



Antigua Matanza

ISSN: 2545-8701

ISSN-L: 2545-8701

juntahis@unlam.edu.ar

Universidad Nacional de La Matanza

Argentina

Jofre, Jorge

El cine argentino en un contexto sociocultural desarrollista Un breve estudio de nuevas formas narrativas
Antigua Matanza, vol. 6, núm. 1, 2022, Junio-Diciembre, pp. 167-203

Universidad Nacional de La Matanza
Argentina

DOI: <https://doi.org/10.54789/am.v6i1.119>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=723977418006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

 redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

ANTIGUA Matanza

Antigua Matanza

Revista de Historia Regional

ISSN 2545-8701

Junta de Estudios Históricos de La Matanza

**Universidad Nacional de La Matanza
Secretaría de Extensión Universitaria
San Justo, Argentina**

Jofre, J. (junio de 2022 – diciembre de 2022). El cine argentino en un contexto sociocultural desarrollista. Un breve estudio de nuevas formas narrativas.

Antigua Matanza. Revista de Historia Regional, 6(1), 167-203.

<https://doi.org/10.54789/am.22.6>

Junta de Estudios Históricos de La Matanza
Universidad Nacional de La Matanza, Secretaría de Extensión Universitaria

San Justo, Argentina
Disponible en: <http://antigua.unlam.edu.ar>

Antigua Matanza adhiere a la licencia Creative Commons para revistas de acceso abierto:



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

<https://doi.org/10.54789/am.22.6>

Las fuentes como protagonistas

El cine argentino en un contexto sociocultural desarrollista. Un breve estudio de nuevas formas narrativas

Argentine cinema in a developmentalism sociocultural context. A brief study of new narrative forms

Jorge Jofre¹

Escuela de Artes Visuales N°1, Conservatorio de Música N°1, Buenos Aires, Argentina.

Recibido en 15/01/2022

Revisado en 18/02/2022

Aceptado en 16/04/2022

Resumen

A comienzos de los sesenta, el cine argentino, evidencia claramente nuevas formas narrativas y revisiones temáticas. Tinayre, Torre Nilsson, Feldman, Kohon, Kuhn, Antín y Ayala serán algunos de los directores encargados de renovarlo. Partiendo de filmes realizados entre 1958 y 1962, utilizados a modo de herramienta de la investigación, se despliega en el artículo un breve estudio focalizado en un segmento temporal durante la política desarrollista de Frondizi.

¹ Licenciado en Enseñanza de las Artes (UNSAM). Docente terciario y universitario. Ponente en Jornadas y Congresos Universitarios. Primer Premio de Ensayo Cinematográfico (2005). Publicó BERNI X CUATRO TIEMPOS (Madrid: E.A.E., 2012). Fue columnista especializado (Arte, cine, series TV). Miembro del Círculo de Periodistas de General San Martín (Buenos Aires) y del Grupo Prensa del MNAV (Montevideo). Correo de contacto: jorgejofre2000@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-2014-6344>

Entendiendo que, particularmente en la sociedad y la cultura de ese momento, se observan grandes cambios en relación a la mujer, la juventud, la familia, el matrimonio, la clase media, la información y el consumo de productos, situación que se refleja en la pantalla grande. Se deja además en claro, que, en ciertas ocasiones, el cine sirve como verdadero instrumento de la historia a la hora de pretender reconstruir diversos aspectos de un tiempo preciso.

Palabras-clave: cine argentino, narrativa, contexto sociocultural, desarrollismo

Abstract

At the beginning of the sixties, Argentine cinema clearly shows new narrative forms and thematic revisions. Tinayre, Torre Nilsson, Feldman, Kohon, Kuhn, Antín and Ayala will be some of the directors in charge of renewing it. Starting from films made between 1958 and 1962, used as a research tool, the article unfolds a brief study focused on a time segment during Frondizi's developmental policy. Understanding that, particularly in the society and culture of that time, great changes are observed in relation to women, youth, family, marriage, the middle class, information and the consumption of products, a situation that is reflected in the big screen. It is also made clear that, on certain occasions, the cinema serves as a true instrument of history when trying to reconstruct various aspects of a precise time.

Keywords: Argentine cinema, narrative, sociocultural context, developmentalism

El cine argentino en un contexto sociocultural desarrollista. Un breve estudio de nuevas formas narrativas

Las propuestas de un artículo

Ver un filme realizado durante el período de la presidencia de Arturo Frondizi (1958-1962) es acceder a una fuente histórica inmensa sostenida fundamentalmente por imágenes en acción y una voz humana que determina, muchas veces, los timbres característicos de ese tiempo. Así es como hallamos en ese cine contemporáneo a una política y una economía desarrollista, una posibilidad casi inagotable para reconstruir verdades históricas de una sociedad y una cultura que fue presente vivo seis décadas atrás.

Desde lo estricto del relato cinematográfico, los filmes de esa época evidencian un nuevo discurso que abarca una pluralidad de aspectos: el flujo de las acciones, el encierro de algunas situaciones y los grandes silencios sostenidos solo por la imagen o lo incisivo y breve de algunas frases pronunciadas. Enmarcado desde lo técnico por largos y sostenidos planos muchas veces y por un fuerte claroscuro en otras, que en ocasiones diluye las imágenes en el fotograma o las destaca con más intensidad que nunca.

El breve estudio, tiene como objeto fundamental, referirse a un cine posicionado dentro de ese escenario. La revisión de producciones realizadas entre 1958 y 1962, bajo un trabajo

exhaustivo de selección de aspectos y segmentos a tener en cuenta, rescata acciones, frases e ideas latentes que pueden ayudar, además, a una construcción historiográfica sólida. El entrecruzamiento de los hallazgos, con ideas o conceptos de textos de investigadores, artículos de revistas y críticas, completa una tarea a la cual, incluso, se le agrega en algunos momentos algún breve recordatorio del discurso televisivo de la época. Tal accionar posibilita establecer lo que puede ser en un futuro la base para un trabajo escrito de mayor extensión y dimensión teórica.

Introducción

Si bien los cambios en la cultura argentina hacia fines de los cincuenta tuvieron que ver en parte, con los del mundo contemporáneo de posguerra, sería absurdo desconocer que una gran parte de ellos tuvieron su origen en lo local. Fueron marcados en ocasiones, por mutaciones muy rápidas y complejas en algunos de sus aspectos. Será en esa nueva Argentina, el desarrollismo, integrado en la versión local por la dupla Arturo Frondizi² y Rogelio Frigerio³ un factor fundamental en tales cuestiones. De todos modos, se debe destacar, como sostiene Cerra (2019) que Frondizi era la cara visible del gobierno, pero la parte teórica e ideológica de la propuesta

² Arturo Frondizi (Paso de los libres ,1908 - Buenos Aires, 1995). Fue presidente de Argentina entre el 1 de mayo de 1958 y el 29 de marzo de 1962, cuando fue derrocado por un golpe de Estado militar.

³ Rogelio Julio Frigerio (Buenos Aires, 1914-2006). Figura clave del desarrollismo durante la presidencia de Frondizi. Aunque solo ocupó un cargo en la secretaría de Relaciones Socio-Económicas su influencia en la política de gobierno fue enorme, proponiendo un desarrollo industrial que sustituyera en gran medida la dependencia con los mercados externos.

estaba centrada fundamentalmente en la figura de Frigerio; el verdadero motor de la pretensión a rajatabla de una industrialización de la Argentina. También, destaca en el artículo que con lo que evidenciara el futuro presidente en su libro *Petróleo y política* (1954)⁴: con la oposición a la participación de capitales extranjeros, la pretensión de nacionalizar servicios, las disputas con los monopolios o la propuesta de una reforma agraria; se oponía indiscutiblemente a lo que fuera el ideario desarrollista. La instancia minimiza, por tanto, la gestión de gobierno de Frondizi y dimensiona a Rogelio Frigerio quien en el afán de generar un desarrollo industrial y tecnológico induce cambios en las esferas de lo social y lo cultural. En ese nuevo país los capitales privados o extranjeros, regulados por el estado, de algún modo activaron una industria ya desactualizada y modificaron, en gran medida, partes del anterior entramado sociocultural.

El crecimiento de una industria local requerirá, entre otras cosas, de personal calificado para las labores ya sea en lo que hace a la mano de obra concreta como a las indicaciones técnicas u organizativas. La situación conlleva entonces a un incremento de lo educativo tanto desde la propuesta de la formación técnica, como desde el estímulo a los estudios universitarios.

