también incide sobre parte de su frente y el cabello, confundidos en el beso y entre las penumbras conforman una masa de luces y sombras extrañas de la cual emerge ese ojo que dirige su mirada hacia derecha de cuadro.

5. -Plano Detalle (cercano), de una ventana del vivero que permite ver a través de sus cristales el exterior nocturno; las sombras quitan nitidez y produce confusión.

6. -Plano Conjunto (muy cercano), continuación del 4, se prolonga el beso mientras que Cristóbal gira a Laura hacia la izquierda del cuadro quedando aún más oscuro su perfil, el de ella se ilumina en la mitad que se encontraba oculta.

Fundido encadenado

7. -Plano Medio, muy cercano, hasta el mentón. El movimiento nos lleva sin corte a un Plano Detalle de la mano de Cristóbal que se saca lentamente los gemelos del puño de la camisa; paneo a izquierda siguiendo el movimiento de la mano sobre el otro

puño, se quita los gemelos del otro puño y luego al centro del torso (es lo que vemos en la totalidad del cuadro) se saca la traba de la corbata, paneo siguiendo la acción, todos esos accesorios los pone en la mano derecha y los apoya en una mesa a izquierda del cuadro. La penumbra prevalece en el plano. La mano derecha de Cristóbal es seguida en el movimiento hacia arriba del pecho y llegando al nudo de la corbata, lo corre y desabrocha el botón superior de la camisa; baja su mano hasta el cinturón, saca la cadena del reloj y la apoya sobre la mesa a izquierda (cabe aclarar que toda la acción se vio dilatada por la lentitud de los movimientos y la cámara fija siguió los movimientos sobre su propio eje)

8. -Primerísimo Primer Plano. Laura sentada mirando levemente hacia arriba e izquierda, subrayada su mirada por una fuerte iluminación.

9. -Primer Plano (leve contrapicado) Pablo se dirige hacia delante y a la derecha transfigurado por la fuerte iluminación que recibe dejando ver con claridad su ojo izquierdo, el movimiento de él es rápido y se acompaña con un "travelling back".

10. - = 8, se continúa el movimiento recostándose, su rostro que comenzó fuertemente iluminado pasa a ensombrecerse.

11. - Plano Detalle (nivel bajo) Una parte de la cadenita que poco antes se saco Cristóbal, pende de la mesa y se balancea.

12. - Plano General (nivel alto), en el vivero se confunden las sombras de plantas, macetas, columnas y fuentes; se ve en el exterior un espacio confuso; en el ángulo inferior derecho del cuadro se vislumbra, como una partícula de todos los elementos expuestos, y no con poco esfuerzo a la pareja en complejo movimiento.

Funde a negro.

Como vemos no sólo se asegura con la operación de montaje la continuidad de las escenas y por lo tanto de la película toda sino, apoyado también por la puesta en escena permite realizar una operación que se completa con la decisiva participación del espectador en su elección de los elementos internos o externos al cuadro producidos por los objetos, la iluminación o las entradas y salidas de los personajes del campo visual; inclusive, y esto ha sido criticado por otra corriente de la cinematografía argentina de esos años, ese balanceo de la cadena nos remite a la misma definición de la palabra en cuanto a la vacilación o la inseguridad.

Estos dos ejemplos dan cuenta en parte de la elección a favor de

un montaje lírico⁷⁴ por parte del autor que estudiamos, pero es un mero ejemplo de todos los recursos que pone en práctica. En *Boquitas pintadas* (1974) por ejemplo en una escena la manipulación de las imágenes le permite efectuar un homenaje a su propio padre especialmente y al cine argentino en general cuando reúne diferentes afiches de películas que Nene (Marta González) dice haber visto en esos días en Buenos Aires, estas son: "Así es la Vida", "Prisioneros de la Tierra" y la "Vuelta al Nido", grandes éxitos las primeras dos y rotundo fracaso en su momento de la tercera dirigida por el mismo Leopoldo Torres Ríos.

A manera de resumen podemos afirmar que el método empleado nos ha permitido confirmar salvo en algunas excepciones que la utilización del montaje dinamiza la producción de sentido. Encontrar la forma adecuada es lo que va a incidir sobre la reiteración en sus filmes de manifestar preocupaciones como el combate entre el bien y el mal, la pérdida de la inocencia, la entrega y la violación, el engaño e inclusive sus declaradas obsesiones por el tiempo.

El montaje le dio la posibilidad a Torre Nilsson para contar el ascenso y la caída de un jugador de fútbol, en "El hijo del Crack" (1952), codirigido con su padre, se narra la historia a manera de *flash back* durante el minuto que dura el homenaje a la figura del futbolista. También la "Casa del Ángel" inserta su relato en el pasado y en "Boquitas Pintadas" (1974), el relato es un *racconto* de lo que le sucedió a Nené (Marta González) en su pueblo del interior.

Con toda seguridad en la reiteración de escenas de violación y aquellas donde las relaciones sexuales se hallan presentes hemos encontrado coincidencias interesantes; así como en las escenas anteriormente citadas de "La Mano en la Trampa", la pasión de Cristóbal se contrapone a la displicencia de Laura; en "La Casa del Ángel", Pablo vence las resistencias de una Ana quien se nos muestra con cierta apatía; Impasibilidad, indolencia y apatía expresan las ocasionales relaciones de Cora (Isabel Sarli) en "Setenta Veces Siete" (1962), el despertar del sexo y la violación también se hacen presentes en "El Secuestrador" (1958) en la escena del cementerio en la cual Berto (Leonardo Favio) y Flavia (María Vaner) buscan el amor y encuentran la violencia.

Leopoldo Torre Nilsson así como juega con las luces, y la música, transforma las imágenes captadas y manipuladas a partir del montaje en una realidad diferente muy cercana a su cosmovisión.

⁷⁴ Término empleado por Jean Mitry, op.cit., para referirse a aquel que no sólo asegura la continuidad narrativa sino que además expresa ideas o sentimientos que trascienden el drama.

