

**Historia del Cine latinoamericano y argentino:
trabajo final.**

La última trampa: *Piedra libre* (1976), de Leopoldo Torre Nilsson

Profesor titular:
Ricardo Manetti

Profesor de prácticos:
Pablo Piedras

Alumnas:
Mijal Bloch
(LU 30 743 643)
Estefanía Etulain
(LU 31 526 617)
Victoria Guzmán
(LU 31 283 625)
Brenda Schraier
(LU 31 559 566)

Contacto : no_rain_in_china@hotmail.com

Diciembre de 2008

La última trampa:
***Piedra libre* (1976),**
de Leopoldo Torre Nilsson

• **Ficha técnica**

Piedra libre (Argentina, Color, 1976)

- **Dirección:** Leopoldo Torre Nilsson
- **Guión:** Beatriz Guido, Rodolfo Mórtola y Leopoldo Torre Nilsson según un cuento de Beatriz Guido
- **Fecha de Estreno:** 16 de septiembre de 1976
- **Intérpretes:**

Marilina Ross	Eugenia
Juan José Camero	Ezequiel
Luisina Brando	Amalita
Mecha Ortiz	Amalia Grande
Flora Steinberg	Mercedes
Enrique Alonso	Vicente
Francisco de Paula	Plácido
Adriana Parets	Paralítica
Jorge Petraglia	Carancho
Walter Soubrié	Tío Tordo
Jorge Povarché	Rodrigo
Mario Nervi	Sebastián
Jorge Bonino	Sacerdote

Elenco:

Inés Murray, Lilian Riera, Cecilia Cenci, Evangelina Masón, Rosalba Villari, Mario Bertone, Víctor Prozapas, Fernando Madanes, Javier Torre, Osvaldo De Marco, Natán Solans.

- **Equipo Técnico:**

Fotografía: Aníbal Di Salvo

Montaje: Gerardo Rinaldi

Música: Roberto Lar

Vestuario: Leonor Puga Sábate

Maquillaje: Orlando Viloni - Jorge Bruno

Peinados: Isabel Nanotti

Productor ejecutivo: Isidro Miguel

Jefe de producción: Juan Carlos Fisner

Asesores de dirección: Luis Pico- Estrada, Rodolfo Mórtola

Escenografía: Miguel Ángel Lumaldo

Primer ayudante: Pablo Torre

Segundo ayudante: Marilin De Torre
Adjunto: Pablo Murúa
Script Girl: Noemí Granata
Cámara: Antonio Quintero
Ayudante Cámara: Ricardo De Angelis – Ángel Zamirosky
Asistente Producción: Norberto Giudici
Ayudante Producción: Stella Caserta
Asistente Escenografía: Alfredo Iglesias
Realizador Decorados: Juan Romero
Asistente Vestuario: Carlos De Luca
Modista: Dolores De Pérez
Jefe Electricista: Rodolfo Denevi
Capataz: Domingo Favio
Foto Fija: Alfredo Suárez

- **Duración:** 97 minutos
- **Metraje:** 2660 metros
- **Rollos:** 10
- **Categoría:** Prohibida para menores de 18

- **Síntesis argumental**

La protagonista, Eugenia Alonso (Marilina Ross), es una artista trashumante que, de vuelta en sus pagos, sufre la muerte accidental de sus padres. Allí se queda a vivir, entonces, adoptada por una ex compañera del colegio de monjas y su abuela: *las dos Amalias*. Nombradas así en honor a la suntuosa estancia que las vio nacer, y que lleva el nombre de la primera en toda una serie de generaciones: la famosa Amalia de José Mármol. Ambas viven en un mundo de suntuosidad decadente, asociada al devenir de la vieja aristocracia terrateniente de nuestro país.

La vieja tradición antirrosista opone esta familia de mujeres a la estancia vecina, *La divisa punzó*, gobernada por unos viejos en decadencia y el joven Ezequiel Labourdé (Juan José Camero), quien sólo ha conocido la buena vida en Europa y los campos de polo.

El drama comienza cuando Amalita (Luisina Brando) inicia su noviazgo con Ezequiel, al tiempo que mantiene un romance con el capataz de su estancia.

En medio de este conflicto que se divide entre los protocolos de la novia virgen y la pasión *extramatrimonial*, la presencia de Eugenia.

Ella comienza de testigo y termina siendo protagonista, especialmente cuando Amalita se encierra en un banco de piedra que tiene la estancia junto al lago y, como en *La novia de Módena*, desaparece en su noche de bodas.