Es claro resultado de todo el accionar ideológico desarrollista, la constitución en 1958 de la editorial universitaria de Buenos Aires (EUDEBA). Dicho espacio desarrollará nuevas posibilidades de lectura dirigidas a un público basto que no solo incluía a estudiantes sino también, a gente interesada en la ciencia y la cultura. Continuará, compartirá en algunos casos o/e innovará el recorrido de las de una época dorada de las publicaciones en Argentina. En 1958

⁴El libro *Petróleo y política* refleja claramente las ideas de Frondizi (1954) y, sin duda, para la mayor parte de los investigadores del desarrollismo es una pieza clave en la determinación de una escasa participación del presidente en la gestación de tal corriente en nuestro país.

aparecerá *El Di Tella*⁵, como comúnmente se denominó a la institución de desarrollo e investigación creada por la Fundación Di Tella, cuyo objetivo manifiesto era actualizar y modernizar las prácticas artísticas en las distintas disciplinas nucleadas en centros dentro de la institución. Generará una gran parte de un arte inédito en el país hasta ese momento: una suerte de *neo-vanguardia criolla* que involucraba entre otras cosas críticas al consumismo; mucho ruido, color y transgresión.

También, el campo musical se verá afectado por los cambios en la Argentina. La denominada industria del disco se cimentará a partir de 1959 con la presencia de compañías, como por ejemplo la RCA, que trataban de generar una música joven local que compitiera con las producciones extranjeras de habla inglesa. Desde lo puntual, en 1960, Sandro, grabará su primer simple con tema de su autoría *Comiendo rosquitas calientes en el Puente Alsina*. En el presente se desconoce la letra y la música del mismo dado que no se conserva ningún vinilo original, pero de todos modos el cantante argentino será uno de los principales introductores por ese tiempo de un rock cantado en castellano. De un ritmo musical que hacia fines de la década tendrá suma relevancia entre los jóvenes y moverá un mercado discográfico centrado ahora en el vinilo como nuevo gran descubrimiento.

El 7 de abril de 1961, canal 13, emitió por primera vez *Viendo a Biondi*, creando en la TV argentina lo que Luis Buero (2001) denomina en un artículo sobre el medio televisivo “la edad de la inocencia” (p. 53). En ese apartado del artículo, Buero cierra la idea de que el humor

⁵El Di Tella (1958-1970), sufrió en 1968 con la muestra *Experiencias '68* censura y represión por parte del gobierno de facto de Onganía. Los artistas intervenientes nunca habían priorizado la cuestión de un arte político, pero la situación los llevó forzadamente a una situación de esa índole. El año 1968 pareció ser un año emblemático para la plástica y la cultura argentina dado que también en él se concretó la disolución del grupo Espartaco (1959-1968). No obstante, durante el gobierno de Frondizi, el Di Tella, estaba se podría decir en plenitud y nada parecía anunciar los sucesos entes enunciados.

simple de Pepe Biondi⁶ representaba la idea de un país donde aún lo dicho se respetaba y los vínculos entre las personas eran más directos y “menos viles” (p. 53). En uno de los primeros episodios del ciclo *Liquidación* (1961), Biondi, despliega toda su artillería verbal jugando con lo dicho por los otros personajes. En el *sketch* es vendedor en una sastrería y las interacciones del dueño indicando que todas las prendas están a la venta, lo llevan a ir, progresivamente, vendiendo las suyas. El remate en los poco menos de diez minutos que dura el capítulo es sorpresivo y original y ejemplifica una marca personal que el cómico mantuvo a lo largo de todo el ciclo y que uno de los factores del éxito enorme del mismo. A comienzos de los sesenta, el aparato de televisión se está convirtiendo en algo clave dentro del interior de esos hogares. Es en ese momento que la televisión, ya sea pública o privada, reflejaba en gran medida a la sociedad, pero también impulsaba cambios culturales en la Argentina de Frondizi⁷.

Por otro lado, la modernidad de las vanguardias argentinas ya sea en la literatura, las artes plásticas o la música denominada culta, no tenían, hacia los cincuenta, un correlato con correspondencias a la situación en lo cinematográfico. Los filmes nacionales aún navegaban hasta casi fines de los cincuenta en ciertas fórmulas que en ocasiones se repetían sin hallar buenos resultados en lo que hace a una renovación innovadora. Pero ahora algo estaba cambiando en ellos, dentro de un contexto sociocultural, que abría la posibilidad a que algunos jóvenes directores y otros ya consagrados, construyeran productos más personales, pero no separados del reflejo de situaciones concretas del momento como: la irrupción de los medios

⁶ Pepe Biondi (Buenos Aires, 1909-1975). Protagonista de *Viendo a Biondi*, programa de humor emitido por canal 13 (centrado al modo de sketch), durante 11 años fue uno de los más grandes éxitos de los comienzos de la TV privada en la Argentina. Uno de los primeros actores cómicos, junto con José Marrone y Carlos Balá en ser difundido televisivamente en el país.

⁷ El cine tiene su lugar en estos cambios. Hacia 1956-57 habían aparecido nuevos realizadores que, tras actuar de asistentes de dirección, compaginadores o cámaras, ahora comenzaban a hacer emprendimientos personales. Desde cortos o largometrajes realizados con gran esfuerzo personal estaban construyendo una reacción a los modos industriales imperantes.

masivos de comunicación, la publicidad, las influencias de un psicoanálisis que genera replanteos personales y hasta una renovada sociología y las teorías de la dependencia que intentaban explicar ciertas cuestiones del estancamiento del progreso en Latinoamérica.

La extinción del melodrama; la crónica policial en la pantalla

He nacido en Buenos Aires de Francisco Mugica (1959)⁸, marca sin duda casi el final del recorrido fílmico de un director que tuvo sus grandes éxitos dentro de un cine clásico con decorados de cartón y madera y, también, del melodrama clásico. Extrañamente la obra se realiza por la misma época de los primeros filmes de Ayala y de Torre Nilsson, quien estaba abocado a reformular la estética del cine. Una historia simple de tres niños de clases sociales distintas, enmarcada por el auge del tango, el fin del *roquismo* y el surgimiento de nuevos partidos políticos. Una producción que hasta podría relacionarse con formas esenciales del folletín iniciado por Eduardo Gutiérrez, compuestas en términos de una ficción dramática, de escasa sustentabilidad argumental y sin profundidad psicológica.

Ximena Vergara (2017) sostiene que pensar en el melodrama desde un cine de Latinoamérica nos lleva a considerar una etapa industrial del mismo desarrollada ampliamente en países como Brasil, Argentina y México. Siendo este género producto inclinado a la entretenición y de consumo masivo, ello debió motivar el escaso interés de críticos e investigadores por él.

⁸ Buenos Aires, 1907-1985.

Inicialmente conformado con el aditamento de música (tango, bolera, ranchera) para luego considerarse, también, melodrama simplemente por la inclusión en la trama de situaciones dramáticas que en algunos casos conducen a una sobreactuación de los personajes.

Solo a fines de los noventa cuando reaparece bajo una fórmula renovada en producciones como *Pizza, birra, faso*, codirigida por Bruno Stagnaro y Adrián Caetano (1998), será nuevamente el melodrama el centro de estudios y escritos. Es el momento donde, dejando de ser género, se aplica al cine bajo la idea de una matriz cultural que permite dejar evidenciado en la historia narrada problemáticas de la época (Vergara, 2017). El hecho concreto es que durante el período tomado en cuenta en el artículo su extinción era casi total.

Aparecía un nuevo relato en manos de Ayala, Torre Nilsson o Feldman y adaptaciones de recursos como en el caso de Tinayre y la crónica policial. No obstante, se debe aclarar, que en algunos de los filmes de la etapa perduran gestos melodramáticos, especie de estereotipos del cine clásico, como se pueden observar en *Los venerables todos* de Manuel Antín (1962) (Chaco, 1926) con los primeros planos del rostro de Ismael o Dora. Esto es un indicador de la persistencia de elementos aunque modificados desde lo técnico dado que en el melodrama clásico nunca los acercamientos eran tan profundos. Francisco Mugica lo sostiene aún en 1959, *He nacido en Buenos Aires* es parte de un pasado que se halla en extinción en la memoria colectiva. Curiosamente se sitúa en una zona de modernidad de un cine argentino desarrollista y comprueba, por cierto, que en la historia los pases de un tiempo a otro nunca son totalmente nítidos.

Guillermo Sunkel (2002) en un trabajo sobre la prensa sensacionalista y refiriéndose, en un pasaje, a la crónica, por los ochenta en el diario chileno *La Cuarta*, explica que los sucesos

eran narrados bajo la estructura de un cuento: con inicio, nudo y desenlace (p.119). Tal situación obligaría al potencial lector a una lectura completa, dando al suceso una suerte de formato tabular donde no puede estar ausente ninguna de sus partes. Un recurso que, en términos generales, por ese tiempo, involucraba lectores de estratos sociales más humildes que ya estaba habituado a consumir relatos bajo ciertas premisas y sobre todo desde la tablatura de esa prensa sensacionalista mencionada por el investigador chileno. A comienzos de los sesenta el cine de Daniel Tinayre (Vertheuil, Francia, 1910 - Buenos Aires, 1994) construía un relato vinculado a lo descripto por Sunkel, en donde la historia debía pasar por todas las instancias narrativas y las escenas se asemejaban a las páginas de un relato impreso. Desde otro formato distinto, con las emisiones los sábados a la noche de la serie *El fantasma de la Opera*⁹, la televisión argentina también supo capitalizar ese sensacionalismo que parecía ser moda en esta nueva sociedad argentina de comienzos de una década. Cada capítulo era visto por miles de telespectadores dando prueba evidente de que el público aceptaba un producto cuando provenía de un relato bien urdido como era el original del novelista francés Gastón Leroux.

