

HIBRIDACIONES Y VARIACIONES DEL CANON FICCIONAL EN UNA SERIE DE FILMS ARGENTINOS DEL PERÍODO CLÁSICO-INDUSTRIAL

Ana Laura Lusnich*

Resumo: O artigo analisa as práticas de ruptura apresentadas, no período clássico-industrial do cinema argentino, por quatro diretores emblemáticos. Estudam-se dois aspectos que se destacam pela sua inovação: a) as tensões vigentes entre a vocação para o entretenimento e a emergente concepção educativa e de formação do meio cinematográfico, e b) os intercâmbios e contaminações manifestos entre as práticas ficcionais e documentais, situação que outorga potência expressiva e uma incomum verossimilhança às situações dramáticas.

Palavras-chave: cinema clássico, práticas ficcionais, práticas documentais, cinema argentino.

Resumen: El artículo analiza las prácticas de ruptura planteadas en el período clásico-industrial del cine argentino por cuatro directores emblemáticos. Se estudian dos aspectos que se destacan por su novedad: a) las tensiones vigentes entre la vocación hacia el entretenimiento y la emergente concepción educativa y formativa del medio cinematográfico, y b) los intercambios y contaminaciones manifestos entre las prácticas ficcionales y documentales, situación que otorga potencia expresiva y una inusual verosimilitud a las situaciones dramáticas.

Palabras clave: cine clásico, prácticas ficcionales, prácticas documentales, cine argentino.

Abstract: This article analyzes several breaking practices arising at the time of the industrial-classical Argentine cinema made by four emblematic directors. I study two aspects that stand out for its novelty: first, the tensions between the vocation towards entertainment and the emerging educational conception of the cinema. Second, some exchanges and contaminations that take place between fictional and documentary practices, which give expressive power and an unusual plausibility to dramatic situations.

Keywords: classic cinema, fictional practices, documentary practices, Argentine cinema.

Résumé: Cet article analyse les pratiques de rupture mises en place par quatre réalisateurs emblématiques pendant la période classique-industrielle du cinéma argentin. Nous étudions deux aspects qui se distinguent par leur nouveauté : a) les tensions

* Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET), C1406CQJ Buenos Aires, Argentina. E-mail: alusnich@gmail.com

Sumisión del artículo: 14 de marzo de 2013. Notificación de aceptación: 29 de agosto de 2013.

existentes entre la vocación vers le divertissement et l'émergence d'une conception éducative et pédagogique du cinéma en tant que média, et b) les échanges et les contaminations manifestes entre les pratiques de fiction et les pratiques documentaires, une conjonction qui produit des situations dramatiques de grande puissance expressive et d'inhabituelle vraisemblance.

Mots-clés: cinéma classique, pratiques de fiction, pratiques documentaires, cinéma argentin.

Introducción

En el período de apogeo del cine clásico-industrial argentino (1933 - 1956),¹ la planificación de la producción implicó una serie de normas immanentes al relato y, particularmente, la adecuación de la tecnología y de las innovaciones industriales a ciertas prácticas y géneros que fueron fijados y controlados por las empresas y estudios de mayor solidez institucional. La progresiva y estricta división de la fuerza laboral, basada en una estructura piramidal aunque dinámica en cuanto a los agentes involucrados, participó en la consolidación del modo de producción de las películas y en las características que asumieron los relatos. En este proceso, la ampliación y la especialización del equipo técnico y artístico funcionaron en una primera instancia como los componentes de un método para filmar películas de manera masiva y seriada. Luego intervinieron en el mejoramiento de la calidad y de la apariencia de los films que, en estrecha relación con el paradigma clásico de Hollywood, incorporaron las técnicas de continuidad, la perspectiva, la profundidad

1) El cine clásico-industrial se extendió en Argentina desde los primeros ejemplos con sonido óptico -*¡Tango!* (1933, Luis Moglia Barth), *Dancing* (1933, Luis Moglia Barth) y *Los tres berretines* (1933, Equipo Lumiton)- hasta el estreno de *La casa del ángel* (Leopoldo Torre Nilsson, 1956). El film de Nilsson acentúa la exposición de las marcas de la enunciación y la multiplicación de las voces narrativas. Desde el punto de vista semántico, expresa de manera potente un presente social complejo asociado a los cambios sucedidos durante los dos primeros gobiernos de Juan Domingo Perón.

sonora, la verosimilitud, y la constitución de un sistema de estrellas y de prototipos relativamente fijos, como aspectos centrales del canon. La uniformidad de las imágenes, alcanzada mediante la aplicación de los procedimientos estándares de fotografía y encuadre, respondió entonces a una estructura particular de la narración basada en la progresión causal de los acontecimientos, así como en la resolución positiva y edificante de los conflictos.