Piedra libre relata, así, la irrupción de una muchacha de clase inferior a un ambiente de aparente belleza y perfección aristocrática que, al tiempo que nos muestra sus fallas, seduce y *atrapa* a la protagonista. Según una entrevista de Carlos Ulanovsky, Nilsson decía que con *Piedra libre* quiso *hablar de una cierta forma de vida; dar una pintura de ciertos personajes, narrar una situación determinada, la decadencia de ciertas formas de vida aristocrática: lo corrupto que suele haber detrás de lo bello*¹.

PRIMERA PARTE:

- **Biopic:**

Habían pasado ya unos quince años desde que *Busbsy* no filmaba un relato de Beatriz. Es cierto, la escritora siempre participó en los entretelones de su obra. Últimamente, sin embargo, le seguía el paso desde otros ámbitos. Representante e intermediaria en el diálogo con actores e inversionistas, lograba convencerlos de lo que sería mejor hacer. A la vez, compraba o conseguía las antigüedades, vestuario y utilería que luego se aprovecharían en los *sets* de filmación. Durante los rodajes, nunca interrumpía a su marido. Ella sólo estaba cerca, esperando que se la solicitara. Escribía en el bullicio, como era de su gusto. Así fue también con la adaptación cinematográfica de “Piedra Libre”, el nuevo relato que sería film. Redactaron el guión en dos meses: Leopoldo Torre Nilsson, Beatriz Guido y el futuro asistente de dirección, Rodolfo Mórtola. Era el año 1975, y la productora familiar de Nilsson, Contracuerdo SA, debió declararse en quiebra.

La incipiente MBC Producciones se encargó de sostener económicamente el film. Esta firma había surgido por iniciativa del vendedor de barcos Osvaldo Escuderi, quien por aquellos años se había planteado ingresar en el negocio cinematográfico. Él se convirtió en director general de MBC Sociedad Anónima y convocó en su ayuda a varios titanes industriales del momento: eran los empresarios Francisco y Antonio Macri, Juan Carlos Vivo, José Bartolucci y el terrateniente *de stirpe*, Jorge Blanco Villegas. Juntos llamaron a Isidro Miguel, quien sería el productor ejecutivo y el que

¹ Ulanovsky, Carlos *Torre Nilsson juega a las escondidas: Piedra libre para todos mis compañeros de cine*, pág. 14

convoque sin dudar a Nilsson, apenas los magnates pidieran al mejor director. En el paquete de *Piedra Libre* entrarían, además, *No toquen a la nena* de Juan José Jusid -ya apadrinado por Nilsson en *Los gauchos judíos*- y *Qué es el otoño* de José David Kohon.

Para la filmación de *Piedra libre* se necesitaba una casa antigua y un gran parque donde recrear los parajes de estilo, correspondientes a esta nueva y vieja historia de oligarquías en decadencia. En una entrevista, el jefe de producción, Juan Carlos Fisner, nos contó que debieron tocar la puerta de varios *viejitos*, en una época en que el alquiler de casonas para filmación no era tan corriente o publicitario como hoy en día. En principio, su gran anhelo era conseguir la Estancia de los Guerrico, familia de la que surge la leyenda de la novia encerrada, utilizada por Guido como inspiración del cuento original: “el primer intento de producción fue tratar de conseguir la estancia. Ahora es distinto, tienen las estancias preparadas para los extranjeros. Cuando los pacatos veían a Nilsson, se espantaban”, relató el señor Fisner.

Varias fueron, a fin de cuentas, las locaciones utilizadas: las playas de Mar del Plata y Necochea, el palacete *Le Petit Trianón* (situado en Gaspar Campos al 800, Vicente López) y la actual Asociación argentina de polo, ubicada en Pilar. Se compró además una casona en San Telmo, utilizada como “casco de estancia”, y dispuesta en la calle Bolívar al 1160. La leyenda decía que perteneció a la familia Lanusse y allí se haría una cuarta parte de la película. Para recrear los espacios faltantes del parque y el lago, Nilsson recurrió a su talento, y armó la estancia de las Amalias montando varias locaciones distintas: así, la casa era tomada en San Telmo y Vicente López, mientras que la riveta fue obtenida, ni más ni menos, que de la isla del rosedal de Palermo, en Buenos Aires.

El rodaje comenzó el 3 de noviembre de 1975, en un *set* improvisado en la casona de la calle Bolívar. Una pequeña crónica de la época cuenta que, durante la filmación, Miguel Ángel Lumaldo, encargado de la escenografía, decoró cincuenta y tres ambientes diferentes y hubo 341 cambios de vestuarios. Al mismo tiempo, la película contaba con uno de los mejores directores de fotografía del país, Aníbal Di Salvo, conocido por su excelente trabajo con el color, el encuadre y la cámara en mano.