El cine argentino en los '60

Hemos visto como desde sus comienzos el cine argentino fue evolucionando en forma pausada y constante; durante los años '30 su crecimiento fue importante y la inclusión del sonido le abrió las puertas de los mercados de habla hispana. Diferentes acontecimientos en el orden político y económico produjeron una fuerte caída en la producción y trajo aparejado la intervención estatal con diferentes medidas, algunas restrictivas - cuotas de pantalla - otras de fomento industrial - créditos, subvenciones, etc.-. En 1955 se produce la revolución que derroca al presidente Perón y la fragmentación de todas las asociaciones vinculadas a la industria cinematográfica; el cine argentino se estaba extinguiendo. A partir de la acción de Fernando Birri, Domingo Di Nubila y otros personajes de la época se creó en 1957 el Instituto Nacional de Cinematografía.

El 16 de septiembre de 1955 un movimiento cívico-militar provocó la caída del presidente Juan Domingo Perón, quien estaba transcurriendo su segundo mandato (1952-1955), el general Leonardo inició la sublevación en Córdoba y asumió la presidencia el 23 de ese mes, con la vicepresidencia del contralmirante Isaac Rojas. La clausura del Congreso, la intervención de las provincias, la cancelación del contrato de explotación petrolífera con una empresa norteamericana, la intervención de las universidades y otras medidas revertían un proceso comenzado once años atrás cuando Edelmiro J. Farrell, general de la Nación y presidente de facto, designó al entonces coronel Perón como vicepresidente.

El coronel Perón participante desde un principio del GOU (Grupo de Oficiales Unidos) fue ascendiendo en la estructura de poder hasta obtener el Ministerio de Guerra y la secretaría de Trabajo y Previsión lugares desde donde promovió la promulgación de importantes leyes que beneficiaban a los más carenciados. La intensa acción desarrollada le provocó la enemistad de sus pares y fue obligado a renunciar, siendo detenido y trasladado a la isla Martín García en octubre de 1945. Un gran movimiento popular que comenzó a las dos de la madrugada del día 17 se dirigió a la Plaza de Mayo exigiendo la libertad de Perón. Edelmiro Farrell hizo que se lo trasladara al Hospital Militar y bajo la presión de una multitud procedió a su liberación.

El 24 de febrero de 1946 se proclamó triunfadora la fórmula Perón-Quijano en elecciones libres, ganando por 1.472.517 votos contra los 1.220.282 que alcanzó Tamborini-Mosca, fórmula surgida de una alianza entre la Unión Cívica Radical y los partidos Socialista, Comunista y Demócrata Progresista que se habían agrupado en la denominada Unión Democrática.

Cuando Perón asume la presidencia, el país era acreedor de 17.700 millones de dólares, saldos de exportaciones realizadas durante la guerra; tuvo el apoyo incondicional de la CGT (Confederación General del Trabajo); encaró una política económica de nacionalización de los servicios públicos, le compró los ferrocarriles a los ingleses; se promulgó el Estatuto del Peón beneficiando a gran cantidad de trabajadores rurales y se fomentó la industria liviana.

"...Perón había optado por el mercado interno y por la defensa del pleno empleo. Se trataba de una verdadera "cadena de la felicidad", que pudo financiarse principalmente por la existencia de una abundante reserva de divisas, acumulada durante los prósperos años de la guerra, y que permitió en la posguerra un acelerado, desenfrenado y con frecuencia poco equipamiento industrial. Desafiando las leyes de la contabilidad, quizá se suponía capaz

de soportarlo todo. Los productores rurales y con la esperanza puesta en una nueva guerra mundial, en esos años En suma se gastó en el exterior mucho más de lo que entraba. Por otra parte, el IAPI monopolizó el comercio exterior y transfirió el sector industrial y urbano ingresos provenientes del campo, mediante la diferencia entre los precios pagados a los productores y los obtenidos por las ventas de cosechas al exterior. Era un golpe fuerte al sector agropecuario, al que sin duda ya no se consideraba la "rueda maestra" de la economía, o al que quizá se suponía capaz

de soportarlo todo. Los productores rurales padecían también por la falta de insumos y maquinarias - para las que no había cambio preferencial -, el congelamiento de los arrendamientos, que afectó el ciclo natural de la recuperación de la fertilidad de la tierra, y el costo más alto de la mano de obra, debido a la vigencia del Estatuto del Peón. Todas estas razones agudizaron la caída de la superficie cultivada, al tiempo que el aumento del consumo interno - reflejado en el trigo y sobre todo en la carne - reducía aún más las disponibilidades para la exportación".⁷⁵

⁷⁵ Romero, Luis Alberto: "Breve Historia Contemporánea de la Argentina", op. cit. P.143.

En 1949 se reformuló la Constitución, modificando las disposiciones relativas a la reelección presidencial y se agregaron los derechos conseguidos en beneficio de los trabajadores, de la familia, de la ancianidad y de la cultura. En 1952 y a consecuencia de esa reforma, Juan D. Perón es reelegido por otro período, el cual no va a poder completar. La muerte de Eva, su esposa y "abanderada de los humildes", las desinteligencias con la Iglesia y los divergentes intereses con empresas petrolíferas extranjeras desencadenaron el movimiento que se dio en llamar la "Revolución Libertadora".

A la presidencia de Eduardo Leonardi le siguió, el 13 de noviembre de 1955 la del general Pedro Eugenio Aramburu. Este gobierno proscribió al partido Justicialista y derogó la Constitución de 1949 dando vigencia nuevamente a la de 1853, adicionándole el artículo 14 bis relacionado con los derechos sociales. La Unión Cívica Radical se dividió en la Unión Cívica Radical Intransigente (UCRI) y la Unión Cívica Radical del Pueblo (UCRP), liderada por Ricardo Balbín.

En 1958, ante el llamado a elecciones triunfa la fórmula Frondizi-Gómez de la UCRI, Arturo Frondizi había logrado una alianza con los seguidores de Perón pero luego no los dejó participar de su gobierno; las huelgas y movimientos militares que se sucedieron hizo que se aplique el Plan Conintes (Conmoción del Orden Interno), lo que dio mayor presencia a los militares. Su plan de desarrollo lo llevó a relacionarse estrechamente con Los Estados Unidos de Norteamérica pero también con Fidel Castro y Ernesto, El Che, Guevara. Las elecciones de la provincia que dieron como resultado el triunfo

de los peronistas hizo que los militares derrocaran a Frondizi dejando el poder en manos del presidente del senado, el senador José María Guido.