Más allá de esta tendencia unificadora, la revisión de los films realizados en estas décadas indica la gestación y la promoción de una serie de estrategias que, siguiendo múltiples orientaciones, se han esforzado por encontrar algunas soluciones y directrices diferentes para el cine argentino. De los proyectos que instalan quiebres y rupturas en distintos niveles del relato filmico, y que incluso confrontan con las normas impuestas por la Institución cinematográfica y los mecanismos de subvención y financiamiento, el presente escrito está centrado en cuatro figuras paradigmáticas del período: Hugo del Carril, Lucas Demare, Mario Soffici y Alberto de Zavalía. Estos directores coinciden en haberse pronunciado a favor de ciertos contenidos poco tratados y a menudo álgidos por su carácter político y social, y por haber intervenido de manera activa en los debates sucedidos a través de los años en torno a la cultura nacional y regional.²

2) Este artículo se centra en un conjunto de films realizados en torno a ciertos conflictos de orden político, económico y social. Sin embargo, es posible visualizar otro tipo de quiebres y rupturas en películas de género y protagonizadas por actores que se ajustaban a los prototipos y modelos de conducta establecidos. Uno de estos casos es *Vidalita* (Luis Saslavsky, 1949), encabezado por Mirta Legrand y Fernando Lamas, en el cual se incorporan el travestismo y la confusión sexual, temas muy poco habituales en el cine argentino. Otros films centrados en intrigas de carácter sentimental (*Los caranchos de la Florida*, Alberto de Zavalía, 1938; *El inglés de los güesos*, Carlos H. Christensen, 1940; *Valle Negro*, Carlos Borcosque, 1943) coinciden en exponer una modificación sustancial en el momento de la clausura narrativa, eliminando el cierre positivo o alentador de las historias.

En una serie de artículos precedentes y especialmente en mi tesis de doctorado, me detuve en el análisis de la nacionalización y/o regionalización de las historias y personajes, una de las decisiones que reúne a los cuatro realizadores mencionados, y para lo cual implementaron algunas estrategias peculiares. A saber: a) la elección de nuevos espacios dramáticos que se extienden desde la pampa argentina, a los latifundios del noroeste del país y la región patagónica; b) el empleo de locaciones y de una práctica que implicaba el uso expresivo del entorno y una planificación rigurosa de las situaciones; c) la elección de nuevos materiales narrativos de base – con especial atención en los modelos realistas, la gauchesca y el drama rural –; y d) el diseño de un sistema de personajes sostenido por un protagonista y un entorno social activos.³ En el presente trabajo me interesa ampliar la perspectiva que discute las nociones de “homogenización” y “estandarización” de los relatos en el período clásico-industrial a favor de las de “diferenciación” y “diversificación” de la producción, centrándome en otros dos criterios que convocan y distinguen de forma periódica a los realizadores tratados. Referido al posicionamiento de los artistas en el campo cinematográfico, el primero de ellos es la reflexión sobre la promoción y la consolidación de algunas nuevas categorías (“cine nacional”, “cine formativo”, “cine de expresión”). Este problema aparece en las múltiples y variadas entrevistas y notas publicadas por estos directores en periódicos, revistas y libros especializados, articulando en ellas un discurso crítico-teórico novedoso sobre los films. Asociado a esta perspectiva de avanzada sobre el medio y el arte cinematográfico, el segundo aspecto es la frecuente “documentalización” de escenas y secuencias, una práctica que pone de

3) Para conocer el desarrollo de estos puntos es posible leer: Ana Laura Lusnich, *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine Argentino*, Buenos Aires: Biblos, 2007.

manifiesto los usos distintivos del lenguaje cinematográfico y un especial interés por cuestionar el canon imperante en el cine ficcional de entonces.

Por un cine didáctico, formativo y de expresión

En los años del cine clásico, Mario Soffici, Lucas Demare y Hugo del Carril – y en menor medida Alberto de Zavalía – intervinieron en reportajes, comentarios y textos breves editados en periódicos de tirada masiva y en revistas especializadas. Interpretados de forma conjunta, se trata de escritos que registran la circulación temprana de una serie de temas que ocuparán el centro de las discusiones del cine y la cultura posteriormente, en los años '60 y '70 con mayor fuerza. Los directores, sin tapujos, aunque de manera esquemática y variable aún, se interesan en esta etapa temprana por un tipo de cine que “informe” y “forme” a los espectadores, y que gire fundamentalmente en torno a la conformación de un cine testimonial y comprometido con las coyunturas históricas.⁴ Desligándose de algunos parámetros del cine de carácter espectacular – aquel que en palabras de Hugo del Carril fagocita a los espectadores con sus personajes cautivantes o las historias de corte melodramático –, se persigue un cine reflexivo, que en los intersticios del relato deje entrever la voz o la perspectiva del realizador.

4) En otros escritos desarrollé la idea que sostiene que el cine político y social realizado en Argentina comprende una serie de manifestaciones y etapas iniciales que priorizan la exhibición y el testimonio de los conflictos, para luego orientarse a la participación o la intervención concreta y directa en las coyunturas políticas y sociales. De esas fases tempranas son exponentes los directores estudiados en este trabajo. Ver: Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (Editores), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. 1896-1969*, Buenos Aires, Nueva Librería, 2009.