Pero la proximidad a formas como la de la crónica policial en Tinayre, no se sitúa inicialmente con *El rufián*, sino que tiene su génesis y campo de prueba, a partir de 1949 cuando filma *La danza del fuego* (1949) y *Deshonra* (1952). Daniel Giacomelli (2020) destaca, en una investigación sobre el cine argentino de ese tiempo y su relación con ese género, dos posibles explicaciones vinculadas al supuesto auge del mismo. La primera presente en el trabajo y sostenida por autores como Mabel Tassara (1992), apunta a la relevancia que tuvo sin duda en

⁹ Serie protagonizada y dirigida por el actor español Narciso Ibáñez Menta (1912-2004). Se emitió por el canal 9 entre julio y agosto de 1960, a muy poco tiempo de inaugurado el canal y seguramente con la intención de capturar un número importante de televidentes. Tuvo una altísima respuesta favorable y sirvió de puntapié inicial para series de TV suyas posteriores dentro del medio argentino como: *¿Es Ud. El asesino?* (1961), *El muñeco maldito* (1962) y *Mañana puede ser verdad* (1962).

los directores argentinos el influjo del cine negro de *Hollywood*, manifiesto entre 1947 y 1952 por el alto número de producciones. La segunda, se relaciona con la hipótesis de Clara Kriger (2009a) de que el cine argentino a partir de los cuarenta encara temáticas sociales que, sin duda, incluyen al policial¹⁰. En *La danza del fuego* se percibe la idea propuesta por Tassara (1992) sobre la imitación de modos del cine norteamericano industrial. En el filme está presente ese cine policial y oscuro que tuvo a inicios de los años cincuenta grandes realizaciones como *Sangre Negra* (1951) del belga Pierre Chenal (Bruselas, 1904 – París, 1999); muy al modo americano, aunque el director se adaptará, en otros trabajos realizados en Argentina, a ciertos modos locales. Otro caso para enunciar es la obra *No abras nunca esa puerta* (1952) de Carlos Hugo Christensen (Santiago del Estero, 1914 – Río de Janeiro, 1999) en donde el policial llega desde lo local a muy altos niveles en lo que hace a la dirección.

En *Deshonra*, Tinayre al margen de lo esencial de la trama, destaca mediante diálogos y situaciones las mejoras del sistema policial y judicial dentro de la etapa justicialista y fundamentalmente en lo que hace al sistema carcelario femenino. El filme, abarca la idea de la injusticia llevada a cabo con una mujer de clase social alta por un crimen no cometido – se acerca a la idea de Kriger- por sobre la temática social. Pero, no obstante, Tinayre, diluye tal planteo por los elementos propagandísticos políticos que exaltan, a veces injustificadamente en los pasajes, los supuestos valores morales de la política de ese momento.

Arrancando los sesenta y con *La Patota* (1960), Tinayre había depurado su cine de todo posible residuo de propaganda política, centrándose en el tema estricto: la violación de una docente. Además, al colocar en el centro a una mujer ultrajada por los propios alumnos de la

¹⁰ Para ampliar sería interesante tener en cuenta una lectura de Cine y *Peronismo. El estado en escena* de Kriger (2009b).

escuela nocturna donde da clase, deja nota clara de lo extremo en ese momento de ciertas diferencias sociales. Se debe aclarar que Tinayre no apela a recursos como el masoquismo o forma de autoanálisis que ya estaban siendo atracción de una clase media lectora e informada a principios de los sesenta¹¹. El director se limita en *La patota* a dejar en evidencia, casi como fondo del relato y con suma levedad, solamente las diferencias existentes entre una burguesía de clase alta y la clase pobre dentro de un contexto urbano, acercándose al planteo de lo social propio del cine argentino a partir de los cuarenta, como sostiene Kriger (2009a). Pese a que los personajes centrales están muy bien interpretados ya sea desde el gesto o la palabra, los mismos casi al modo del antiguo folletín, están representados vacíos de contenido psicológico. Centrados sobre todo en discursos y gestos, que corresponden en gran medida a un cine argentino, que como ha dicho Sergio Wolf (2004), han sido degradados por el paso del tiempo y no tienen veracidad de un posible presente.

Los personajes protagónicos de *El rufián*, filmado un año después que *La patota* ostentan también, y eso es claramente visible, esa ausencia de rasgos psicológicos. Tampoco se establecen como protagónicas o elementos de análisis, las diferencias sociales. Los disparadores de todo el relato están centrados en las cuestiones que pueden desatar el dinero, la infidelidad y los intentos de supervivencia de los ciertamente desclasados. Sin comprometerse y ahondar en la esfera de lo íntimo de una persona, ni mucho más aún en justificación clara sobre el motivo de sus conductas que conducen a los protagonistas al asesinato y a la muerte. No hay premeditación en el filme como sí se presenta en *Las diabólicas* de Henri-Georges Clouzot (1955) en donde las dos mujeres planifican meticulosamente un asesinato.

¹¹ John King (2004) en su libro sobre el Di Tella, sostiene que, entre otros aspectos, el masoquismo y el autoanálisis de Bergman habían penetrado hondo en la clase media argentina (p.50).

En *El rufián*¹² los extremos contienen un relato que se desenvuelve en un clima de decadencia, de incertidumbres y zonas de sombra que la iluminación del filme imita visualmente. Pero es en la construcción del inicio y el desenlace donde se consolida el flujo narrativo de un suceso criminal tomado de una crónica francesa de los años cincuenta. Los diez primeros minutos, no perfilan en absoluto la idea del policial y hasta podrían llegar a engañar al espectador. La filmación se inicia con un plano: el frente de una barraca del Parque Retiro ocupa todo el cuadro y casi sobre la cornisa del escenográfico frente se lee: FOTOGRAFÍA. La voz del fotógrafo invita a una pareja de recién casados, con acento provinciano, a sacarse una foto; una típica foto donde ambos solo asoman el rostro por los huecos practicados en una burda pintura que representa a dos novios. En el otro extremo, los últimos minutos del filme transcurren en el ruinoso edificio abandonado que habita la protagonista. Ese principio y ese final son las dos cosas que con seguridad debieron, por su pregnancia, perdurar en la memoria de quienes vieron el filme; y le dieron ese plus extra que sin duda atrajo a un público que leía crónicas policiales y que seguía, capítulo a capítulo, los sucesos de *El fantasma de la ópera*.

La mujer y la historia familiar: el cine como encierro

¹² Un prestigioso profesional médico descubre que su mujer (Isabel) lo engaña con su chofer. Esta mata a su empleador y cuando sale de la cárcel busca a Isabel, que ha perdido la memoria de lo sucedido. La mujer trabaja adivinando el futuro en una barraca del Parque Retiro: un antiguo centro de diversiones que estaba ubicado donde hoy se encuentra el hotel Sheraton. Al terminar cada jornada se retira a un derruido departamento en un antiguo edificio para demolición. Ambos lugares arrojan al espectador un clima sombrío e incierto.

Laura la protagonista de *La mano en la trampa* (1961) intenta conocer ciertos puntos oscuros de su historia familiar mantenidos en secreto. Leopoldo Torre Nilsson (Buenos Aires, 1924-1978), destaca con esta historia de encierro llevada al cine, las problemáticas de una joven mujer que, ante las crecientes aperturas a un nuevo mundo femenino, siente que algo ha cambiado y comienza por intentar aclarar su pasado. El estudio del personaje de Laura permite vislumbrar en una lectura más intensa, varias cuestiones determinadas fundamentalmente por las construcciones sociales y culturales de esa época. Y una de ellas es la de un mundo de sexualidad prohibida por una clase alta, ahora en decadencia, a la que ella pertenece. Para Leyrós (2014) el sexo, el pecado y las convenciones forman una fórmula perfecta de encierro de las protagonistas de los filmes de Torre Nilsson dentro de lo que podía llamarse un “límite marcado” (p. 24); cuestión tal vez fundamental en ese clima de encierro y reclusión determinado, sin duda, por las propias familias a que pertenecen Ana, Albertina y Laura. Así es como la idea del sexo y las convenciones sociales son bastante semejantes en las protagonistas de los filmes de Torre Nilsson de esa etapa. No obstante Ana, en *La casa del ángel*, trasciende en cierto modo las barreras, cuando aún adolescente entra en la habitación del huésped de su padre. Independientemente de los sucesos posteriores que la encierran en un círculo condenatorio a Ana, es una secuencia clave en el cine argentino ya moderno, que marca el intento de acceder a otra instancia como mujer, de trascender ese límite marcado por su propia familia. Con esa búsqueda de la trascendencia del límite es que Torre Nilsson inclina en cierto modo al receptor a la idea de la posibilidad de otra mujer nueva y distinta, que rompe la esfera de lo privado, pretendiendo ingresar en un mundo nuevo en constante cambio.