El 7 de julio de 1963 nuevas elecciones dieron lugar al triunfo de Arturo Illia, quien asumió el 12 de Octubre, período de amplias libertades, sin censura y con un gran crecimiento económico fue siempre tildado de lento; al presidente se lo llamaba "la tortuga". Anuló los contratos petroleros firmados por Frondizi, se aprobó en el Congreso la ley del Salario Mínimo Vital y Móvil, se negó a enviar tropas de apoyo a los EE.UU. que habían invadido Santo Domingo.

La fuerte inflación por un lado incrementaba la insatisfacción de los sindicalistas y el avance de los peronistas en la vida política por el otro aumentaba el descontento de los militares. El 28 de junio de 1966 un nuevo golpe militar, ahora encabezado por el general Juan Carlos Onganía, daba por terminado con otro gobierno constitucional.

En cuanto a la cinematografía, con el derrocamiento de Juan D. Perón la actividad quedó prácticamente paralizada, los subsidios que antes se dirigían a ciertos productores dejaron de otorgarse y se produjo por un lado el cierre de muchos estudios y el quiebre comercial de empresas productoras. Artistas como Zully Moreno o directores como Cahen Salaberry y Amadori se fueron del país.

"...Pasaron las semanas y se cerraron todos los estudios. Entonces la Junta Militar nombró en subjunta (un marino, un aviador y un militar) para que buscara soluciones mediante una mesa redonda entre representantes de producción y exhibición. Las conversaciones empezaron en los primeros días de noviembre, fueron tempestuosas y prolongadas, pero consiguieron cierta conciliación mediante concesiones mutuas y entendimientos personales, tanto que la subjunta llegó a redactar un proyecto de ley que conformó bastante al cine argentino y que pareció a los exhibidores algo menos malo que la ley peronista. Esto ocurrió a mediados de noviembre (1956) Aita había sido ignorado por Casa Rosada, producción y exhibición en todo el trámite.

Sin embargo, la ley no se dictó. Fueron inútiles las gestiones del Comité de Defensa por un lado y el Movimiento de Recuperación por otro. Alguna influencia, oculta en el seno mismo del gobierno, demoró semana tras semana la sanción. Y fue acercándose la Navidad más negra que había conocido el cine argentino.

En los últimos días de octubre fui visitado por Fernando Birri, que poco antes había llegado de Roma, cargado de proyectos e ilusiones, luego de cursar estudios en el Centro Sperimentale de Cinematografía. Birri me planteó la obligación moral de la juventud cinematográfica ante la crisis: intervenir, conciliar y obtener la sanción de la ley..⁷⁶

A partir de la fundación del Instituto Nacional de Cine, se suavizó la censura y se facilitó la importación de películas extranjeras; una mayor libertad expresiva permitió la inclusión de numerosos jóvenes interesados en crear a través del cine; la falta de escuelas especializadas hizo que alguno de ellos como el mencionado caso de Fernando Birri, fueran a estudiar al exterior como Humberto Ríos, Simón Feldman y Mabel Itzcovich, a Francia; Rodolfo Kuhn y Jorge Prelorán a los Estados Unidos, etc.

La experiencia de Fernando Birri fue aprovechada por la Universidad del Litoral, en la ciudad de Santa Fe, dando lugar a inte-

⁷⁶Di Nubila, Domingo: "Historia del Cine Argentino", T II, Editorial. Cruz de Malta, Bs.As, 1959.

resantes investigaciones en el plano del foto-documental y películas como "Tire Dié" (1956-1958), donde la realidad se muestra como personaje principal; "Los Inundados" (1961), va a influir notablemente en realizadores que en los años 60 seguirán una línea comprometida con los más carenciados económicamente y dará lugar al cine político o militante.

También se incrementa la actividad a partir de los cine clubes: Núcleo, Gente de Cine, Cine Club Buenos Aires, etc. Las revistas de cine a la manera de los "Cahiers du Cinéma": Gente de Cine, Cinedrama, Cuadernos de cine, etc.

En 1957 se crea el Fondo Nacional de las Artes que apoyará la realización de cortometrajes a través de festivales y créditos, compra de películas y premios. Son estos los tiempos en los cuales comienzan a trabajar directores como: David Kohon, Víctor Iturralde, Enrique Dawi, Simón Feldman y Dino Minniti entre otros.

Es en el año 1957 que va a cobrar gran importancia un director que a su vez, como lo hiciera Fernando Birri anticipando una línea de reclamo social en búsqueda de un cambio profundo, encuentra en el cine la posibilidad de transformar las formas del relato tradicional y plasmar la psicología de sus interlocutores, personajes y/o espectadores a partir del montaje y de una banda sonora que posee una propia forma de expresarse. Leopoldo Torre Nilsson va a motorizar en el país la apertura al cine de autor que a principios de esa década también se producía en Francia; cine de autor que van a encarnar, ya en los 60, Manuel Antín, David Kohon, Rodolfo Kuhn, Lautaro Murúa Y Leonardo Favio entre otros. Como el Neorrealismo o la Nouvelle Vague había una búsqueda febril de alternativas al modelo de narración clásico Hollywood.

Diferentes situaciones sociales permiten que hacia mediados de los 50 y casi toda la década del 60 se produzca esta ebullición cinematográfica; por un lado ya hemos mencionado, aunque muy brevemente la participación de Fernando Birri y más adelante ampliaremos la de Torre Nilsson, pero es importante analizar otros aspectos culturales que dieron lugar a esa situación.

La Universidad de Buenos Aires fomentaba una renovación cultural.

El antiperonismo intelectual triunfó y se generó una apertura hasta ese momento reprimida. En las artes plásticas y de vanguardia las actividades giraron en torno a "la manzana loca", ubicada en el mismo centro comercial de la ciudad reunía un puñado de salones de

exposición y principalmente a partir de la creación del Instituto Di Tella a instancias de Jorge Romero Brest se practicaba la provocación y la búsqueda de nuevas formas que se extendieron hasta el diseño gráfico, textil, industrial, etc. En el lugar se destacaron: Mario Pucciarelli, Oscar Bony, Marta Minujin, Margarita Paksa y Oscar Massota entre otros. La música tuvo su centro experimental único en toda Latinoamérica.