Argumentando a favor de un cine formativo y permeable a la realidad histórica, Soffici, Del Carril y Demare enuncian una serie de ideas sobre la vigencia del cine nacional. Circunscriben esta denominación a aquel conjunto de películas que constituyen una realidad económica tanto como la materialización de valores genuinamente locales. Para estos directores, que se han formado y han realizado sus carreras cinematográficas en las primeras décadas del cine sonoro, la revalorización de la organización de tipo comercial-económico que sustenta producciones de costosos presupuestos y la existencia de un mercado amplio de espectadores son dos temas que reaparecen de manera recurrente en los distintos y sucesivos reportajes y notas, especificando con estas menciones su adscripción general – y prácticamente sin excepciones – al modo de producción hegemónico entre 1933 y 1956. Un sistema que implicaba a su vez la posibilidad de dedicar la abundancia presupuestaria a ciertas decisiones y necesidades concretas, como aquella por la que estos directores bregaban de realizar películas en locaciones y en parajes alejados de la ciudad capital. A gusto con una estructura comercial que aseguraba la concreción de proyectos creativos y de alto costo, es posible comprobar empero el esfuerzo que han depositado en encontrar algunas soluciones y directrices novedosas para el cine argentino, apartándose de esta manera del estado de cosas que primaba en esa etapa en vastos sectores de la actividad. Con estas motivaciones, defendieron una serie de aspectos productivos y estéticos puntuales. Recapitulando, estos fueron: a) el sostén económico del Estado; b) el mantenimiento de un mercado amplio – interno y externo – de espectadores; c) el interés por sumar la producción cinematográfica a la producción cultural local; d) el trabajo con capitales cuantiosos; y e) la calidad narrativa y de puesta en escena.

En las primeras décadas del cine sonoro el medio cinematográfico y la producción de relatos estuvieron en gran medida asociados a la

capacidad de convocar numerosos y variados segmentos de espectadores que acudían a las salas cinematográficas atraídos por las actrices y actores que conformaban el sistema de estrellas. También a la posibilidad de entretenerlos con historias generalmente positivas y reconfortantes (España, 2000). En este contexto, los directores estudiados (y todo un núcleo de productores, guionistas y actores) perfilaron otra dimensión del cine nacional, comprendiendo la estrecha relación entablada entre las obras y las series política, social y cultural. De alguna manera, fueron quienes impulsaron la inserción del cine en la producción intelectual de la época, adelantando algunas ideas que años más tarde convirtieron al realizador y a todos los agentes del campo cultural en un sujeto comprometido con las coyunturas políticas y sociales. En ese contexto, una obra bien hecha sumaba a la excelencia técnica la capacidad expresiva.

La discusión acerca de un “cine de espectáculo” y de un “cine de expresión” (términos que en algunas circunstancias oponían un “cine de entretenimiento” a un “cine de reflexión”, o un cine destinado a los sectores populares frente a otro diseñado para los sectores cultos), recorrió las opiniones de estos directores desde sus comienzos. Si en líneas generales los directores intentaron evitar o superar esta terminología mediante posturas sincréticas o conciliatorias, los cambios sucedidos en el campo del cine y la cultura en los años '60 se tradujeron en fuertes diferencias. Desde ese momento en adelante se enfrentaron concepciones radicales sobre el medio y el rol de los creadores implicados. En 1962, la revista *Panorámica* del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, sita en la provincia de Santa Fe, Argentina, publicó una entrevista colectiva en la que participaron Ernesto Arancibia, Mario Soffici (dos directores emblemáticos del cine clásico argentino), Leopoldo Torre Nilsson, Fernando Ayala, David Kohon, Rodolfo Kuhn y Manuel Antín (representantes de las nuevas ideas y direcciones que asumiría

nuestro cine desde mediados de los años '50). Si bien el tema convocante era la opinión sobre la crítica y los medios especializados, la entrevista se inclinó por otro, instalado por Torre Nilsson en el momento en que -de forma provocativa, y presentándose como uno de los voceros de la desarticulación del modelo clásico y del cine institucional- contrapuso el cine de expresión al cine de espectáculo, haciendo extensivas estas denominaciones a tipos de crítica y de espectadores.

Cuando Nilsson proclamaba: “el cine espectáculo requiere del crítico una función meramente informativa; el otro puede no necesitar de la crítica (...) pero sí puede exigir de ella cierta profundidad de análisis, capacidad polémica, compromiso”⁵ delimitaba con sus afirmaciones una línea divisoria entre dos formas de hacer cine: la que privilegia la participación de críticos y espectadores culturalmente formados (el nuevo cine que se genera desde mediados de la década del 50 en Argentina y en otros puntos numerosos del planeta), otra que se orienta a los sectores populares, que en su mayoría evitan las polémicas y las críticas (el viejo cine gestado en los estudios, en palabras de Nilsson). Frente a estos planteos, Mario Soffici ofreció una visión alternativa en la cual reaparecían con fuerza sus reflexiones pasadas, al asociar el medio cinematográfico y sus alcances en la esfera pública a la propuesta de un espectáculo cultural capaz de reunir dos valores: el entretenimiento y la formación general del público. Soffici respondía entonces a Nilsson en esa misma nota: “¿No piensa Torre Nilsson que una distinción tan tajante como la que

5) Los datos editoriales de la entrevista son: S/F, “Una pregunta para seis respuestas”, *Revista Panorámica* No 3, Ed. Documento, Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, abril de 1962. La lectura de los medios especializados de la época dan cuenta del surgimiento de una nueva generación de realizadores. Algunos de ellos, como fue el caso de *Primera Plana* los hizo conocer y difundió sus obras. Las opiniones de los críticos y comentaristas no fue en los años '60 unívoca. En algunas oportunidades fueron catalogados como frívolos o indiferentes; otras veces se les adjudicó la renovación del lenguaje cinematográfico.

usted formula puede fomentar la creación de bandos opuestos en el cine nacional?”. A continuación, enfatizaba: “A lo sumo entiendo que debe distinguirse entre un buen cine y un mal cine. Mi aspiración personal sería realizar films que entretuviesen y que además fuesen válidos, profundos”.