Fisner nos aclaró que, en ningún momento durante el rodaje, hubo algún tipo de intervención por parte de las autoridades de turno: la censura era todavía una maldición no anunciada para la última y emblemática obra de *Bubsy*. La puesta fue así muy tranquila. Duró entre seis y ocho semanas, con ocho horas de trabajo diario. El equipo técnico provenía del SICA y había sido elegido por el director en ocasiones anteriores. Como bien nos explicaba el jefe de producción, todos los directores tenían su gente preferida, y cada encargado de equipo pedía esta gente. Al mismo tiempo, en esa época casi la exclusiva mayoría de las películas se hacían dentro de los parámetros del sindicato.

Citemos por último algunas de las cosas que Fisner nos comentó sobre la producción de *Piedra libre*, y su trabajo con el director:

Nilsson se sentaba en la máquina de escribir y directamente hacia el guión, la tenía muy clara: *cámara acá, cámara allá, iluminá primero de este lado y hacemos esto* (...) El primer día de filmación, en una casona en San Fernando, yo grito: 'paramos una hora para comer' y Nilsson me dice: 'el único que grita acá soy yo'. Pese a que era como su ahijado cinematográfico, nadie se tuteaba en esa época...

Y también:

...fue mi padre cinematográfico. Tenía muy buena relación con él y con Beatriz Guido. Cuando murió, dejé de hacer producción. Trabajar con Nilsson era muy cómodo, muy tranquilo. Los directores tenían fama de autoritarios. Nilsson no, trabajaba muy ordenadamente. Aprovechaba cualquier rincón...

Hacia 1975, Torre Nilsson había ya transitado el ámbito del cine anti-genérico, intelectual e independiente. Al mismo tiempo, había realizado films como *Martín Fierro* y *El santo de la espada*, grandes producciones con financiación del Instituto Nacional de Cinematografía y una cantidad millonaria de espectadores. La prensa del momento ansiaba la venida de este film, que contaría con estrellas del ámbito local e internacional. Marilina Ross anticipaba para los medios cordobeses que éste sería uno de los papeles más difíciles de su carrera profesional¹. Las gacetillas de MBC pregonaban:

En las criaturas y los conflictos de *Piedra libre* se reflejan las convulsiones de un mundo que lucha por sobrevivir, un mundo en que las demandas de la seguridad y el poder agreden a los valores humanos, los deterioran y los incapacitan para afrontar la verdad. La conducta de los personajes (...) invita a una meditación sobre las renunciadas éticas que tuercen el rumbo de vidas y sociedades.

Torre Nilsson enfoca este apasionante tema a través de una colección de instantes que hacen a la relación humana en el amor, la frustración, el deseo, la falsedad, *el sexo subversivo* (!) y otras circunstancias ambiguas...

Y como en una propaganda turística:

...La acción transcurre en estancias señoriales, con suntuosos ambientes y ricos ornamentos, como sus parques, lagos y campos que han dado a Torre Nilsson múltiples motivos para ejecutar su refinada estética...ⁱⁱ

La exhibición estaba programada para el 15 de abril de 1976, para los cines Atlas y Premier. *Piedra libre* se proclamó en más de 40 salas, se hicieron 29 copias, se lanzó una campaña publicitaria que, hasta la prohibición, insumió unos 450 millones de pesos.

Mientras tanto, la Argentina se encontraba sumergida en el caos económico. Sumado a esto, una fuerte inestabilidad política que “creó las condiciones para un golpe de estado que prometía reestablecer el orden y asegurar el monopolio estatal de la fuerza.”ⁱⁱⁱ

El 22 de marzo de 1976, dos días antes del golpe militar, *Piedra libre* había recibido del escribano Eduardo Ares la aprobación del Ente de Calificaciones: *prohibida para menores de 18 años*. De acuerdo a los artículos 8 y 30 de la ley 20.170, se le habían otorgado, además, los subsidios correspondientes y la cuota de pantalla^{iv}. El 14 de abril de ese mismo año, un día antes de la fecha programada para el estreno del film, el Interventor del Ente de Calificaciones, Miguel Paulino Tato, pidió ver nuevamente la película. En el ínterin, el gobierno de Isabel Perón sería derrocado por la Junta de Comandantes en Jefe de las Fuerzas Armadas, iniciando lo que se mal llamó “Proceso de reorganización nacional”.