En 1960 se realizó el V Censo Nacional de Población, según sus datos la Argentina tiene un poco más de 20 millones de habitantes ya no predominan los extranjeros que escasamente conforman un 13 por ciento de la población total.

La población de las grandes ciudades se fueron incrementando ya que la vida urbana era más atractiva que la rural, especialmente Buenos Aires se convirtió en la gran metrópolis que centralizaba todo tipo de actividades culturales, potenciado esto con la aparición de la televisión. Durante todos estos años se vio como la educación secundaria y posteriormente la universitaria, patrimonio de las grandes ciudades, sirvió para incrementar la movilidad social.

"...La píldora anticonceptiva, y en general una actitud más flexible sobre las conductas sexuales y sobre la relaciones familiares, modificó la relación entre hombres y mujeres, aunque tales cambios reflejaron sólo mínimamente - en una sociedad todavía pacata y tradicionalista- los que se estaban produciendo en los países centrales. El voseo empezó a imponerse en el trato cotidiano y la conversación se nutrió de términos tomados de la sociología y del psicoanálisis, una de las pasiones de los sectores medios, que constituyeron en Buenos Aires una de las mayores comunidades psicoanalíticas del mundo..."⁷⁷

En estos años se produce el "boom de la novela latinoamericana". Un fenómeno que en México representa Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa en Perú, Alejo Carpentier en Cuba, tiene en la Argentina a Julio Cortázar como representante.

"Este grupo de novelistas trata de definir lo esencial latinoamericano, al tiempo que plantean un debate sobre la existencia de una literatura hispanoamericana de ambición continental. Tienen, además algunos caracteres ideológicos y estéticos en común. En lo ideológico: una actitud de compromiso contra la opresión y las dictaduras; en lo estético: planteos técnicos renovadores, tales como la noción de obra abierta, la complicidad del lector en la "construcción" de la obra, puntos de vista novedosos, etc. (...) El "boom", además de haber sido

⁷⁷ Romero, Luis A.: Op. cit. p. 216.

un fenómeno socio literario editorial, produjo, fundamentalmente, una renovación importante en la técnica narrativa y la lengua literaria de Hispanoamérica. Tras los '60, afortunadamente, los principales partícipes de este fenómeno, siguieron produciendo, y aunque, ya, naturalmente, la "nueva novela" ha dejado de ser una novedad, la evolución de la narrativa latinoamericana sigue abierta con la aparición de nuevos autores de éxito, como Isabel Allende, Laura Esquivel y Angeles Mastretta, entre otros".⁷⁸

La literatura, ejerció una gran influencia en Leopoldo Torre Nilsson, como representante de esa generación de intelectuales y en esa época nos interesa algunas de sus reflexiones:

"Soy consciente de ese pasado. La real preocupación es que si hace veintisiete años que vengo haciendo películas, a razón de una por año, que podré decir dentro de otros veintisiete años, si es que digo alguna cosa. En el tiempo en que tomé conciencia de que el cine podría ser receptáculo de las cosas, es decir cuando dejé de pensar que la literatura iba a ser el vehículo de mi imaginación, tropecé con un mundo de productores, lejano, inaccesible, un mundo de estudios que apenas podían ser visitados, un mundo de actores que no iban a aceptar indicaciones de un hombre demasiado joven, un grupo de técnicos que se las sabían todas, llenos de prejuicios que muy difícilmente iban a transigir con las audacias que aportara un cineclubista. Así llamaban, con tono más o menos despectivo, a los que veníamos de una cultura cinematográfica formada en los cineclubes.

Yo era circunstancialmente un técnico cinematográfico, porque mi padre Leopoldo Torres Ríos, había decidido, y de un modo bastante determinante, que mi carrera habría de ser la cinematográfica. Y yo acepté. Lo acepté sin amor, pensando que iba a ser un oficio, una técnica, y así lo viví durante algunos años, casi dolorosa y amargamente, con poemas escritos debajo de un taburete y leyendo a escondidas a Proust y Valery. Pero de pronto descubrí que el cinematógrafo también podía ser vehículo para toda esa imaginación que sentía latir en mí. En cambio, me di cuenta de que había hostilidad ambiente. No había nada peor que ser un hombre joven o tener cierta preocupación intelectual.

En aquellos tiempos en el ámbito cinematográfico, la palabra "intelectual" era una mala palabra. Ser joven e intelectual era una

⁷⁸ Ferraro, Mónica, nos permitió utilizar este artículo publicado en la FADU/UBA. Para alumnos de la Cátedra Bembibre de DIyT., 1999.

mala palabra, inaceptable en los estudios y en las distribuidoras. Era condenarse a ser un director maldito..”.⁷⁹

En estos años dos tendencias buscan provocar al espectador, una para incitarlo a la violencia y el cambio político, otra para estimular la reflexión sobre el individuo y la condición humana y esto provocó grandes polémicas entre nuestro críticos y los del extranjero, que luego de haber reconocido en Torre Nilsson y Fernando Birri grandes promesas cinematográficas para nuestro país no encuentran continuidad en los directores que, como Manuel Antín, tienden a copiar la estética de la “nueva ola” francesa.⁸⁰

Más allá de las críticas obtenidas en su momento fundamentadas en aspectos valorativos, apasionados, hoy un análisis reflexivo nos permite comprender aspectos que antes pasaron desapercibidos. Las películas de Manuel Antín de esa época: “La cifra impar” (1961), “Circe” (1964) e “Intimidad de los parques” (1966), permitió al público argentino, principalmente, acercarse a la literatura de Julio Cortázar, reconocemos que en este caso público argentino se limita a una escasa cantidad de espectadores relacionados con la elite intelectual, pero de todos modos no deja de tener importancia animarse a transponer tres cuentos de un Cortázar que todavía no tenía la fama que si pocos años después iba a lograr. Antín desafía a sus espectadores, a partir del montaje construye un relato subjetivo y fantástico que instaura un mundo donde lo temporal se trastorna.