Como es posible apreciar, las opiniones y reflexiones de estos directores facilitan localizar los vaivenes históricos y la manera en que sedimentaron ciertas ideas articuladoras del pensamiento individual y colectivo en torno del cine. Más aún, por lo expuesto, podrían ser comprendidas como las vertientes más progresistas o renovadoras de la fase clásica. Recordemos al respecto aquellas palabras vertidas por Soffici y recopiladas por el periodista Mario Grinberg, que creemos sintetizan la concepción de la idea ascendente de compromiso con el medio local y con la región latinoamericana tal como la comprendieron estos realizadores en los años '40 y '50: “En el cine argentino hemos llegado al momento de empezar a dar contenido y que las películas no sean solamente forma, imagen fotográfica, movimiento de cámara y música. El cine argentino se salvará con contenido y personalidad. Es la voz de orden” (Soffici en Grinberg, 1993: 12 - 13).

Con el correr del tiempo la discusión acerca de la conformación del cine nacional se intensificó. Mario Soffici y Hugo del Carril – ambos con funciones en el Instituto Nacional de Cinematografía en los primeros años de la década del 70 – se constituyeron entonces en voceros de una serie de ideas que reorientaron el concepto hacia una dirección distintiva de la señalada. A comienzos de esta década, en el momento en que asumía la presidencia Héctor Cámpora y se organizaba el regreso de Juan Domingo Perón al país, Soffici y Del Carril emitieron numerosas declaraciones en las se precisaba el devenir del cine argentino con films de corte nacional y popular. También se tramaban las propuestas de aquellos directores que a lo largo del tiempo se habían destacado por desarrollar en sus películas

temas y conflictos de orden político y social. En 1973, en el preciso momento en que Soffici asumía la dirección del Instituto Nacional de Cinematografía reemplazando en el cargo a Hugo del Carril, dejó en claro cómo organizaba la genealogía de figuras y películas que en el curso de la historia insistieron en la búsqueda de un cine con características propias, apelando a libros y temas nacionales. Dicha genealogía se extendía desde los albores del cine sonoro (con las realizaciones de José Agustín Ferreyra) a los años '50 y '60, siendo en estas etapas la línea nacional representada por Fernando Birri, Lucas Demare, Lautaro Murúa y Leonardo Favio. Del Carril enfatizaba: “Ellos han marcado rumbos: si tuviera que decidirme por tres películas modelo en la historia de nuestro cine, creo que elegiría *Los inundados*, de Birri, *Crónica de un niño solo*, de Favio, y *Alias Gardelito*, de Murúa”. (Soffici en Oppenheimer, 1973: s/p).

Se trata de un recorrido que se corresponde con una concepción amplia y sumamente difundida de la cultura nacional y popular, resumida en 1984 por Hugo del Carril en una breve respuesta que ofreciera al periodista Carlos Ulanovsky: “Nacional es todo lo que tenga cercanía a lo nuestro; popular, la palabra ya lo dice, es todo lo que llegue a la masa”. (Del Carril en Ulanovsky, 1984: s/p).

Pensando la actividad como una sumatoria de voluntades, quizás intuyendo el rol cumplido en un futuro cercano, los realizadores también se interesaron en aclarar el lugar ejercido no sólo por los directores sino también por los productores que distinguían otras formas de realizar cine y de implicar al espectador en una práctica cultural. La exigencia de un rol activo de los artistas se registra en varias declaraciones de Hugo del Carril, quien partidario y propulsor de la doctrina peronista, pedía a los realizadores un compromiso real con los sectores populares y con las ideas políticas en general. En 1980 decía:

La gran masa es el pueblo trabajador, es él quien nos forma y nos lleva a un determinado destino (...) Nadie puede darle la espalda al pueblo (...) Yo creo que nosotros los artistas, somos los más obligados políticamente, porque debemos luchar por el bienestar de ese pueblo que nos ha encumbrado y llevado al éxito.⁶

Del Carril, pocos años más tarde, precisaba su definición sobre las capacidades del cine como medio de formación y de información privilegiado, brindando varios argumentos sobre el destino del mismo en el período abierto en 1983: “El cine es el instrumento indicado para orientar y para definir cosas. Considero que una de las informaciones más precisas el pueblo las puede captar mediante el cine” (...) Que el cine se ocupe de describir los problemas que acosan a la nación, de buscar solución a todo eso y denunciar todas aquellas cosas que se consideran anormales”.⁷ Como es posible observar, los directores incorporan en estos textos un conjunto de nociones y de ideas que más que un acto de rebeldía, pueden comprenderse como la manifestación de una voz personal y progresista sobre la actividad.