Cuentan los libros que, el lunes previo al estreno, a las 8am, la productora recibió una llamada en la que Tato anunciaba la prohibición del film a nivel nacional^v. Con la excusa de “...su contenido inmoral y disolvente, los ataques a la familia, la religión, la moral, las distintas clases sociales, la tradición y los valores básicos de nuestro sistema de vida, por el espíritu perverso y negativo que campaneaba en toda la película, por su temática absurda y las variadas situaciones inauditas...”^{vi}, el Ente impidió la exhibición de *Piedra libre*.

Recordando el asunto, Juan Carlos Fisner llegó a una hipótesis propia. Según él, *Piedra libre* habría sido exhibida en esos días, si no fuera por el escándalo de los afiches, aprobados el 8 de abril de 1976 por la Secretaría de Cultura (¿dependiente de la Dirección general de Inmuebles y Concesiones!). Como dijimos, la película estaba programada para Semana Santa (al respecto Fisner recuerda que Torre Nilsson eligió esta fecha, más allá de que la gente solía irse de vacaciones y los cines podrían estar menos poblados). Los *posters* originales, que no son los aquí exhibidos, mostraban a Brando y Ross abrazadas y desnudas en la ducha (ver apéndice). Si bien su pose no era controvertida en general, sorprendió ver la ciudad empapelada con esta ilustración, frente a las aproximadas fechas de abstinencia de la carne. La reacción y la queja de los grupos católicos fueron inmediatas.

Por su parte, Tato, en ejercicio desde 1974, se amparó en el artículo 16 del decreto-ley de censura 18.019/68. Promulgado durante el gobierno militar de Onganía, facultaba a cancelar una exposición, cuando *causas sobrevinientes de interés público lo hicieran conveniente*. Al mismo tiempo, el interventor del Ente argumentaba sus razones con frases retorcidas y ambiguas sobre la moral argentina que, como siempre, provocaron el resquemor de varios críticos. También de Torre Nilsson, quien iracundo declaró que hasta que no se exhibiera *Piedra libre*, no volvería de su estadía en España. Y así lo hizo.

La historia de Tato es extensa, compleja, y demás interesante. Para resumir un perfil de este mediático y controvertido personaje, digamos que comenzó en los años 30 como cronista deportivo, y que, luego de un trabajo en la distribuidora de Paramount, se convertiría, por propio interés, en crítico cinematográfico. Sus primeros trabajos aparecieron en *El mundo* y *Mundo Argentino*, y se caracterizaban por evitar el comentario de gacetilla y por la manifestación de un pensamiento que, si bien siempre tendió hacia la derecha conservadora, fue admirado por su coherencia en su propia lógica interna. Más tarde publicó tanto en diarios peronistas como racistas (nombremos *El líder* y el *Pampero* a modo de ejemplos respectivos). Bajo el seudónimo de Néstor, se convirtió en un comentarista respetado y oído por colegas y opositores.

Entre 1944 y 1947, dirigió el Instituto Nacional de Cinematografía. Más tarde tomó cargos tan importantes como la dirección del Canal 7 (año 1969).

Según él mismo, su carácter explosivo hizo que este trabajo durara algo menos que un mes. Desde 1964 y hasta su asunción como Interventor del Ente de Calificaciones, ejerció, además, el cargo de secretario en la Asociación de Cronistas Cinematográficos.

Al momento de tomar su puesto en el INC, Tato tenía 72 años y seis hijos de cinco matrimonios distintos. Se jubilaría en recién 1978, si bien el Ente de Calificaciones estaría en funciones hasta el 22 de febrero de 1984, cuando fue disuelto.

En una entrevista del año 74, Tato se autodefinía de la siguiente manera: “Soy nacionalista. O mejor, evolucioné del socialismo de Juan B. Justo al nacionalismo de Leopoldo Lugones.” Y también: “Soy duro, inflexible. Retrógrado, según la gente. Pero también insobornable.”^{vii} Lo cierto es que fue uno de los pocos funcionarios que sobrevivió al cambio entre el gobierno peronista y la última dictadura militar.

En este sentido, *Piedra libre* cayó justo en la fecha bisagra. Era el momento en que el Ente avanzaba sobre la prohibición de films no sólo extranjeros, sino nacionales, y además, en que comenzaba su época de mayor poder y autoritarismo en el azaroso mundo de la censura militar. Una de las primeras y mayores víctimas del reinado de Tato fue el film *Proceso a la infamia*, de Alejandro Doria, que relata una serie de hechos sucedidos en la década infame. Esta película recién lograría estrenarse en marzo de 1978².