No es el cine subsidiario de la literatura, por el contrario las posibilidades de ofrecer un relato con imágenes en movimiento sin las ataduras de un lenguaje convencional permiten ampliar el horizonte del campo cinematográfico, en el caso de “Intimidad de los parques”, toma dos cuentos de Cortázar: El ídolo de las cícladas y Continuidad de los parques ubicándolo en la fortaleza precolombina de Machu Picchu. Ninguna de las tres películas señaladas tuvieron gran repercusión pero en lo que a nosotros nos atañe rescatamos la labor que tanto una tendencia como la otra desarrollaron, sin ningún tipo de ayuda económica pero sí con la firme intención de hacer lo que querían, inclusive violentando la imaginación legitimada por el poder hegemónico.

⁷⁹ Torre Nilsson Leopoldo, en la Cinemateca Argentina, 1 de agosto 1977, Jorge Miguel Couselo en “Torre Nilsson por Torre Nilsson”, op. cit. p 121.

⁸⁰ Opinión que no compartimos e inclusive combatimos ya que no podemos confundir una búsqueda estética imperante por un plagio estético.

Cine de ciencia-ficción argentino

En ya cien años de existencia, el tan vapuleado cine argentino ha desarrollado una importante cinematografía. Géneros como el melodrama, el musical, el documental, la animación y la ciencia-ficción entre otros, han sido teñidos por la impronta de sus realizadores, el contexto social y político de sus épocas y los cambios tecnológicos.

Hacer un recorrido por el género de ciencia-ficción no parece ser una tarea muy ardua. Rápidamente podemos evocar películas como "Cóndor Crux" (1999), de P. Buscarini, y "El Escudo del Cóndor" (1986-87), de L. Palomares, en ambos casos filmes de animación. También podemos incluir "Alguien te está Mirando" (1988), de G. Cova y H. Maldonado, "La sonámbula" (1998), de F. Spiner y, por supuesto, "Invasión" (1969), de H. Santiago, "Lo que vendrá" y "Moebius", de G. Mosquera, producidas en 1988 y 1996 respectivamente. "Extraña Invasión" (1974), de E. Vieyra, "Che Ovni" (1975), de A. Uset. Dos filmes inéditos, cierran esta revisión, uno es "Deathstalker II" (1986), de J. Winorsky, y el otro, "El Cazador de la Muerte" (1983), de Sbardellati, producidos por Aries Cinematográfica, pero, con fuerte presencia norteamericana en cuanto a los actores y técnicos, según citan Manrupe y Portela, entre otros.⁸¹

Dejamos de lado, *ex profeso*, películas como "Hombre Mirando al Sudeste" (1987), de E. Subiela, "El Extraño Caso del Hombre y la Bestia" (1951), de Mario Soffici, y "El Hombre Bestia o las Aventuras del Capitán Richard" (1932), de C.Z. Soprani, posible antecedente de "La Isla del Dr. Moreau" (1978), dirigida por Don Taylor, basada en la novela de H.G.Wells, y otras producciones que, con grandes diferencias estéticas, respecto de estas últimas, podrían formar parte de un subgénero que rozaría lo fantástico. Dentro de este género, el humor grueso o sumamente ingenuo proliferó durante la década de los años '80, con las películas de "Mingo y Aníbal", o las de los "superagentes".

El objetivo de este artículo es, comprendiendo al cine como una forma de representar simbólicamente la realidad, revalorizar y obser-

⁸¹ Manrupe, R. Y Portela, M.A. Un diccionario de filmes argentinos. Corregidor, Buenos Aires, 1995.

Kruger, C. Y Portela, A. (compiladores). Cine Latinoamericano I. Diccionario de Realizadores. Ediciones del Jilguero, Buenos Aires, 1997.

Páginas web: www.leedor.com; www.zonafreak.com; www.quintadimensión.com.

var a partir del surgimiento de diferentes géneros -el documental, el melodrama, el musical, el cine político o la ciencia-ficción, entre otros-, cómo se develaron en la filmografía nacional aspectos de nuestros condicionamientos políticos, económicos y culturales. Asimismo, señalaremos algunos referentes históricos que olvidados por la crítica y hasta denostados por ella, construyeron nuestro propio universo audiovisual. Buscamos de esta manera, rescatar algunas producciones que merecen ser analizadas con más detenimiento. Por último, destacaremos algunos filmes de jóvenes realizadores, específicos del género de ciencia-ficción; esto tiene como objetivo, por un lado, despertar la curiosidad del lector sobre estas obras y por otro, proponer un posible y diferente recorrido sobre las mismas de aquel propuesto por la crítica tradicional.

Algunas películas olvidadas

En "El último malón" (1916) su director, Alcides Greca, abogado y legislador santafesino, expuso con toda crudeza los conflictos desatados hacia fines del siglo XIX en el litoral, cuando se produjo el último levantamiento mocoví. No podemos soslayar su hallazgo: al documental o a su reconstrucción, le hilvanó una historia de amor entre el hermano del cacique y la esposa de éste, que le otorga al filme un alto valor emocional y de adhesión a la causa de los "salvajes", reforzado desde el plano del relato con *raccontos* en los cuales la reminiscencia de tiempos más felices para estos nativos, se hace presente.

El realismo, todavía antes que en la Unión Soviética, da en nuestro país por resultado a "Juan sin ropa", que en 1919 le impone al relato la fuerza del montaje, como años después hizo Serguei Einsestein en "La Huelga" (1924) Si bien la película argentina fue filmada por un francés, Georges Benoit, la producción de Camila y Héctor Quiroga, conjuntamente con el libro de José González Castillo, le impusieron el sello de los reclamos sociales que existían en nuestro país.

En esa época, "El Apóstol" (1917) y posteriormente (1918) "Una Noche de Gala en el Colón", ambas de F. Valle, fueron dos interesantes propuestas para satirizar a Hipólito Yrigoyen y su política a partir de un largometraje de animación, uno de los primeros de esa extensión que se hicieron en el mundo, utilizando dibujos y muñecos animados.