Los usos diferenciales del lenguaje cinematográfico: la documentalización de escenas y secuencias

El segundo de los temas que me interesa desarrollar y que dialoga de forma directa con la cosmovisión del cine expuesta por los directores estudiados, es la inclusión en varias de sus producciones de escenas o fragmentos “documentalizados”. De acuerdo con otras características

6) S/F, “Es culpa del Estado. Hugo del Carril visitó a Luis Sandrini y formuló explosivas declaraciones sobre actualidad”, *Crónica*, Buenos Aires, 2 de marzo de 1980.

7) Ver: Nancy Sosa, “La crisis del cine (III). Hugo del Carril, de película”, *Movimiento*, Buenos Aires, julio de 1983.

señaladas de las películas (la regionalización de las historias, la presentación de conflictos de orden económico y social, el trabajo en escenarios abiertos y naturales, la pérdida por parte de los personajes de ciertos rasgos externos vinculados al sistema de estrellas), esta documentalización de escenas y secuencias puede ser interpretada formando parte del interés general de los directores por cuestionar o problematizar los parámetros del cine clásico-industrial, tensando en este punto los límites existentes entre los registros documental y ficcional. En cuanto a los resultados logrados, las imágenes suman gran fuerza expresiva y las situaciones dramáticas una inusual verosimilitud.

Si nos centramos en los títulos significativos estrenados por estos realizadores en las décadas de 1930, 1940 y 1950 (*Kilómetro 111*, Mario Soffici, 1938; *Prisioneros de la tierra*, Mario Soffici, 1939; *Malambo*, Alberto de Zavalía, 1942; *Tres hombres del río*, Mario Soffici, 1943; *Los isleros*, Lucas Demare, 1951; *Las aguas bajan turbias*, Hugo del Carril, 1952), una primera observación es que todos ellos poseen una estructura narrativa relativamente fija y un diseño espectacular similar. Se trata de largometrajes que combinan en su estructura narrativa dos tipos de intriga diferentes y de carácter complementario: a) la histórica, que desarrolla acontecimientos vinculados a conflictos de orden económico y social e incorpora índices de la realidad tratada, y b) la romántico-sentimental, en la cual de forma recurrente una mujer es disputada por dos o más hombres que representan valores morales y sociales opuestos o que actualizan con algunos matices los prototipos del héroe y del villano. Sintomática es al respecto la confrontación de los personajes en el caso de *Las aguas bajan turbias*, en la cual los hermanos Santos y Rufino Peralta se exhiben como la versión exitosa y fracasada, respectivamente, de la masculinidad: Santos se transforma en un líder comunitario, el segundo en un sujeto dramático que carece de los valores morales necesarios para superar el

estado de pobreza y abandono que caracterizaba a los peones mensú en los yerbatales norteños de la Argentina. El primero logra formar una familia, el segundo se relaciona con una mujer de mala vida con la cual no existe posibilidad de futuro.⁸

Por otra parte, los relatos se desarrollan a partir de escenas y secuencias elaboradas de forma disímil, exhibiendo al espectador “texturas audiovisuales de la realidad” (Nichols, 1997) diferenciadas. En primer término, se reconocen secuencias ficcionales – o ficcionalizadas –, que poseen un desarrollo y un tiempo interno particular, un momento de clímax dramático y una resolución con la consecuente distención de los conflictos. Estos fragmentos aparecen en su montaje y puesta en escena sometidos a recursos propios de la narración y la puesta en escena clásicas: *Kilómetro 111*, por ejemplo, planifica la puesta en escena contraponiendo la localidad pampeana de Kilómetro 111 y la ciudad de Buenos Aires a partir de oposiciones luminosas marcadas y de la polaridad que se genera entre los espacios cerrados y los abiertos (la luz diáfana y los paisajes exteriores expresan la bonanza del campo y de sus habitantes; los contrastes y la preeminencia de espacios cerrados cargan negativamente a la gran urbe); *Malambo* y *Las aguas bajan turbias* en sus secuencias finales, utilizan el montaje paralelo (al estilo de Griffith en *The birth of a Nation – El nacimiento de una Nación –*, 1915) en las escenas en que se enfrentan los patrones y los pobladores. Las películas incorporan asimismo los recursos tradicionales de la sobreimpresión, los intertítulos explicativos y una banda sonora con sentido dramático que alienta el curso de la acción. Más allá de estos fragmentos, siguiendo

8) En este punto, es necesario aclarar que el rol del héroe abarca en estas películas una serie de valores positivos que no sólo lo presentan como amante o padre de familia ideal sino también como un sujeto que lucha por la libertad y la igualdad económica y social de sus semejantes.

una dirección peculiar y muy cercana a ciertos registros provistos por el cine documental, en determinados tramos los relatos incluyen escenas o secuencias transicionales, descriptivas u observacionales destinadas a mostrar las actividades cotidianas (laborales o de esparcimiento) de los segmentos populares que protagonizan los films. O bien procurando caracterizar e identificar de forma muy cercana y directa los rasgos del contexto y del ambiente que determinan sus condiciones de vida.