En 1995, el hijo del crítico Raimundo Calcagno, Calki, dirigió el film *El censor*, cuyo protagonista, Raúl Veiravé, reconstruye un perfil de Tato, *el hombre de la bolsa*. Su relato lo captura secuestrando películas en un saco de tela; un tipo venenoso, con ciertos rasgos de nobleza y bondad retrógrada. Una metáfora fantástica que ubica al personaje como un hombre ya *fuera de tiempo*. De esta película destaquemos dos hechos: uno, el homenaje que Calcagno le hace a un hombre contradictorio, que hizo mucho mal al cine nacional, pero a la vez fue colega de su padre y lo ayudó mientras el

² Al mismo tiempo, es conocida la anécdota de que Tato un había cancelado, en un año y pocos meses, más de 140 películas, por su ataque a la moral y las instituciones. A la vez, se sabe que había inaugurado su puesto cancelando varios permisos concedidos a numerosos films el año anterior. (Cf. Martín, Mónica. *El Gran Babsy*, Bs. As, Sudamericana, 1993, p. 246.)

peronismo le prohibía trabajar³. Segundo, el papel que cumple en la historia del personaje su relación con el director Ramos Larsen, a quien Veiravé respeta y dice que censura por ese mismo respeto. Una escena clave es el encuentro en el hospital, cuando se manifiesta a la vez el amor y las provocaciones de odio que uno genera en el otro. En la sala intensiva, el censor cuida a su amigo, pero no promete nada. Finalmente ignora el pedido del artista moribundo, quien se exilia y deja este mundo en la apatía y la patria extranjera.

Por supuesto ésta es una alusión directa a la relación entre Tato y Torre Nilsson. El problema de su último film, y una historia en la que hay mucho rollo a desempolvar.

Para resumir, digamos que Tato había sido amigo Leopoldo Torres Ríos, padre de *Bubsy*, a quien conocía desde niño. Los roces entre ambos comenzaron cuando éste era joven y aún iniciaba su carrera en los *sets* de su progenitor. En 1951, Tato se lanzó al mundo de la creación cinematográfica con una versión del *Facundo*, con libro de Antonio Pagés Larraya y Torre Nilsson como supervisor en la dirección. Al parecer la crítica adjudicó los únicos méritos del film al futuro responsable de *La casa del ángel* -hecho que fastidió al gran antagonista de *Piedra libre* en el mundo extradiegético.

A partir de eso, los episodios de la lucha se dieron en varias instancias. En 1974, por ejemplo, cuando se convalida la ley 18.019, Tato quiso retirar *Boquitas pintadas* del certamen de San Sebastián, por considerarla pornográfica⁴. Un tema de tiempos y programación hizo que la película lograra participar del festival, pero sin ningún apoyo monetario o de otro tipo por parte del Estado. Al mismo tiempo, en 1975, se exigieron treinta y siete cortes para *El pibe cabeza*.

En este sentido, más allá de Tato, la experiencia de Nilsson frente a la coerción de los poderes de turno también tiene su trayectoria: la censura ya lo

³ En una charla amena y proliferante de información, el investigador Andrés Insaurrealde nos comentó, entre muchas otras cosas aquí mencionadas, que Tato había firmado con su nombre notas de su colega, y luego retribuido el dinero para que éste pudiera sobrevivir en tiempos en que palabras estaban vedadas.

⁴ Dijo Tato una vez: “Para mí *Boquitas pintadas* es una película pornográfica de pies a cabeza: intervienen cinco protagonistas femeninas, y todas ellas prostitutas ¿Te parece algo digno de ser mostrado al público?” (Cf. Oppenheimer, Andrés. “Miguel ‘Néstor’ Tato: ‘Soy un cavernícola, ¿y qué?’”, en *Siete Días*, n° 377, 1974, pág. 84.)

había cooptado al comienzo de su carrera con *La tigra*, prohibida por años, o en *La caída*, que debió ser estrenada con cortes. Al mismo tiempo, antes de *Boquitas Pintadas*, había convivido con la autoridad política en la creación de las multitudinarias *Martín Fierro* y *El santo de la espada*, financiadas y controladas paso a paso por gobiernos de facto. Algunos dicen al respecto que Nilsson se había vuelto hacia el cine industrial como modo de supervivencia en su carrera. Lo cierto es que pronto regresaría a su lenguaje y forma *tradicionales*.

En cualquier caso, los años de *Piedra libre* eran otros. *Bussy* no estaba bien de salud, y muchos dicen que los malos ratos pasados agravaron su enfermedad hacia una muerte prematura.