Si bien en otras partes del mundo como en Estados Unidos o Europa, los cambios en lo que hace al pensamiento de la mujer con respecto al matrimonio y la pareja fueron ya bastante radicalizados desde comienzos de los sesenta el proceso en la Argentina fue más lento. Iniciada la década, la mujer argentina, no evidenciaba adhesiones marcadas en lo que hace a la revolución sexual y, en general, “respetaban el matrimonio, rechazaban el aborto y pasaban por alto su insatisfacción sexual” (Cosse, 2008, p. 139). En una investigación realizada sobre el mercado matrimonial desde 1900 y hasta 1940, Leandro Losada (2012) plantea una posible hipótesis de que los casamientos endogámicos por origen social se hayan llevado a efecto, entre 1930 y 1940, dentro de familias que socialmente ostentaban por esa época poder económico o político (p. 145). Mediante Laura, la protagonista de *La mano en la trampa*, es dable observar desde un cierto costado la pertinencia de las ideas de Cosse (2008) y Losada (2012). La joven del inicio del filme que busca descubrir un secreto familiar, se encierra ante la presencia de ese “límite marcado” ya se podría decir ancestralmente, utilizando los términos de Leyrós (2014). Dos décadas después de los tiempos del mercado matrimonial de entreguerras a que hace alusión Losada (2012), en la protagonista parece albergarse gran parte de esa idea.

En el filme Torre Nilsson, pone en escena a los Lavigné y a los Achával, dos familias que, según las pistas temporales arrojadas por el relato y tomando los datos aportados por Losada (2012), entre 1930 y 1940 eran poderosas en el pueblo y, podrían, a través del vínculo matrimonial sumar prestigio y presencia social. Pero el casamiento no se concreta y la mujer, incapaz de trascender ese “límite marcado” por su propia sociedad de pertenencia, se sumerge en la mentira y el encierro en la planta alta de la casa familiar. Cuando Laura inicia el relato, ya por los sesenta, los Lavigne habían declinado económicamente y solo conservaban de su antiguo

pasado, la enorme vivienda en un estado de deterioro ya visible. El interés de Cristóbal Achával¹³ por la joven lo ha llevado también a intentar develar los misterios que encierra la misma, cuestión que dará el inicio a un poco previsible desenlace del filme.

Oscar Masotta¹⁴ (1982) aseguraba en un ensayo sobre los personajes de Roberto Arlt y su sexualidad, recordando ciertas ideas de Merleau Pontí, que es posible en ellos percibir por su forma de práctica una determinada condición social (p. 54). Incluso dejaba en evidencia, en las propias palabras de Remo Erdosain¹⁵, como la Bizca después de su aborto se entregaba al sexo con miedo pensando en la posibilidad de que la situación se repitiera (p. 54). En Torre Nilsson hasta los gestos previos al coito entre los protagonistas Laura y Cristóbal Achával, se establecen dentro de una clara equivalencia social y, casi se podría decir, que marcan el acuerdo entre ambos aun pese a ser relaciones extramatrimoniales.

La sexualidad en el hombre apartada de los vínculos familiares era una posibilidad aún en gran medida en las familias tradicionales argentinas del centenario y hasta pasada incluso la década del 40. La primera instancia en el filme que evidencia la cuestión es cuando el padre de Laura llega sorpresivamente una noche a la casa, con un niño con retraso madurativo y ordena que lo deben cuidar porque la madre murió y él es su progenitor. La segunda, hacia el final, cuando Achával se lleva a Laura a la ciudad. Ciertas escenas del final dibujan plenamente la idea de un hombre casado que ha iniciado a instancias de su acercamiento a la joven un nuevo vínculo

¹³ Cristóbal Achával, había sido el prometido de Inés Lavigné, tía de Laura. Desde el comienzo que ve a la joven, en ese verano, manifiesta cierto interés por ella. Hay, sin duda, en el relato una idea de que ambos se han encontrado y se atraen mutuamente, pese a que él ha formado una familia y hay notables diferencias de edad entre ambos. El final dará el cierre a tal cuestión.

¹⁴ Oscar Masotta (1930-1979) fue un psicoanalista argentino encargado de difundir la obra de Lacan en castellano. También las prácticas del francés y, fuera de ello, tuvo una muy relevante participación dentro de los sectores artísticos del DI Tella.

¹⁵ Personaje principal de *Los siete locos* de Roberto Arlt, que con su palabra muchas veces a la conducta de otros protagonistas de la novela desde su mirada. Erdosain es sin duda uno de los personajes de ficción más importantes de la literatura argentina.

de pareja. Todo está perfectamente medido en el filme por Torre Nilsson para dejar en claro que la historia de la tía de Laura se repite aún muchos años después. Tal vez, en este punto y para su tiempo, *La mano en la trampa* debió servir al menos para visibilizar que en esa Argentina desarrollista la mujer ya no debería someterse a matrimonios por conveniencia, dominancias, engaños y apariencias. No obstante, el filme da claro mensaje de cómo el conservadurismo familiar ha blindado a la joven a la posibilidad de descubrir cambios u opciones. Por otro lado, su manera de resolver, si se puede entender de esa manera, su relación mujer-varón es solo un intento hueco repleto de dudas más que de objetivos precisos y ciertamente como desvinculada de la experiencia social. Es cuando el filme de Torre Nilsson se erige en un registro de una realidad pasada que no debe ser nunca más presente.

Los climas de encierro de los relatos de esta etapa del cine de Torre Nilsson tienen, no obstante, una total relación con la imagen de una mujer que en muchos casos ha entrado, desde fines de los cincuenta y de cara a los sesenta, en profundas crisis. Desde lo concreto de la operatoria cinematográfica las casas son los recursos materiales que constituyen un acotamiento que se vislumbra en *La casa del ángel* (1957), con los ambientes que no reciben luz del exterior, los corredores, las puertas cerradas y hasta la figura del ángel que parece dominar la escena desde la altura. Pero, más allá de todo, la protagonista, Ana, tampoco es libre en el mundo exterior que ocasionalmente ve, siempre se la observa acosada por las convenciones familiares que parecen pronunciarse rejas adentro de la mansión. La historia de Albertina en *La caída* (1959) también sirve para ejemplificar, ha abandonado el círculo familiar de las tías para estudiar y llegar a otra vida distinta. La llegada a esa vivienda cercana a su facultad como inquilina la termina atrapando en un juego extraño donde la bondad se mezcla con lo malo y lo perverso. En

La mano en la trampa el desvencijado caserón de los Lavigne el que silenciosamente configura un clima de sofocación en la joven Laura, ejerce una presión constante sobre ella y adquiere cada vez más protagonismo a medida que avanza la trama.

Críticos o investigadores como Leyrós (2014) han expresado que esta trilogía de un cine de encierro es, sin duda, la obra más lograda estéticamente y conceptualmente por Torres Nilsson y que solo tiene tal vez algún reflejo posterior en *La Terraza* (1962). Lo particular es llegar a abordar la idea de una producción entre 1957 y 1961 que parece circular en sentido contrario de una sociedad argentina donde lo privado e íntimo comienza a diluirse, en parte, para dar paso a manifestaciones más libres y abiertas. Pero no obstante esta etapa de una cultura moderna tiene manifiestas contradicciones y quiebres de una linealidad unidireccional. Las tendencias artísticas, a partir de fines de los cincuenta, si bien no destituyen totalmente las antiguas praxis, producen cambios notables. Dentro de esa pluralidad con idas y vueltas, que no excluyó seguramente al cine, es que se puede ubicar entonces más cómodamente esa ya célebre trilogía de encierro de Torre Nilsson. Una obra que le otorgó con sus protagonistas: Ana, Albertina, Laura y las antiguas casas, el favor de un sector de público preocupado por la cultura y fundamentalmente por acercarse a un cine distinto.

El público moderno; nuevos recursos

A comienzos de los sesenta el aparato de televisión se convertía en algo clave dentro del interior de los hogares. No obstante, es necesario destacar que la televisión había llegado tarde a la Argentina como indica Mirta Varela (2001). Los diarios y revistas nacionales destacaban desde hacía tiempo la idea de que no podíamos “estar entre los primeros” (p. 10) con la ausencia de este medio que ya poseían desde hacía tiempo México, Cuba y Brasil. Los comentarios incluyen, tras el arribo de la televisión, el pensamiento de que es una de las más potentes de todas, dado que las “condiciones topográficas” de la pampa y las edificaciones bajas favorecían la recepción en los hogares (p. 11).