Tanto el sistema narrativo comentado como los criterios de representación señalados visualizan sin lugar a dudas las tensiones existentes en esa fase del cine argentino entre dos orientaciones palpables: el apego a las normas instituidas y el interés por problematizarlas y encontrar caminos alternativos desde el punto de vista temático y expresivo (España, 1998). Si tenemos en cuenta el curso histórico del cine en el país y las peculiaridades textuales de los films, las hibridaciones y variaciones del canon ficcional estimuladas por los directores estudiados componen el eslabón que antecede -y mi juicio anticipa- los quiebres, ya insoslayables y radicales, sucedidos en los años '60 y '70 a la luz de los postulados de la Generación del sesenta y de los directores y colectivos de cine político.⁹ Respecto de la funcionalidad que las escenas documentalizadas cumplen en el cuerpo de los relatos, es posible sostener que se extienden al menos a dos o tres motivaciones en particular. Las formas constructivas también

9) El historiador Claudio España sostuvo esta hipótesis al analizar una serie de películas realizadas especialmente desde fines de los años '40 hasta promediada la década siguiente. España centró su estudio en las rupturas de orden narrativo y enunciativo, con especial énfasis en las realizaciones de estos años de León Klimovsky (*El túnel*, 1951) y Leopoldo Torre Nilsson (*El crimen de Oribe*, 1949; *Días de odio*, 1953). Estos films aportaban la hipertrofia narrativa, acudiendo a procesos de fragmentación, opacidad y multiplicación de puntos de vista. Soffici, Demare, Del Carril y Zavalía, unos años antes, disienten del orden clásico componiendo otro conjunto de rupturas. Ambas perspectivas de análisis posibilitan conocer las dimensiones que van adoptando aún en la etapa clásica-industrial las tensiones y disputas creadas entre las fuerzas de la tradición y la modernidad cinematográficas.

varían, demostrándose la permeabilidad de los films respecto de algunas de las modalidades que han pautado al cine documental.

Una primera motivación inscrita en estas escenas y fragmentos consiste en hacer ingresar el contexto histórico de referencia y las condiciones sociales y económicas que padecen los individuos y grupos humanos. Aquí los films focalizan en las prácticas económicas del sistema latifundista que en los siglos XVIII y XIX predominó en las provincias del norte argentino, en las zonas de las grandes plantaciones de caña de azúcar, yerba y algodón, o con la tala forestal a gran escala, destacando la explotación de los trabajadores activos tanto como el desamparo de los ancianos o enfermos que quedaban aislados del sistema. Constituyendo otra variante, otro conjunto de películas se centra en la dependencia que los colonos agrícola-ganaderos vivieron en la región central del país (las provincias de Buenos Aires, La Pampa y Santa Fe), sujetos en sus ventas y traslados de materias primas a los monopolios ferroviarios y empresariales sitos en las ciudades capitales. A esta actitud que facilita mostrar las contradicciones entre diferentes segmentos sociales y de poder, se suma la intención de materializar a través de imágenes y sonidos las tensiones que existen entre los individuos y su ambiente geográfico. Así, cobra primacía la visión de una naturaleza indomable, muchas veces con condiciones climáticas extremas, e incluso el protagonismo dramático de algunos elementos naturales entre los que se encuentran el agua, el viento y el fuego.

Ahora bien, si estas escenas o fragmentos inciden en la potencia indicial y/o referencial de las historias y personajes, asociándolas de manera clara y directa a coyunturas históricas reconocibles por los espectadores o a espacios emblemáticos de la Argentina, es factible a su vez determinar que responden a formas constructivas específicas. En líneas generales, se trata de situaciones que establecen en la serie narrativa un hiato, una interrupción

momentánea en el desarrollo de la historia, para dar paso a una exhibición o descripción de las condiciones sociales, económicas y ambientales en las que viven los individuos. En estos momentos, las situaciones adoptan una textura audiovisual de la realidad distintiva a la proporcionada por el cine ficcional tradicional, recurriéndose a procedimientos que sistematizaría el documental observacional (Nichols, 1997). En los films, el registro de las labores cotidianas y de esparcimiento de los sujetos dramáticos se realiza mediante planos generales, en profundidad de campo, o con panorámicas que recorren el entorno. Generalmente se trata de escenas diurnas, filmadas con luz natural o con un leve refuerzo de iluminación. Se potencia la impresión de una temporalidad auténtica, e incluso se compensan el empleo de sonidos del ambiente y de una banda musical de acompañamiento, de carácter instrumental. Si se toman como ejemplos emblemáticos las escenas que describen las tareas diarias de los peones del yerbatal en los films *Prisioneros de la tierra* y *Las aguas bajan turbias*, y si se suman aquellas que van marcando el moroso traslado de la embarcación por el río Paraná en *Tres hombres del río*, la observación suma la inacción de los personajes (los desempeños no inciden en estos casos en la progresión de la historia ni hacen avanzar los conflictos; por el contrario los aplazan temporariamente) a la ausencia de intervención del realizador, cediéndose el control a los acontecimientos que se despliegan delante de la cámara. A su vez, más allá de esta organización relativamente estandarizada, es interesante hacer notar que los films exploran otras posibilidades realmente creativas de la modalidad observacional. *Malambo*, de Alberto de Zavalía, compone el drama de la explotación rural en un obraje situado en la provincia de Santiago del Estero. En esta oportunidad, las escenas de cuño observacional se relacionan con algunos de los parámetros del documental de vertiente etnográfica, usualmente practicado por la antropología con los objetivos de registrar las conductas