Ahora bien, Tato era un hombre que afirmaba, por ejemplo, que el cine tergiversaba el orden moral metiendo ideas en la cabeza de los espectadores: se justificaba en los films de Griffith que, según él, se promulgaron el racismo y la causa del Ku Klux Klan^{viii}. Con estos argumentos progresistas, *el hombre de las tijeras* había prohibido películas como *El Decamerón* de Pasolini o *Estado de Sitio* de Costa-Grava. Su idea era permitir un cine “familiar”, postulándose él mismo como el gran padre de la mirada argentina, que decide y educa a todos en el recato y la moral. Por supuesto, bajo estos argumentos, que no son los específicos de la ley, se dirimían los gustos y berrinches personales de uno de los hombres más controvertidos en el ámbito cultural de la época. Dice *el censor*:

...la ley 18019 (...) indica lo que se debe prohibir: la justificación del adulterio, y en general, cuanto atente contra el matrimonio y la familia; la justificación del aborto; la prostitución; las perversiones sexuales, la presentación de escenas lascivas o que repugnen a la moral y las buenas costumbres, la apología del delito; las que comprometen la seguridad nacional, afecten las relaciones con países amigos o lesionen el interés de las instituciones fundamentales del Estado (...) Yo me ajusto a aprobar las películas que puede ver una familia. Las películas que se estaban exhibiendo aquí y en todo el mundo eran una verdadera cloaca (...) todos deberíamos opinar en los diarios con el criterio del padre de familia en el cine...^{ix}

Antes del golpe militar, Tato también argüía que las películas censuradas o prohibidas, lo estaban para la exhibición en grandes cines. Sin contar que este tipo de medidas quebraba económicamente a sus productores, insistía en varias entrevistas con que los films vedados podían exhibirse en cineclubes y emisiones privadas con fines intelectuales. En 1976, la exhibición de *Piedra*

libre sería prohibida en todo el territorio nacional. Frente a los argumentos generales y ambiguos que planteaba la ley, la prensa de la época describe una misma ambigüedad y arbitrariedad en las razones dadas para la censura del film. Así, el crítico Homero Alsina Thevenet publicaba en *El cronista*: “según trascendidos recogidos en la misma empresa productora, tal decisión no se fundaría en una escena determinada, sino en una cuestión de fondo”^x.

Este tipo de actitudes represivas no se limitaron al Ente de Calificaciones. Además de la censura a todo tipo de manifestaciones artísticas, destaquemos que 1976 es un año ausente en las bibliotecas generales más importantes del país, cuyos diarios de la época han sido quemados, o borrados del mapa. Ese mismo año, predominaron, frente a *Piedra Libre*, *Soñar, soñar* o *Adiós Sui Generis*, las películas de Porcel y Olmedo, Palito Ortega o Hugo Sofóvich. Realizaciones como *Tú me enloqueces*, con Sandro de director y protagonista, y Susana Jiménez en los afiches^{xi}.

La censura se vuelve aún más aberrante al realizar estos contrastes. Era una época en que la represión se manifestaba a través de la violencia, la prohibición, pero también de la reducción de las potencialidades creativas de las personas:

no sólo desaparecieron las Instituciones de la República, sino que fueron clausuradas autoritariamente la confrontación pública de opiniones y su misma expresión. Los partidos y la actividad política toda quedaron prohibidos, así como los sindicatos y la acción gremial; se sometió a los medios de prensa a una explícita censura, que impedía cualquier mención al terrorismo estatal y sus víctimas, y artistas e intelectuales fueron vigilados. Solo quedó la voz de Estado, dirigiéndose a un conjunto atomizado de habitantes. (...) El Estado se desdobló. Una parte, clandestina y terrorista, practicó una represión sin responsables, eximida de responder a los reclamos. La otra, pública, apoyada en un orden jurídico que ella misma estableció, silenciaba cualquier otra voz (...) Clausurados los espacios donde los individuos podían identificarse en colectivos más amplios, cada uno quedó solo e indefenso ante el Estado aterrorizador, y una sociedad inmovilizada y sin reacción se impuso la cultura del Miedo. Algunos no aceptaron esto y se exiliaron al exterior, o se refugiaron en un exilio interior.^{xii}