Con la aparición en 1960 de canales privados como el 9 y el 13, que se sumaron al estatal existente, se generó la producción y venta a mayor escala de aparatos de televisión, el aumento del público y, por sobre todo, la consolidación de la figura del televíidente. Cabe agregar que es por este momento que el cine renueva espectadores, en parte por el avance competitivo de ese nuevo medio de uso familiar, así como también por los cambios ideológicos y las mudanzas culturales y comunicacionales a nivel internacional. Dichos cambios desde la figura del receptor también se hicieron visibles, como marca Mariana Bonano (2007), desde la prensa con la existencia de un “nuevo periodismo” que se aboca a obtener potenciales lectores dentro lo que se podría denominar un “público moderno”, poseedor de un alto nivel cultural y económico. Un sector social de una clase media en crecimiento que, a partir de 1962, y tras el derrocamiento de Frondizi, será asiduo lector de semanarios como *Primera Plana*¹⁶; con un tipo de información alejada de la prensa sensacionalista tan bien descripta por el chileno Sunkel (2002). La sociedad en Argentina se estaba modernizando y, entre otras cuestiones, el auge de la televisión, de los

¹⁶*Primera Plana* (1962-1973) fue un importante semanario creado por Jacobo Timerman, al estilo de *Time* y *Le Monde*. Si bien el medio reseñaba notablemente las producciones culturales de ese momento, defendió en gran medida, la dictadura de Onganía.

medios propagandísticos, de un nuevo periodismo y la expansión de un mercado de productos manufacturados industrialmente, eran responsables de ese cambio.

Tomando un ejemplo de casi ocho décadas antes, se puede ver, que el éxito de los folletines del escritor Eduardo Gutiérrez (Buenos Aires, 1851-1889). A partir de su *Juan Moreira* (1879-80)¹⁷ abarcó distintos estratos sociales con diversas preferencias culturales desde la recepción y sentó precedente al respecto en la cultura argentina. Había ya, por esa época, tanto en lo que hace a lectores de la prensa escrita o el público del teatro, ciertas filtraciones en las clases sociales y, en ocasiones, no una homogeneidad cultural tajante. Ejemplo que indica sin duda una pluralidad de intereses que era de sospechar que existiera hacia 1960 también. Todo esto planteado al ingresar al territorio del cine como una posible y muy abierta hipótesis, dado que en lo que hace al espectador por los sesenta, las fuentes investigativas precisas son pocas y se restringen, mayoritariamente, a datos estadísticos de salas abiertas y cantidad de butacas. Quintar y Borello (2014) indican que tanto desde las ciencias sociales o económicas, así como desde los estudios de negocios, se ha dado preferencia al tema de la producción y no al consumo y que el cine no es una excepción a tal regla. Si bien dentro del campo de la historia se ha tenido en gran consideración la cuestión de la recepción no se ha visto dicho consumo en forma más abarcativa (p. 85). De darse por resuelto tal punto se podría precisar con mayor certeza el grado de aceptación de las producciones ante la presencia en ese momento de ese público que Bonano (2007) denomina “moderno”. Pero como ocurre con lo que hace al melodrama clásico no hay hasta el presente investigaciones que puedan aportar referencias fidedignas

¹⁷Una clásica novela gauchesca publicada en el diario *La Patria Argentina* entre noviembre de 1879 y enero de 1980.

Para Wolf (2004) el cine de los años cuarenta se caracterizó por la ausencia de tiempo, estaba sostenido en la imitación de modelos o arquetipos acompañados por “gestos paradigmáticos que se reiteraban casi incansablemente” (p. 173). Esa cuestión se prolongó aún en muchos rasgos hasta mediados de los cincuenta. La modernidad de las vanguardias argentinas, ya sea en la literatura, las artes plásticas o la música, habían sido deslumbradas por los grandes cambios sociales y tecnológicos a partir de los años veinte. El cine aún navegaba hacia fines de los cincuenta en ciertas fórmulas que en ocasiones se repetían sin hallar buenos resultados. Jorge Schwartz (2002) ha afirmado que prácticamente todos los textos dedicados a las vanguardias latinoamericanas recurren, al referirse a ella, a la ideología de lo nuevo. Comenta que hasta el Borges ultraísta de sus primeras etapas, entiende a la poesía como una voluntad de ver desde una forma inédita (p. 4). Ese tal vez será el tema que domine el cine argentino a partir de 1955 y, con mayor intensidad, desde comienzos de los sesenta. No obstante, deben ser tenidos en cuenta ciertos recursos nuevos empleados por formas tardomodernas de ese cine de los sesenta como: la ciudad como escenario, la reformulación de la centralidad y la periferia visual, la diégesis sonora, la originalidad del guión y otros modos de conducir las escenas. Los mismos son solo algunos de los que formarían indudablemente parte de ese *ineditismo* mencionado por Schwartz (2002) en lo que hace a las vanguardias latinoamericanas.

La cuestión de la ciudad como escenario, descartando las largas sesiones en estudios, sin duda, es coincidente con una época de grandes cambios urbanos que propiciaron esta idea. Los abordajes de la geografía vinculados al estudio de lugares altamente poblados, a partir de 1963, son claros indicadores de la relevancia de las cuestiones poblacionales y edilicias. Las grandes ciudades pueden ser entendidas como algo planeado con gran rigor (Harvey, 1990), pero también

desde otras perspectivas teóricas, como algo con vida y en permanente transformación. La *nouvelle vague* francesa y el neorealismo italiano serán dos de las corrientes importantes que abordaron la filmación en calles y, sin duda, llamaron la atención de realizadores locales. Será con *Prisioneros de una noche* (1960) la primera producción nacional en mostrar definida y claramente esa ciudad, que navegaba no obstante entre la ancestralidad y el cambio claramente observado por Harvey (1990).

El terreno de ensayo de David Kohon (Buenos Aires, 1929-2004) fue el corto *Buenos Aires* (docudrama, 1958) donde en poco más de diez minutos traza un panorama visual del espacio urbano de la ya enorme ciudad rioplatense. Los protagonistas son los anónimos y silenciosos habitantes de una villa de emergencia que todas las mañanas concurren a trabajar a la ciudad en talleres, industrias textiles o a repartir correspondencia. Así es como Kohon relata en gran síntesis la partida al trabajo, la labor diaria y el regreso a la villa de emergencia. Todo bajo el flujo constante de una cámara que alterna vistas de elevados edificios vidriados y el curso del tránsito en la calle con las casas de madera y lata y niños desamparados en gran medida por la sociedad. Una heterogénea morfología urbana de Buenos Aires, con planos yuxtapuestos que dejan evidenciadas diferencias sociales sin articular palabra alguna. En el final, al retorno de los trabajadores a la villa, de cara a la cámara, afirman vivir ahí, mientras en otra secuencia un hombre tapa con cal en un muro escritos vinculados con la campaña electoral que dio ganador a Arturo Frondizi. Escena que oscila entre el intento del joven director de dar algún mensaje y su pasión por las fuertes contraposiciones de secuencias cortas y centradas en los parámetros de un duro formalismo visual. Un corto de Kohon que al modo de directores como Marcel Carné

buscaba, sin duda, privilegiar ante todo la estética del cuadro aún en presencia del hecho documentalista.

En *Prisioneros de una noche*, el argumento según Daniel López (2000) consiste en lo que se podría denominar un pequeño drama de una “pareja de solitarios” (p. 146). Un relato simple en extremo que en muchos momentos recurre a viejos tics del cine argentino e intenta insertarse en una especie de policial negro. Martín y Elsa se conocen en Escobar en un remate de terrenos; él es peón en el Abasto, ella baila con hombres en una academia. Retornan a Buenos Aires en tren y allí es donde se desata una trama que dura solo horas con edificios y lugares compartiendo el protagonismo de la cámara que cuenta. La sinopsis guarda mucha semejanza en las ideas centrales con *Killer's Kiss*(1955) de Stanley Kubrick¹⁸. Los personajes del norteamericano son solitarios y la ciudad de Nueva York tiene su papel en la pantalla. Hasta la lucha en una fábrica de maniquíes, por los dos hombres que disputan la cercanía a una mujer, parece tener su equivalencia en la reyerta entre Martín y el perseguidor de Ana. Filmada por Kohon en el *Patio criollo*¹⁹ del Parque Retiro, transforma a un fondo que deja de ser visión periférica para establecer un contrapunto con la soledad y el desamparo de los personajes de la historia. Fondo y figuras se traman y entrelazan en las acciones de la secuencia, ayudadas por el claroscuro forzado y diluyendo en el campo visual del espectador los posibles límites perceptuales de ambas cosas.

Noemí Ulla (1982) en *Tango, rebelión y nostalgia* destaca la importancia de las letras de tango como un notable recurso para explayarse en una “literatura sentimental”. Todo en esa

¹⁸ Un boxeador neoyorquino conoce a una joven que trabaja en una academia de baile. El acercamiento de ambos provocará una persecución donde corren riesgos las vidas. La Elsa de Kohon trabaja también en un lugar de baile cuando conoce a Martín. El vínculo entre ambos provocará en intensas horas un final dramático donde se hace presente el crimen.