El melodrama es llevado al cine por el intuitivo José Agustín Ferreyra, durante el primitivo cine silente: "La Muchacha del Arrabal" (1922), "Melenita de Oro" (1923) y "Perdón Viejita" (1927), entre otras, proponen una visión de la ciudad creciendo aceleradamente con vertiginosos ascensos y descensos sociales. El maniqueísmo, la inocencia perdida y los ricos explotadores contra los pobres explotados, los padecimientos del proletariado y una pequeña clase media, durante el gobierno de Marcelo T. de Alvear, se traducen en imágenes como un documento transparente expresado en clave de cotidianeidad ahistórica y pasional, al decir de Román Gubern.⁸² En "Melenita de Oro", por ejemplo, el final, inusitado para la época, quedó abierto a la interpretación posterior del público cuando esto todavía era impensable. Por otro lado, la *praxis* y la intuición de Ferreyra van a evolucionar conjuntamente con su cinematografía. Fue productor de las primeras

⁸² Gubern, R. Mensajes icónicos en la cultura de masas. Editorial Lumen, Barcelona, 1974.

películas sonorizadas con orquestas, que en las fosas ejecutaban partituras específicamente compuestas para aquéllas.

El avance de la tecnología, a partir de la incorporación del sonido, produjo un rápido crecimiento de la industria. Híbridos culturales como el sainete criollo, el tango y el lunfardo fueron los que le dieron el espaldarazo a una cinematografía que durante los años '30 se apoyaba sobre la base de un puñado de productoras que encontraron en el género musical la posibilidad de utilizar el tango para transponer nuestras propias fronteras, y en José Ferreyra y Manuel Romero los directores que interpretaron el gusto popular.

En esta década, es digno de rescatar la labor de Leopoldo Torres Ríos quien a partir del ritmo, la iluminación, *los raccontos* y *flash forwards*, traduce visualmente el drama psicológico por el que pasa el personaje interpretado por José Gola en "La vuelta al nido" (1938) Aquí, la Argentina de la década infame no encuentra su destino. No sólo comienzan los '30 con un golpe militar sino que el fraude y los desaciertos se continúan hasta avanzada la mitad de los '40. Torres Ríos, frente a esta realidad, propone un film que no intenta halagar al público. La falta voluntaria de intriga provoca al espectador; el drama se muestra a través de la descripción de los objetos, los saltos de *raccord* y los contrastes en la iluminación. Estos elementos eran muy avanzados para su época y produjeron una incomprensión mayúscula que lo llevó a la bancarrota.

Por muchos años se sostuvo que fomentar la industria cinematográfica era incrementar en cantidad la producción de filmes realizados, descuidando, tanto desde la esfera oficial como de la privada, los medios de distribución y exhibición. La cinematografía norteamericana, con sus bien aceitados recursos, no sólo se preocupó por producir más sino también por vender en mejores condiciones sus productos, de modo tal que provocando significativas pérdidas en su mercado interno, obtenían grandes ganancias con los mercados externos, especialmente en Latinoamérica. Para eso era necesario no solamente mantener aquellos que ya tenía, sino incrementarlos a partir de productos homogeneizados. Es así como hacen su aparición en nuestro mercado los musicales, la comedia ligera, el suspenso y la ciencia-ficción producidos por Hollywood. Por otro lado, surge un cine tanto político como contestatario, denominado a sí mismo *militante* y que propone un Tercer Cine luego de las experiencias documentales de Fernando Birri en la Argentina de los años '50, y otro con propuestas estetizantes, impulsado por Leopoldo Torre Nilsson, que dan lugar a una serie de películas que intentan hacer un enfoque crítico sobre la

sociedad de su época y cómo se insertan los individuos en ella.

La ciencia ficción en la Argentina

Los años '60, que traen aparejados el pronunciamiento militar que derrocó a Arturo Frondizi y posteriormente a Illia, el ascenso al poder de Juan Carlos Onganía y la instauración de la represión por formas violentas, estimulan la organización estudiantil y la resistencia. Es en este marco cuando la ciencia-ficción encubre un film como "Invasión" (1969), pero el género aquí adopta, igual que en los casos anteriormente descritos, un carácter particular; no es la *space opera* (fusión de la ciencia-ficción con el género de aventuras más el añadido del western y la novela negra), al estilo de Hollywood, es la utopía o la politización de la ciencia-ficción. En esta película, la banalidad y la puerilidad del género se descartan y se acerca mucho más a las propuestas de otros mundos posibles o paralelos. La utopía nace a partir de la carencia y refleja en la conciencia que hay algo que no funciona en la realidad. La generación del '60 se encontraba desesperanzada y Hugo Santiago no hace más que, por un lado, metaforizar el pasado reciente y, por otro, anticipar el futuro. Producida a partir de un cuento de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, con guión del mismo Borges, la película anticipa los hechos que sucederán en una ciudad, Aquilea, cercada por misteriosos invasores que, ante la indiferencia general, van apoderándose de ella. Un pequeño grupo de personas comandados por un anciano (Don Porfirio, interpretado por Juan Carlos Paz) va a oponer resistencia. La amistad masculina, la militancia y el miedo que paraliza a los individuos, al mismo tiempo los incita a organizarse para liberar la ciudad por medio de las armas. Como sucedió con frecuencia en nuestro cine, el filme no fue muy bien tratado por la crítica general. Desde el plano del relato, se nos ofrece una Buenos Aires fragmentada que no hace más que reconstruir mentalmente el país quebrado institucionalmente.

La anticipación, la fragmentación y las imágenes oníricas también se hacen presentes en "La sonámbula", donde se narra una historia cuya acción transcurre en la ciudad de Buenos Aires en el año 2010. Un experimento sobre la base de un gas que afecta la mente y contamina a gran parte de la población con un efecto inesperado: 300 mil personas se olvidan de quiénes son. Un Ministerio de Control Social se ocupa de reunir a las familias dispersas e intenta devolverles la vida normal a cada uno de ellos, convenciéndolos de que así eran. Como no hay antídoto posible, algunos de los contaminados se

resignan a aceptar lo que les dicen las autoridades y otros, los más rebeldes, son obligados a aceptar una "rehabilitación" obligatoria. Un líder que habla desde un lugar que nadie sabe dónde queda y a quien nadie conoce personalmente, llama a descreer e incita a rebelarse contra la imposición de aceptar el pasado.