Sin embargo, hemos verificado la existencia de críticos que denunciaron el abuso realizado sobre el último film de Nilsson. El 11 de junio de 1976, el Juez federal Dr. Jorge Enrique Cermesoni dejó sin efecto la cancelación de la autorización de *Piedra Libre*, pero siguió negando la cuota de pantalla y los subsidios correspondientes^{xiii}. Beatriz Guido apelaría a este fallo y la exhibición del film recién se daría unos meses después. Mientras tanto, el 12

de junio el periodista Ernesto Schóó defendía en *La opinión* el argumento del Juez, que aprobó la exhibición, arguyendo que se trata de un caso de ficción, y por lo tanto, no atenta contra ningún tipo de moral: "...difícilmente pueda configurar un ataque contra determinados sectores de nuestra sociedad, dada la extravagancia con que ha sido tratado el tema". A esto el periodista agrega con cierta ironía que sólo un hombre primitivo no distingue la diferencia entre realidad y ficción. Para concluir, Schóó afirma:

Aparentemente (Tato) aplicó entonces, sin problemas, dos éticas distintas: antes y después del 24 de marzo. Pero como la ética del gobierno anterior a esa fecha fue calificada por el posterior de corrupta y degradante, ¿cómo se entiende de una época a otra, y pretenda que sus dictámenes sean respetados en ambos casos? ^{xiv}

De todas formas, y para entender el clima represivo que se sostenía, respiraba y reproducía en la época, puede leerse en el mismo diario el artículo "Recuperar la moral no implica mutarla" de Eduardo J. Paredes. Allí, luego de que el autor vindica la llegada de los militares con el fin restaurar una *moral dañada*, manifiesta que la censura de *Piedra libre* resulta altamente contradictoria. Paredes agrega entonces que el fallo de Cermesoni muestra y esclarece el sentido y objetivos (e ideales, podemos agregar) de la Junta Militar, pues, según el autor, ésta dejó actuar a la justicia en el pleito, y no se interpuso ante su fallo.

En cuanto a la prensa en idioma extranjero, nos hemos topado con dos ejemplos bastante desalentadores: un artículo de Fred Marey en el *Buenos Aires Herald*^{xv} y "*Piedra Libre, Mélodrame flamboyant*", publicado ya en 1977, en *Le Figaro*^{xvi}. En el primero, el periodista toma el golpe de Estado como un gobierno de reorganización estatal y económica: cuestiona en esta línea el hecho de que los temas económicos eclipsen los asuntos de cultura - el cierre de teatros y la censura. Por otro lado, sin embargo, aclara o adjudica esta denuncia a organismos dirigidos por personajes del gobierno anterior, como el mismo Tato, mas no a los del presente. En el segundo artículo, más allá del sorprendente apelativo genérico que utiliza el cronista francés, Michel Nuridsany, rescatamos una crítica muy positiva, en la que se manifiesta un interés por difundir la obra del cineasta argentino. Así se lamenta de que, fuera de *La casa del ángel* y *La mano en la trampa* -sólo recordada por cinéfilos y especialistas-, en Francia casi no se atiende a los films de Torre Nilsson. A la vez, en cuanto a *Piedra Libre*, el periodista

reconoce el clima de decadencia e irrealidad que domina el film, pero reduce la problemática al tema de la incomunicación entre hombres y mujeres, la adolescencia en tensión con el mundo perturbador de los adultos, etc.

Finalmente, el 11 de junio de 1976, se revocó la medida realizada por el Ente de Calificación Cinematográfica. *Piedra libre* pudo exhibirse después de una exhaustiva instancia judicial que llevó a que Nilsson no quisiera volver de España por mucho tiempo.

Calificada como *prohibida para menores de 18*, *Piedra libre* se estrenó sin cortes el 17 de septiembre de 1976, en los cines Gran Rex y simultáneos. Mientras tanto, el film había itinerado por varios festivales internacionales: Cannes, Costa Azul, Prades y San Sebastián. La distinción al mejor director del XXI Festival Cinematográfico Internacional de Taormina, Italia. Más tarde participaría, además, en el London Film Festival (noviembre-diciembre de 1976).

Representativa de una época tanto en su producción, exhibición y simbolismo, su fecha de estreno coincidió con la *Noche de los lápices* en La Plata (16/09/76), cuando las fuerzas policiales secuestraron a diez estudiantes secundarios, de los cuales seis continúan *desaparecidos*. Ese día, Nilsson ya estaba de vuelta en su país, y afirmaba: “Pocos descubrieron una cierta sátira o la reflexión que intenté sobre antinomias argentinas que siguen doliendo”^{xvii}. Al mismo tiempo, la protagonista, Marilina Ross, vivía exiliada hacía unos meses en el Viejo Mundo.