¹⁹ Las escenas filmadas en el citado lugar de baile, dentro del Parque Retiro, pueden ser consideradas antológicas en lo que hace a un cine argentino inédito que como la *nouvelle vague* francesa o algunos filmes de Sam Fuller y Stanley Kubrick, han trasladado el escenario al espacio público real.

estética sirve al fin, también, para evocar el barrio y la ciudad siempre en tono nostálgico: el sonido acompañado es, sin duda, fundamental al respecto y cadencia el verso. Con *Prisioneros de una noche*, Kohon, ha reconocido la relevancia de la diégesis sonora como recurso de visibilizar estados de ánimo en los actores. Ejemplo de ello, fuera de las tomas en el *Patio criollo* son los prolongados planos secuencia en los que se ve a Martín buscando a Ana por la ciudad tras su secuestro. El antiguo melodrama clásico ha sido modificado por Kohon, pero conserva esa sonoridad instrumental en forma de distintos ritmos, que enmarca las situaciones. Ya no le alcanza con mostrar la ciudad y sus contraposiciones, como en *Buenos Aires*, necesita agregar algo ancestral en el porteño: la música en múltiples expresiones. El recurso de jerarquizar el contexto visual mediante lo sonoro lo retomará tiempo después Leonardo Fabio en una escena célebre de *El romance del Aniceto y la Francisca*.

La originalidad de guión y la manera de conducir las escenas, con hasta un cierto toque de medida improvisación, será algo que caracterizará el segundo largometraje: *Los inconstantes* (1962) de Rodolfo Kuhn (Buenos Aires, 1934 - Valle de Bravo, 1987) que parece ocuparse de las problemáticas de su propia generación. No obstante, cuando se ve un filme como este, aún varias veces, surgen preguntas con respecto a la postura de su director sobre todo en lo que hace a esos jóvenes deslindados de todo pensamiento político y postura social. En *Primera Plana* (Timerman, 1962) una crítica previa al estreno de *Los inconstantes*, se iniciaba en los siguientes términos: “La política no existe. Es improbable que Dios tenga algún sentido; peor aún: no importa si lo tiene o no lo tiene” (s.p.). Eso es solo una punta de iceberg de todo lo que se hará visible en esa historia simple de un grupo de jóvenes en el verano de Villa Gesell, balneario que apenas se conocía. Lo demás playa, vida nocturna, sexo libre de todo prejuicio y, por sobre todo,

un continuo cambio de rumbo en sentimientos y pareceres que los convierte, sin duda alguna, en “inconstantes”. Uno se podría preguntar en este punto qué mensaje podría dar un Esquilo o un Aristófanes ante la visión de un grupo de jóvenes veinteañeros que vacacionan en estas condiciones. En la tragedia griega eran las dos preocupaciones principales: el designio de los dioses y la justicia humana, la cual indicaba la aceptación de un poder humano gobernando. En el filme de Khun ambas preocupaciones brillan por su ausencia, desplazadas por una especie de naufragio social donde solo quedan restos de un pasado.

La nota citada de Primera Plana (Timerman, 1962) describe al grupo como de “alta y media burguesía”, jóvenes sin duda alejados por su condición económica de toda preocupación por la realidad social que atraviesa el país. Su forma de ocupar el tiempo puede incluir leer novelas como *Justine* (Durrell, 1957) o *En el camino* (Kerouac, 1957), así como también, frecuentar los *night-clubs* de Olivos; intercambiar parejas o tal vez continuar sin mucho compromiso con algún estudio en la universidad. Esos “inconstantes” son seres alejados de toda responsabilidad política o social y, mucho menos, aún de aceptar el paradigma del filósofo ginebrino Juan Jacobo Rousseau que hablaba de soberanía popular y voluntad del pueblo.

El poder y la traición; una narrativa distinta

Es conveniente destacar hacia el tramo final de este artículo, la figura de Fernando Ayala (Gualeguay, 1920 - Buenos Aires, 1997) un director que ya con *Los tallos amargos* (1956) había

alcanzado gran repercusión por la peculiar forma de contar lo que podría haber sido un crimen perfecto que finalmente conduce a un final inesperado. En *El jefe* (1957) la muerte es una circunstancia aleatoria, pero también es el soporte y determinante de un final donde se dibuja la sombra de una gran traición como un gran protagonista. No obstante Ayala, ya avanza claramente a una construcción de lo narrado que difiere totalmente de los modos algo *góticos*, por ese momento, de Torre Nilsson o de un Kohon con personajes en el escenario de la ciudad. En términos generales, hay indiscutiblemente en el filme algo claramente expresado por el relato sobre el accionar de un grupo de jóvenes en forma claramente ilícita pero, a su vez, tras esa especie de cortina narrativa, lo que se supone una gran alegoría del poder y los mecanismos políticos del peronismo. En primera instancia se podría afirmar que tanto Ayala como David Viñas, el autor del relato inspirador, buscaron simbolizar en el mismo una persona y un momento preciso de la política argentina. Como tantos otros trabajos periodísticos que trataron el tema *Secretos de un guión emblemático* (2013) sostiene con firmeza la idea de “un líder” con ansias de dominio que logra rodearse de “secuaces y admiradores”. Pero también destaca, la nota, ese desenlace de traición y debilidad de poder. Y allí es donde la cuestión se complejiza y se abre una instancia interpretativa donde tomando un “pliegue” del relato se puede llegar a comprender algo del mecanismo de cambio en esa sociedad desarrollista.

Tanto en el personaje shakesperiano Macbeth, como en Kilpatrick²⁰, creado por Borges para un cuento suyo, son héroes que terminan siendo desleales a su patria o sus seguidores. El Berger, líder del grupo en el filme, no es ajeno a tal circunstancia. Ayala apela a él y muestra

²⁰ Borges en el relato de ficción *Tema del traidor y del héroe* cuenta la historia de un investigador, Ryan, que descubre misteriosas coincidencias entre las circunstancias de la muerte de Julio César con las del héroe revolucionario irlandés Fergus Kilpatrick, que fue asesinado en un teatro en la víspera de la revolución que había planeado. Luego, las situaciones demuestran que había sido un traidor al igual que el Berger de Ayala.

cómo quien parecía tener siempre claridad en la conducción del poder, la pierde en un final sumergido en lo desleal y la sombra del fracaso. La situación despedaza la figura del Berger-héroe y abre la posibilidad, en las últimas secuencias, de que los leales busquen algún nuevo jefe o rumbos de libertad con la esperanza de una sociedad distinta. Casi un reflejo, sin ninguna duda, del final del peronismo donde progresivamente la ciudadanía fue trazando, otros derroteros posibles ya sea obligada por la circunstancia o de *motu proprio*.

De toda traición o decepción surgen cambios y la etapa del desarrollismo será la ecuación lógica que impulsará, por lo menos en ese tramo, a resignificar aspectos de lo ideológico y, por supuesto, de la recepción cultural. El cierre de *El jefe* se sostiene dentro de esa probabilidad. El blanco y negro forzado por fuertes contrastes, si bien agrega dramatismo a algunas escenas, no sumerge al espectador en climas de agobio extremo; el director sabe aplicar en cada fotograma la dosis correcta de valor, la que no genera una comprometida sobrecarga emocional. Incluso en la secuencia puntual del crimen ubica la cámara a distancia, como buscando suavizar el mismo: la proximidad del hecho siempre agrava la cuestión emocional desde el receptor. Solo al principio y al final la misma escruta lentamente y con detalle, los rostros de los componentes del grupo sentados en un banco de la comisaría, casi como pretendiendo adivinar lo que atraviesa sus mentes. Con estas escenas el cine de Ayala se posiciona en el campo de la observación psicológica, algo que también se podrá ver por ese tiempo en la trilogía de Torre Nilsson y en filmes de Antín.

Zangrandi (2005) ha destacado cómo a partir de 1950 el relato cinematográfico se torna fragmentario y destaca cada vez más la figura de quien enuncia de cara a un público nuevo. Uno de los trabajos que contempla en mayor medida tales observaciones del investigador es Los

venerables todos (1962). En él, Manuel Antín, describe a un grupo de personas, unidas supuestamente para conspirar, que tratan de llenar su tiempo burlándose de uno de sus integrantes. Lucas, como el Berger de *El jefe*, es quien maneja el curso de las acciones y encauza las agresiones. Pero desde la figura del “que cuenta” es sin duda Ismael, el timado, el que se lleva los créditos. En él, incluso su voz en *off* enuncia las contradicciones entre sus actos y su pensamiento. No obstante, en *Los venerables todos*, como en el filme de Ayala, la traición está presente de alguna forma, lo que marca la diferencia entre las buenas acciones y las malas dentro de un círculo de poder. Antín da claro registro de que ello y con esa circunstancia iguala la figura del enunciador, propuesto por Zangrandi, que se convierte así en un relator que circula por un carril paralelo al argumental. Nunca estrenado formalmente y desaparecido su original, recuperado en el 2014, elaborado a partir de un relato inédito de su director abre una mirada distinta dentro de esa etapa desarrollista. Pese a la ausencia de un relato lineal, dado que todo se construye en base a avances y retrocesos temporales, su visionado revela al espectador el accionar del grupo. El situar a Dora, la mujer que ama Ismael desde muy joven, en intersección con el grupo es lo que provoca el drama final y consolida una historia de poder y de traición.