En este caso y, siguiendo a Umberto Eco⁸³, podríamos decir que estamos en presencia de una *metatopía* y *metacronía* donde el mundo representado es un posible del real presente: y por distinto que sea estructuralmente del mundo real, el mundo posible es posible (y verosímil) precisamente porque las transformaciones que sufre no hacen sino completar tendencias del mundo real.

En "La Sonámbula", que cuenta con guión del mismo Spiner y Ricardo Piglia con la colaboración de Fabián Bielinsky, el mundo posible no es más que un desprendimiento del pasado inmediato: 1998 es el año de producción y una gran parte de la sociedad no puede resignarse a las leyes de Obediencia Debida y Punto Final sancionadas en 1986, durante el gobierno democrático de Raúl Alfonsín. La película, que se rodó con un costo de 2,5 millones de dólares, se inscribe dentro de un cine que busca, a partir de la potencia de las imágenes, despertar el interés de un público adolescente.

"Lo que Vendrá", siguiendo los campos propuestos para la ciencia-ficción por Umberto Eco⁸⁴, se relaciona con la *ucronía*. La película surge de una trágica anécdota real, la de Dalmiro Flores, un joven que murió a causa de una bala en la Plaza de Mayo al final del gobierno militar y por quien nadie respondió ni proporcionó reparación de ningún tipo. El filme, que comienza como un *road movie*, se desarrolla en un Buenos Aires futuro y la propuesta se puede formular a través de la siguiente pregunta: ¿qué habría ocurrido, si lo que ha sucedido realmente hubiera sucedido de otro modo?. En este caso, el personaje interpretado por Hugo Soto, luego de recibir un balazo en la cabeza, es internado en estado de coma en un hospital y comienza una relación con un enfermero, Charly García, que ve al policía (Juan Leyrado) efectuando el disparo en una protesta callejera, y lo persigue con el objeto de descubrirlo y castigarlo. El uso de la *steadycam* y la elección de locaciones particulares le dan una fuerte identidad nacional en beneficio de la crítica social y la denuncia de la violencia utilizada por grupos parapoliciales.

También es de Gustavo Mosquera, "Moebius", quien realizó el

⁸³ Eco, U. De los espejos y otros ensayos. Editorial Lumen, Barcelona, 1988.

⁸⁴ op.cit.

film conjuntamente con alumnos de la Fundación Universidad de Cine, basándose en un relato de A. J. Deutsch, "Un Tren Llamado Moebius", de 1950. En la película, se narran los hechos que se producen en una extensa línea de subterráneos cuando uno de los trenes cargados con pasajeros desaparece en un sistema circular sin salida. En este caso, confluyen la posible existencia de mundos paralelos - vemos aquí la sombra que proyecta Jorge Luis Borges - y una hipótesis científica tomada como eje para la trama.

"El subterráneo es, sin duda, un símbolo de los tiempos que corren. Un laberinto donde en silencio nos cruzamos con nuestros semejantes sin saber quiénes son ni a dónde van. Cientos de andenes en los que aprovechamos para hacer un balance, rever una situación e intentar abordar, más que un tren, un cambio de vida. Es un extraño juego en el que nos sumergimos por infinitos túneles sin darnos cuenta que en cada traspaso estamos cambiando definitivamente nuestro destino..."⁸⁵

El tren que se dirige a Plaza de Mayo desaparece con treinta personas: estar en el lugar oportuno en el momento exacto es la rápida explicación que el Dr. Milstein, le da al topólogo Daniel Pratt, devenido en investigador, quien intenta ilustrar a los directores de la empresa de subterráneos: "A partir de la construcción de una red perimetral, que ampliaba el sistema, el tren se encontró con un nodo, y un nodo en el campo de la topología es una particularidad, un polo de orden superior (...)el tren no puede ser visto pero está en el sistema..."⁸⁶

Nodo designa a un punto en el que la interferencia entre dos ondas que se propagan produce una onda estacionaria. Es también un punto en el que la órbita de un planeta, vista desde el Sol, corta a la elíptica, momento en el cual se producen los eclipses.⁸⁷ Pero asimismo se designa nodo en informática, a un dispositivo conectado a la red y

⁸⁵ El parlamento pertenece a Daniel Pratt, el personaje interpretado por Guillermo Angelelli; el narrador comienza el relato con estas palabras, en voz off, mientras la cámara lo encuadra bajando de un tren y circulando por el andén con movimiento ralentizado. Esta primera escena da lugar posteriormente a los créditos del filme.

⁸⁶ Parlamento de la escena en la cual Pratt intenta explicar la razón de la desaparición a un grupo de directivos e ingenieros de la empresa de subterráneos; el lugar donde se desarrolla la acción es en el andén de una estación. La incredulidad de los directivos e ingenieros es constantemente reforzada por los primerísimos planos de sus rostros contrastando con los planos enteros del topólogo.

⁸⁷ Esta última es la acepción de la palabra que se utiliza en el filme; en dos oportunidades, cuando Daniel Pratt se encuentra arriba del subte donde está el Dr. Milstein, se muestra la primera plana del diario Nación en cuyos titulares leemos sobre el eclipse que ese día, el 4 de Marzo, se verá en Buenos Aires.

capaz de comunicarse con otros dispositivos de la misma; una ubicación (conjunto de información) del árbol que puede tener varios enlaces hacia uno o más nodos.

Si tenemos en cuenta que la película fue realizada por un grupo de jóvenes de una Universidad de Cine, podemos tomar esta última forma de entender el término para interrogarnos respecto del mundo alternativo propuesto reforzado por las palabras de sus personajes: "...Vivimos en un mundo donde ya nadie escucha (...) Afuera hay un mar de sorderas que nos está arrastrando a ser irremediablemente desgraciados (...) Vivimos en un mundo donde ya nadie escucha...".⁸⁸ Daniel Pratt, el joven topólogo, decide quedarse en esa otra dimensión.

Para concluir, no consideramos las apreciaciones precedentes como análisis que con la profundidad pertinente nos permitan llegar a investigar el fenómeno de la ciencia-ficción en la Argentina, sólo intentamos promover a la reflexión sobre otros posibles recorridos de nuestra cinematografía y rescatar del olvido producciones que, alejadas del imaginario social impuesto por el cine de Hollywood, nos permitan reconocernos, identificarnos e integrarnos culturalmente.