y costumbres humanas (Campo, 2010). La presencia de algunos recursos propios de la ficción, dan por resultado sin embargo una materialidad híbrida, de mezcla, cercana a la procurada por Robert Flaherty en *Nanook of the North* (*Nanook, el esquimal*, 1922). Como expresara Marc Piault (2002) respecto del film de Flaherty, el film argentino parece contener elementos del cine etnográfico (la construcción espacio-temporal realista, la compresión de los individuos a partir de su entorno, la condensación de los datos socio-económicos mediante una aguda observación)¹⁰, a los que se suman otros propios de la ficción: la puesta en escena planificada, las tonalidades de sesgo hiperrealista, la presencia de actores que construyen personajes tipificados -hachero, madre abnegada, enamorada sufriente- que asimilan los datos del contexto. *Los isleros* redobla la apuesta al montar en toda una serie de escenas que se van intercalando a la línea de acción una banda visual de tono observacional (el registro del curso que el agua va adoptando en los ramales del río Paraná) con un relato *off* (una voz masculina a través de la cual se personifica al río). En estos tramos del relato, la observación incluye una cámara distante, la oscilación entre planos generales y planos cercanos, un sonido ambiente en primer plano y una voz que se comporta como testigo omnisciente y omnipresente de las penurias y alegrías que viven los habitantes de las islas en la parte norte del Delta del Paraná.

Más allá de los fragmentos de signo descriptivo-observacional analizados, aparecen en estas películas una serie de situaciones de carácter diegético, en su mayoría formando parte de las fases de clímax dramático o clausura, que captan los hechos de manera urgente y directa. El montaje de

10) Anna Grimshaw y Amanda Ravetz (2009) sostienen que, a diferencia del documental observacional puro, el cine etnográfico lleva adelante una búsqueda más explícita de los datos ambientales, sociales y económicos de los grupos humanos. Asimismo, en numerosas ocasiones establece una relación estrecha con los individuos, e incluye entrevistas o participaciones de los mismos.

planos muy breves, las múltiples posiciones de cámara, la presencia de un narrador que se comporta como testigo presencial de los acontecimientos, componen una textura audiovisual alternativa de la realidad, desplazando aquella impuesta por el cine clásico. Históricamente, en Argentina, esta anotación apremiante del lenguaje cinematográfico en el registro de los acontecimientos se presentó en dos ejemplos del cine silente que se destacan por mixturar la ficción y el documental,¹¹ para luego tener su pico máximo de expresión en los films político-militantes de los años '60 y '70, ya en realizaciones de cuño documental (*La hora de los hornos*, Cine Liberación, 1966-1968; *Ya es tiempo de violencia*, Enrique Juárez, 1969, entre otros ejemplos paradigmáticos de la época). Del corpus estudiado en este trabajo, respetando algunos de los códigos del cine ficcional en cuanto a planificación y crescendo dramático, el fragmento de la inundación de *Los isleros* provee al espectador un registro inmediato de los hechos, creando la sensación de que la cámara ha llegado a registrar una situación que está sucediendo en tiempo presente. La supresión de los diálogos, la puesta en un primer plano de audición de ruidos y sonidos pertenecientes a la naturaleza (viento, crujido de las ramas, mugidos de las vacas, agua corriendo en toda su potencia) y la oscilación de la cámara que no logra mantener un emplazamiento fijo o inalterable, son aspectos que definen estas prácticas documentalizantes. En la secuencia de *Los isleros*, a su vez, algunos movimientos oscilantes de la cámara y el juego de acercamiento y distanciamiento respecto de los sujetos dramáticos o de las situaciones, son estrategias que inciden en la ruptura

11) La secuencia de *El último malón* (Alcides Greca, 1918), en la cual se enfrentan los indios mocovíes y los pobladores blancos de la localidad de San Javier, sita en la provincia de Santa Fe, en el año 1914, y las escenas que en *Juan Sin Ropa* (Georges Benoît, 1919) registran la huelga de los obreros de un frigorífico ubicado en Buenos Aires, tienen ambas una inscripción diegética y se presentan a la vista de los espectadores como crónicas que captan los hechos de manera urgente.

de la continuidad narrativa en un sentido estricto. Otro ejemplo singular que adhiere a este tipo de organización y uso del lenguaje cinematográfico es aquella que, en *Kilómetro 111*, atestigua la decisión de los colonos de quemar las cosechas como medida de protesta frente a los atropellos de los transportistas y acopiadores de granos. El motivo del fuego en esta secuencia interviene en la pérdida de nitidez de algunas de las imágenes, ganándose sin embargo verosimilitud y potencia expresiva.

A modo de conclusión

En el presente trabajo me centré en un conjunto de realizadores y de films que cuestionaron la norma estética-ideológica del cine clásico (Aumont y Marie, 2006)¹² anticipando con estas actitudes la desarticulación de todo el sistema industrial sucedida en Argentina desde fines de los años '50 en adelante.