Aún por ese tiempo no era pensable en su verdadera dimensión, pese a los grandes cambios mundiales y locales, la idea de una presencia femenina igualada desde lo social y aún se pensaba cerradamente en los roles de ama de casa. En 1961 en un artículo de la Revista *Claudia*²¹ su redactor hace referencia a “El drama que se publica todos los días” (Courrèges, 1990, p. 44). Habla de jóvenes impulsadas “casi con desesperación” a buscar un empleo desatendiendo el hogar. Inconscientemente tal vez Antín posiciona a Dora en el relato en una

²¹ Su aparición en 1957 marcó precedente en la renovación del periodismo y de la imagen femenina. Sus artículos estaban especialmente dedicados a la mujer, sus problemáticas y posibles intereses.

zona que no es precisamente de *confort* producto del exclusivismo patriarcal del grupo. La joven no es una Lady Macbeth, evasiva por momentos del rol asignado a su género para obtener el poder²². Deja al mismo en manos de los hombres, pero se torna cuestionadora hacia el final cuando le exige a Lucas que blanquee con Ismael las maldades que le ha hecho. Y es ella, en ese punto, quien precipita el final. Dora vive en una sociedad donde la voz femenina ha comenzado a tomar cuerpo y trasciende esa esfera de lo íntimo para interactuar socialmente en mayor medida.

Con *La casa del ángel* (1957), como piedra fundacional, aparecen los guiones más literarios, la actuación; voces en *off*, los silencios donde la cámara discurre, los encuadres, la ciudad como escenario e incluso la fotografía de un intenso blanco y negro expresivo; elementos que serán algunos de los componentes viabilizados en gran medida de la ruptura. Pero se debe entender que lo distintivamente novedoso, no está siquiera en los planos forzados, en esos fotogramas ausentes de luz e invadidos por la negrura o en el jazz y la música vanguardista que refuerza según la situación. Se determina claramente en esa mutación del antiguo relato melodramático en algo sumamente personal y novedoso²³.

Un claro ejemplo de la nueva narrativa es *El negocio* (1959) de Samuel Feldman (Buenos Aires, 1922-2015). Este elige como uno de los libretistas a un destacado humorista de la época Oski (Buenos Aires, 1914-1979), brindando así a la pantalla nacional una de las más notables producciones sobre el género cómico²⁴. Bonifacio es uno de los tantos barrenderos que retiran el excremento que dejan los caballos al transitar las calles de Villa Caballete. Una casi

²² Aún en su silencio, el personaje es frontal; no ostenta las complicaciones del personaje de Shakespeare.

²³ La circunstancia de que este cine de Torre Nilsson sea “de encierro” es un factor que le agrega un plus al clima y establece un mayor distanciamiento con el melodrama. El espectador habituado a este último género debió haber percibido, sin duda, una notable diferencia ante el visionado de filmes como *La casa del ángel* o *La caída*.

²⁴ El relato es situado en Villa Caballete, una pequeña ciudad de un pequeño país con muchísimos caballos, según las palabras de la voz en off que relata a lo largo de todo el filme.

absurda idea suya de colocarles atada en la cola una bolsita para evitar suciedad ambiental, termina en las manos de un cuñado oportunista y de un intendente inescrupuloso en un negocio polémico. Se crea la empresa SA, salud ambiental, que produce cientos de bolsas con su logo que se venden a los propietarios de los equinos para luego ser retiradas tras su uso. Se genera así un círculo de poder que se amplía con el ingreso del presidente: una suerte de gobernante vitalicio que heredó el cargo de su padre. La empresa SA hace acopio de ese abono natural de origen equino y genera desabastecimiento del mismo entre los pequeños productores rurales. El propio Bonifacio, en un gesto noble, determina una “pueblada” y el derrumbe de la empresa y el exilio obligado de quienes la gerenciaban.

Comparando la estética de *El negocio* con un filme español de la época *El coche* (1960) del tandem Azcona-Ferrari (guionista y director respectivamente) es que encontramos múltiples coincidencias. A este último, en una crítica de Giménez Rico (2001) titulada *El coche*, o la alegría del tetrapléjico, se lo describe como un relato donde el humor “muchas veces salvaje y siempre sarcástico domina por sobre lo trágico del momento relatado (p. 218). Bonifacio, al igual que el Don Anselmo del filme español, son como dijo Giménez Rico (2001) de este último víctimas de la manipulación social que los supera y los obliga a hacer “lo que no quieren” (p. 218). De todos modos, ambos arriban a un final donde se rebelan y obtienen en tal gesto la redención por parte del espectador.

Capítulo aparte para el personaje del presidente *Miraflores* compuesto por un notable Tincho Zabala²⁵, de amplia trayectoria en programas humorísticos de la televisión, bajo la forma de un gobernante de una suerte de “república bananera”; con un ostentoso uniforme cargado de

²⁵ Tincho Zabala (1923-2001), fue un actor uruguayo de amplia actuación dentro de la radio, la televisión y el cine de argentina. Se caracterizó por una actuación que da relevancia a los caracteres cómicos.

medallas. Es, sin lugar a dudas, un claro antícpo del *dictador de Costa Pobre* (1985) compuesto por Alberto Olmedo (Rosario, 1933 - Mar del Plata, 1988). Lo que deja en evidencia que el guión de Oski-Feldman se inscribe en una línea que se puede vincular claramente con el humor televisivo de programas aparecidos entre 1960 y 1961 como *El Capitán Piluso*²⁶ o *Viendo a Biondi*, que tuvieron gran crédito en la teleaudiencia. Si bien *El negocio* no contó con una gran repercusión, los análisis posteriores del filme indican el claro intento de los autores de gestionar un relato distinto; próximo incluso por momentos al sketch de una TV que crecía día a día. No obstante, es relevante tener en cuenta, que hay obras que aumentan su consideración con el tiempo sin haber tenido gran efecto en su momento. *El negocio* tal vez sea uno de esos casos y representa muy claramente a una época de grandes cambios en el relato del cine.

Estrategias para un cine como fuente

La circunstancia de recurrir solo a haber considerado un número reducido de realizaciones, entre 1958 y 1962, marca claramente la idea de focalizar la atención en hechos de índole sociocultural que el visionado de los mismos arroja. Ese cine como fuente es posibilidad para reconstruir en gran medida algo en particular que sea de especial interés del investigador. Si esa especificidad investigada es, por ejemplo, la mujer, los registros fílmicos, podrían dejar en evidencia las diferencias existentes con otros momentos. La mujer de la etapa desarrollista es

²⁶ Programa cómico infantil protagonizado por Olmedo.

distinta a la del momento de Eva Perón o de la transición previa a la presidencia de Arturo Frondizi y aún pese a la persistencia aún de un fuerte patriarcado que no obstante comienza ahora a principios de los sesenta a perder solidez y credibilidad. Los filmes de ese momento nos permiten un contacto ciertamente estrecho con un nuevo protagonismo de la mujer en Argentina.

Con *La casa del ángel* (1957), como elemento fundacional, diversos componentes son innovados y se determina claramente en esa mutación del relato en algo sumamente personal y novedoso que sin duda busca atraer “público moderno”.

Ante tanta variedad posible, la recepción, se torna muy compleja al momento de iniciar una investigación sobre una trama sociocultural dejada en evidencia por el cine a modo de fuente no escrita. Para poder cerrar ideas es claro que se debe recurrir a la estrategia del “recorte”. Para referirnos a ello es sin duda conveniente apelar en primer lugar a un ejemplo vinculado a la historia argentina. En una reseña de *La batalla de las ideas (1943-1973)* De Diego (2001) haciendo referencia a las fuentes del texto de Sarlo, indica claramente que el centro está definidamente puesto en la intelectualidad argentina y sus discursos narrativos para desentrañar desde cierto lado el curso de las ideas a través de tres décadas. Sostiene además que el “recorte de los objetos de estudio” le posibilitó a la autora no obstante coordinar un “estudio preliminar con el material documental” (p. 303). Sin duda, las estrategias a la hora de encarar una investigación histórica pueden ser muy variadas, pero, de todos modos, recurren a un criterio de selección para destacar lo relevante de lo accesorio. El ejemplo lleva a tener en claro la importancia de tal recurso como instrumento y justificar lo acotado, desde cierta mirada posible, de lo tratado en el artículo.

Pero se debe comprender también que el “recorte” no es la única estrategia posible. El cine argentino hasta cierto punto siempre fue visto en gran medida, solo como un conjunto de relatos, en muchos casos ficcionales, que cumplía con la función de servir a un público. En él podría encajar la idea de limitarlo a un ámbito acotado donde lo contado es asincrónico y falto de cierto realismo. La circunstancia de ciertos anquilosamientos técnicos y temáticos provenientes de los años cuarenta y hasta mediados de los años cincuenta del siglo XX, constituiría una labor investigativa en una obra que se percibe claramente como anticuada.