⁸⁸ Este diálogo se produce durante el transcurso de la última secuencia, arriba del subterráneo desaparecido y están a cargo del Dr. Mistein y de Daniel Pratt mientras que las imágenes nos muestran el tren circulando a gran velocidad por los túneles que van a terminar contrastando con los diferentes planos que con cámara subjetiva ralentizan la acción del tren llegando a la estación.

Bibliografía

A.A.V.V.: "Historia y filmografía del cine uruguayo"; Ed. de la Plaza, Uruguay, 1988.

A A. V V.: Cine y revolución en Cuba.. Editorial Fontamara, Barcelona ,1969.

A A. V V.: Historia Universal del Cine (vol.10). España. Editorial Planeta,1982.

A A. V V.: Cine Latinoamericano 1896-1930 , Fundación del nuevo Cine Latinoamericano, Consejo Nacional de la Cultura (Conac) Foncine, Fundacine, Caracas, 1992.

A A. V V.: Cine Latinoamericano, Años 30-40-50 en Memoria , XI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, Colección Cuadernos de Cine, UNAM, México,1990.

Ayala Blanco, Jorge: La aventura del cine mexicano. UNAM, México,1963.

Ayala Blanco, Jorge: La condición del cine mexicano. UNAM, México,1968.

Burton, Julianne: Cine y cambio social en America Latina, Ed. Diana, México, 1991.

Ciria, Alberto: Más Alla de la Pantalla, Cine argentino historia y política, Ediciones de la Flor, 1995.

Costa, Antonio: "Saber ver el cine", Ed. Paidós, Bs. As., 1988.

Couselo, Jorge M.: Torre Nilsson por Torre Nilsson . Buenos Aires. Fraterna, 1985

Couselo, Jorge y otros: Historia del cine argentino, Ed. Centro Editor de América Latina, Bs.As., 1984

De la Vega Alfaro, Eduardo: El primer cine sonoro mexicano-Siete décadas de cine mexicano.México. Editado por la Filmoteca de la UNAM, 1976.

Di Nubila, Domingo: Historia del cine argentino (2 vol.). Edición Cruz de Malta, Buenos Aires, 1959.

Feldman, Simón: La Generación del sesenta. Editorial Legasa, Buenos Aires, 1990.

Feldman, Simón: El Cine: Cara Y Ceca. Ediciones de la Flor.Bs.As. 1984

Garcia Riera,Emilio: El cine mexicano. Ediciones Era S.A.. México,1963.

Getino, Octavio: Les cinémas de l'Amérique Latine. Editorial Lherminier, París, 1981.

Getino, Octavio: Cine Latinoamericano-economía y nuevas tecnologías Audiovisuales. Editorial Legasa, Buenos Aires. 1987.

Getino, Octavio: Cine y televisión en América Latina - producción y mercados - . Lom Ediciones Ltda., Santiago de Chile, 1998.

Getino, Octavio: Cine Argentino, entre lo posible y lo deseable, Ed. Ciccus, Bs.As. 1988.

Gubern, Román: Historia del cine. Editorial Baber, Barcelona, 1989.

López Pumarejo, Tomás: Aproximaciones a la Telenovela; Ed. Cátedra, Madrid, 1987.

Kruger, Clara y Portela, Alejandra (compiladoras): Cine Latinoamericano I, diccionario de realizadores. Ed. Del Jilguero. Bs. As..1997.

Mahieu, Agustín: Breve Historia del Cine Argentino., Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1966.

Martín Mónica: El Gran Babsy, Biografía novelada de Leopoldo

Torre Nilsson. Ed. Sudamericana. Bs. As. 1993.

Mazziotti, Nora: La Industria de la Telenovela, la producción de ficción en América latina, Ed. Paidós, Bs.As., 1996.

Mesa Gisbert, Carlos D.: La Aventura del Cine Boliviano, Ed. Gisbert y Cia. S.A., La Paz, 1985

Oroz, Silvia: Melodrama, O cinema da lágrimas da América Latina, Funarte, Rio de Janeiro, 1999.

Ortiz, Mecha: Mecha Ortiz, Ed. Moreno S.R.L., Bs. As., 1982.

Paranagua, Paulo A.: Cinemá na America Latina. Porto Alegre, 1985.

Paranagua, Paulo A. : Le Cinema Brasilien. Centre Georges Pompidou. París, 1987.

Rocha, Glauber: Retrospectiva Glauber Rocha. Brasil. Ministerio de Cultura, 1987.

Rodrihuez, Raul: El Cine Silente en Cuba, Letras Cubanas, La Habana, 1992.

Romano, Eduardo: Literatura / Cine Argentinos sobre la(s) frontera(s). Ed. Catálogos, Buenos Aires, 1991.

Sadoul, Georges: Historia del cine mundial. México. Siglo XXI, 1977

Schumann, Peter B.: Historia del cine latinoamericano. Buenos Aires, Editorial Legasa, 1987.

Velleggia, Susana: Cine: entre el espectáculo y la realidad. Ed. Claves Latinoamericanas, México, 1986.

Directorio básico de sitios en Internet

PAGINAS WEB

<http://www.cinenacional.com/>
<http://www.documentalistas.org.ar/>
<http://www.leedor.com/>
<http://www.zonafreak.com/>
<http://www.elamante.com/>
<http://www.otrocampo.com/>
<http://www.lamiradacautiva.com/>

INSTITUCIONES

Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken -Ciudad Autónoma de Buenos Aires
-<http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/museos/dgmuseos/museodelcine/>

Archivo General de la Nación -R.A.-
<http://www.mininterior.gov.ar/agn/>

Universidad Nacional Autónoma de México
<http://www.unam.mx>

Ministerio de Cultura República de Cuba - Ver: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC)
<http://www.min.cult.cu/ministerio/instituciones.html>

República de Colombia; Ministerio de Cultura; Dirección de Fotografía
<http://www.min.cult.co>

Cinemateca Brasileira en San Pablo
<http://www.cinemateca.com.br>

Cinemateca del Museo de Arte Moderno en Rio de Janeiro
<http://www.mamrio.com.br>

Cinemateca Uruguay:
http://www.cinemateca.org.uy/sitio_nuevo/noticias/56.htm