Fue de mi interés señalar que la circulación de ideas innovadoras sobre el medio cinematográfico y su inserción en la cultura y la sociedad de la época, tuvo su origen en los años de desarrollo del cine clásico, en torno de los directores estudiados y de sus filmografías. Fue necesario aclarar, a su vez, que se trataba de directores permeables, en distintos grados de intensidad, a las coyunturas políticas, económicas y sociales que atravesaron vastos segmentos de trabajadores a lo largo del tiempo, y que sus realizaciones incidieron en la visibilidad creciente de los grupos

12) Jacques Aumont y Michel Marie mencionan que, durante cierto tiempo, la norma estética-ideológica del cine clásico hollywoodense fue reducida al ideal de "transparencia", para luego incluir la necesidad de comunicar una historia con eficacia, valiéndose de una serie de elementos estilísticos complejos y variados: montaje en continuidad, centrado figurativo en el plano, convenciones relativas al espacio y al punto de vista, unidad escénica, actualización del *raccord* entre planos, entre otros aspectos.

marginados o explotados. Prolíficos en su actividad, participaron de los debates sucedidos en torno a la cultura y el arte nacional construyendo a lo largo de los años un discurso personal y colectivo a través del cual expusieron su perspectiva sobre la vigencia y el destino del cine nacional. Uno de los aspectos de mayor novedad radicó en haber enaltecido de forma equivalente los valores propios de un espectáculo de alto costo y de una factura técnica de calidad, con aquellos que ofrece una obra capaz de informar y formar a los espectadores.

Respecto de las elecciones espectaculares y de los matices que adquiere el lenguaje cinematográfico, las películas recurren a recursos y modalidades que provienen del cine ficcional y documental. Como efecto de corpus, la convergencia en la estructura de los relatos de ambas prácticas ofrece texturas realmente heterogéneas e innovadoras. Ahora bien, si se tiene en cuenta la etapa histórica en la cual estos films se concretan; más aún, si se comprende que el modelo clásico-industrial ha tendido a unificar criterios y a gestionar una ideología de representación relativamente estándar, la inclusión de mecanismos propios del cine documental dejan en claro que las intenciones de estos realizadores abarcan la confrontación a las normas hegemónicas tanto como la experimentación.

Referencias bibliográficas

- AUMONT, Jacques y MARIE, Michel (2006), *Diccionario teórico y crítico del cine*, Buenos Aires: La Marca.
- CALISTRO, Mariano; CETRANGOLO, Oscar; ESPAÑA, Claudio; INSAURRALDE, Andrés; LANDINI, Carlos (1978), “Mario Soffici. Realizador”, *Reportaje al cine Argentino. Los pioneros del sonoro*, Buenos Aires: América Norildis Editores.

- CAMPO, Javier (2010), “El arte de la observación. Algunos documentales latinoamericanos recientes” en *Cine Documental*, n. 1, Buenos Aires. Disponible en: http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_01.html
- ESPAÑA, Claudio (1998), “Emergencia y tensiones en el cine argentino de los años cincuenta” en *Nuevo texto crítico*, año XI, n.21/22, California: Stanford University.
- ESPAÑA, Claudio (2000), *Cine Argentino - 1933-1956. Industria y clasicismo*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- GRINSHAW, Anna y RAVETZ, Amanda (2009), *Observational cinema: Anthropology, film, and the exploration of social life*, Bloomington: Indiana University Press.
- GRINBERG, Miguel (1993), *Mario Soffici. Los directores del cine Argentino*, Buenos Aires: CEAL.
- LUSNICH, Ana Laura (2007), *El drama social – folclórico. El universo rural en el cine Argentino*, Buenos Aires: Biblos.
- LUSNICH, Ana Laura y PIEDRAS, Pablo (eds.) (2009), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros, 1896-1969*, Buenos Aires: Nueva Librería.
- MARANGHELLO, César; INSAURRALDE, Andrés (comps.) (2007), *Hugo del Carril. El compromiso y la acción*, Buenos Aires: Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.
- NICHOLS, Bill (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós.
- OPPENHEIMER, Andrés (1973), “Cine argentino: el camino hacia una cultura nacional. Reportaje a Mario Soffici, flamante director del Instituto de Cinematografía” en *Revista Siete Días*, Buenos Aires, pp.36-38.

ORTEGA, María Luisa (2005), “Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación” en Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia*, Madrid: Cátedra, pp.185-217.

PIAULT, Marc (2002), *Antropología y cine*, Madrid: Cátedra.

S/F (1962), “Meridianos de nuestro cine en la opinión de Mario Soffici” en *Correo de la tarde*, Buenos Aires, 8 de enero.

S/F (1962), “Una pregunta para seis respuestas” en *Revista Panorámica*, n.3, Santa Fe, Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, abril.

S/F (1980), “Es culpa del Estado. Hugo del Carril visitó a Luis Sandrini y formuló explosivas declaraciones sobre actualidad” en *Crónica*, Buenos Aires, 2 de marzo.

SOSA, Nancy (1983), “La crisis del cine (III). Hugo del Carril, de película” en *Movimiento*, Buenos Aires, julio.

ULANOVSKY, Carlos (1984), “Creo firmemente en el legado de la decencia” en *Clarín*, Buenos Aires, 29 de julio.

Filmografía

Kilómetro III (1938), de Mario Soffici.

Prisioneros de la tierra (1939), de Mario Soffici.

Malambo (1942), de Alberto de Zavalía.

Tres hombres del río (1943), de Mario Soffici.

Los isleros (1951), de Lucas Demare.

Las aguas bajan turbias (1952), de Hugo del Carril.