El tiempo del escrito es otro y está situado en una sociedad y una cultura de grandes cambios en lo que hace a la mujer, la juventud, la familia, el matrimonio, la clase media, la información y el consumo de productos. Donde el blanco y negro del fotograma, aunque en ocasiones violentado por la luz o la sombra extrema, es fácilmente entendible como la realidad de una época obtenida mediante una cámara que por primera vez parece filmar sincrónicamente. Contemplando estéticas como la del melodrama que se extinguen para dar lugar a otras que incluso se modifican dentro la misma etapa investigada. Teniendo en cuenta la velocidad del flujo de cambio de algunos directores como Kohon, Kuhn o Torre Nilsson que configuran una estilística particular. Viviendo notables cambios en el relato que tienen un notable ejemplo en filmes como *El negocio*. Compartiendo una dura competencia con una televisión en crecimiento. Así es como al rescate del cine desarrollista, se debe situar en una suerte de “campo expandido” que puede ser entendido como verdadero instrumento de la historia a la hora de pretender reconstruir un momento preciso.

Referencias

Antín, M. (Director). (1962). *Los venerables todos* [Filme]. Nuevo Mundo.

Jofre, J. (junio de 2022 – diciembre de 2022). El cine argentino en un contexto sociocultural desarrollista. Un breve estudio de nuevas formas narrativas.

Ayala, H. (Director). (1959). *El jefe* [Filme]. Aries Cinematográfica.

Bonano, M. (2007). Las transformaciones de la prensa en la década de 1960. El nuevo periodismo y su relación con la narrativa de no ficción en Estados Unidos y Argentina. En R. Bocos (comp.), *Aproximaciones al periodismo*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Tucumán. <https://www.aacademica.org/mariana.bonano/30>

Buero, L. (2001). Cincuenta años no es nada. La programación en la historia de la T V. *Todo es Historia*, XXXV(411), 82-85. http://historiaymedios.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/17/2019/11/buero_tv.pdf

Cerra, A. (2019). Revisando las fuentes ideológicas del desarrollismo. Rogelio Frigerio y el marxismo argentino. *Revista Paginas*, 11(26). <https://doi.org/10.35305/rp.v11i26.346>

Cosse, I. (2008). Familia, sexualidad y género en los años 60. Pensar los cambios desde la Argentina: desafíos y problemas de investigación. *Temas y debates*, (16), 131-149. <https://rehip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/1547/Familia Sexualidad y genero en los a%C3%B1os 60 TyD16-8.pdf>

Courrèges, G. (1990). Periodismo escrito y mujer. *Todo es Historia*, XXIV(280), 42-47.

De Diego, J. L. (2002). Beatriz Sarlo. La batalla de las ideas (1943-1973). Biblioteca del Pensamiento Argentino. Tomo VII. Buenos Aires: Ariel Historia, 2001. *Prismas*, 6(6), 303-305. https://ridaa.unq.edu.ar/bitstream/handle/20.500.11807/2781/prismas_2002_6_parte1_res_e%C3%B1as_04_Beatriz%20Sarlo.pdf

Durrell, L. (1957). *Justine*. Faber and Faber.

Feldman, S. (Director). (1959). *El negocio* [Filme]. Monterrey Argentina Filmes.

Jofre, J. (junio de 2022 – diciembre de 2022). El cine argentino en un contexto sociocultural desarrollista. Un breve estudio de nuevas formas narrativas.

Frondizi, A. (1954). *Petróleo y política. Contribución al estudio de la historia económica argentina y de las relaciones entre el imperialismo y la vida política nacional*. Editorial Raigal.

Giacomelli, D. A. (2020). Periodistas, criminales y pantallas. El cine policial negro argentino y su relación con la prensa durante el peronismo. *Sociohistórica*, (46).
<https://www.sociohistorica.fahce.unlp.edu.ar/article/view/SHe109/12599>

Giménez-Rico, A. (2001). *El cochecito o la alegría del tetrapléjico*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-cochecito-o-la-alegría-del-tetrapléjico--0/html>

Harvey, D. (1990). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu Editores. <http://www.economia.unam.mx/academia/inae/>

Kerouac, J. (1957). *En el camino*. Viking Press.

Leyrós, M. (2014). Leopoldo Torre Nilsson. El cine del encierro. *Imagofagia*, (10), 1-50.
<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/507/491>

López, D. (2009). *Las grandes películas del cine argentino. 50 títulos significativos*. Losada.

Losada, L. (2012). El mercado matrimonial de las familias tradicionales argentinas, 1900–1940. Algunas dimensiones y tendencias. *Secuencia*, (82).
<http://www.scielo.org.mx/pdf/secu/n82/n82a5.pdf>

King, J. (2007). *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Asunto Impreso Ediciones.

Kohon, D. (Director y Productor). (1958). *Buenos Aires* [Documental corto].

Kohon, D. (Director), y Calvo, G. S. (Productor). (1962). *Prisioneros de una noche* [Filme].

- Kriger, C. (2009). *Problemas historiográficos en la producción teórica sobre cine argentino* [ponencia]. Primer Congreso AECA.
- Kriger, C. (2009). *Cine y Peronismo. El estado en escena*. Siglo XXI.
- Kubrick, S. (Director). (1955). *Killer's Kiss* [Filme]. Minotaur Products.
- Kuhn, R. (Director y productor), y Simonetti, M. (1962). *Los inconstantes* [Filme].
- Masotta, O. (1982). *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Centro Editor de América Latina. S.A.
- Mestre, G. (Productor). (1961). Liquidación [Serie televisiva]. En *Viendo a Biondi*. Canal Trece Televisión. <https://www.youtube.com/watch?v=nPON9RtkDt4>
- Mugica, F. (Director). *He nacido en Buenos Aires* [Filme]. Internacional Productora Cinematográfica.
- M. S. (2013, 22 mayo). Secretos de un guion emblemático. *Ámbito*. <https://www.ambito.com/edicion-impresa/secretos-un-guion-emblematico-n3789355>
- Quintar, A., y Borello, J. A. (2014). Evolución histórica de la exhibición y el consumo de cine en Buenos Aires. *H-industri@. Revista de Historia de la Industria, los Servicios y las Empresas en América Latina*, 8(14), 81-120. <http://ojs.econ.uba.ar/index.php/H-ind/article/view/657>
- Sunkel, G. (2002). *La prensa sensacionalista y los sectores populares*. Grupo Editor Norma.
- Schwartz, J. (2002). Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos. Fondo de Cultura Económica.
- Stagnaro, B., y Caetano, I. A. (Directores). (1998). *Pizza, birra y faso* [Filme]. Hubert Bals Fund; Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA); Palo y a la Bolsa Cine.
- Tassara, M. (1992). El cine policial argentino. En S. Wolf (Ed.), *Cine Argentino: La otra historia* (pp. 147-167). Colihue.

Jofre, J. (junio de 2022 – diciembre de 2022). El cine argentino en un contexto sociocultural desarrollista. Un breve estudio de nuevas formas narrativas.

Timerman, J. (1962). Los jóvenes “inconstantes” frustrados y neuróticos: ¿Tiene razón Kuhn?

Revista Primera Plana. <http://www.magicasruinas.com.ar/revistero/argentina/rodolfo-kuhn.htm>

Tinayre, D. (Director y Productor). (1960). *La patota* [Filme]. Argentina Sono Film.

Tinayre, D. (Director). (1961). *El rufián* [Filme]. Argentina Sono Film.

Torre Nilsson, L. (Director). (1957). *La casa del ángel* [Filme]. Argentina Sono Film.

Torre Nilsson, L. (Director). (1959). *La caída* [Filme]. Argentina Sono Film.

Torre Nilsson, L. (Director). (1961). *La mano en la trampa* [Filme]. Producciones Ángel; OUINCI Madrid.

Ulla, N. (1982). *Tango, rebelión y nostalgia*. Centro Editor de América Latina.

Varela, M. (2001). De la TV criolla al ritual televisivo global. Radiografía de la televisión argentina. *Todo es Historia*, XXXV(411), 6-16.

Vergara, X. (2017). La modernidad sucia. Melodrama y experiencia en el cine argentino y colombiano de fin de siglo. *La fuga*, (19). <https://lafuga.cl/la-modernidad-sucia-melodrama-y-experiencia-en-el-cine-argentino-y-colombiano-de-fin-de-siglo/813>

Wolf, S. (2004). Aspectos del problema del tiempo en el cine argentino. En G. Yoel (Comp.), *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías* (pp. 173-185). Manantial.

Zangrandi, M. (2005). *Leopoldo Torre Nilsson y Beatriz Guido: estética gótica y representación femenina en el posperonismo* [ponencia]. X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Rosario, Argentina. <https://www.aacademia.org/000-006/382>