Ante el estreno, mucha de la prensa del momento repitió el discurso de las gacetillas. Los que se arriesgaron a dar su propia opinión coincidieron en criticar la narrativa, pero sin asociar jamás a ella la realidad contemporánea. El libro del film fue tildado de *artificial en demasía, o melange*^{xviii}. En “¿Qué pasó con *Piedra Libre*?: ¿Séptimo arte? ¿Octava maldición?”, Bernardo Ezequiel Koremblit dijo:

... me ha desconcertado que un artista, un esteta, un espíritu y una mentalidad decididamente admirables como indudablemente lo es Leopoldo Torre Nilsson y (...) Beatriz Guido hayan realizado una película (...) cuyas incoherencias (...) y rarezas gratuitas constituyen un embrollo impropio de sus valiosos autores.^{xix}

Alsina Thevenet, quien había realizado su crítica luego del preestreno del 15 de abril, habló de una “terca elaboración de cosas ya dichas”, y mencionó las “debilidades del material dramático”. Todas fallas producto del desorden y la improvisación:

porque T. Nilsson trabaja a golpes de talento, confiando que con ellos subsanará lo que faltó en tiempo y método (...) junto a los hallazgos visuales, T. Nilsson se concede recursos flojos y separados (...) A ratos se escapa del argumento para inyectar elementos audaces que tienen que ver con (...) la zafaduría...^{xx}

El crítico de *Clarín*, Rómulo Berruti, por su parte, dijo:

... hubiera debido eliminar lisa y llanamente ese absurdo duelo a cuchillo del final entre la protagonista y el mayordomo, imposible de defender. Excesos flagrantes de imaginación como éste transforman al libro en un enemigo del realizador.^{xxi}

Por supuesto, nos sorprende que se acuse a la imaginación como una dificultad para esta narrativa y estilística que, en su último film, Nilsson ha llevado al grado más sintético de expresión. Luego de los duelos absurdos en *La casa del ángel*, o las muertes en vida de *Piel de verano* y *La mano en la trampa*, el combate a cuchillo es el punto cúlmine del motivo del sinsentido vital, pero a la vez, el impulso de una protagonista que ha evolucionado respecto a los otros films y que, hasta bastante avanzada la historia, combate las circunstancias de un *destino* que, de todas formas, pronto se verá sellado.

Por su parte, en una carta a lectores del 7 de octubre de 1976^{xxii}, el aficionado Rubén Kessel se quejaba del desempeño de los actores, la falta de realismo y argumento poco convincente, a la vez que contaba que el film había sido abucheado en la sala (ver apéndice). Llamativo el desencuentro entre los premios de los festivales especializados y la prensa nacional. Sólo uno de los documentos encontrados resume una crítica escuetamente positiva del film. El mismo día del estreno, salió en *La nación* una nota titulada “El clima mágico de un filme de Torre Nilsson”^{xxiii}. Allí se reivindica como *virtud su visión mágica de la realidad con elementos naturalistas y la crítica acerca de las supersticiones y los tabúes que condicionan la felicidad de los seres humanos*. No obstante, a la hora de las conclusiones, vemos que

Piedra libre, [es] un filme misterioso, poético, con imágenes sugerentes y bellas, que sin embargo se desdibuja y se extravía en su segunda mitad por sus condescendencias a lo melodramático e, inclusive, a lo folletinesco... La película atrae e interesa [aunque hay una] falta de vigor en los diálogos.

Ese mismo año, una crónica del 24 de julio anuncia el “Fallo definitivo de la Corte Suprema sobre el film *Piedra libre* de Torre Nilsson”^{xxiv}. Bajo el fundamento de que, en lugar de fomentar la nacionalidad, atenta contra sus valores éticos, *Piedra libre* no obtuvo beneficios subsidiarios. El juicio había terminado, y la película se había exhibido tiempo atrás sin mayores triunfos en el público. Torre Nilsson estaba prácticamente sin dinero. Llamativamente, las notas y críticas conservadas de la época omitieron discutir el estatuto o el por qué de ese *tinte controvertido* que había provocado la censura del film, y que tantos malestares causaron al director.

SEGUNDA PARTE

I. La aventura moderna: el cine de Torre Nilsson y Beatriz Guido, y sus protagonistas.

El punto de vista fílmico tiene un antes y un después en su expresión. Igual que en las primeras décadas del siglo XX Picasso, Joyce o Brecht cuestionaron el estatus de la representación como parámetro de Verdad, hacia los años 50 y 60 (con antecedentes de la talla de Hitchcock o Wells), las coordenadas espacio-tiempo en el relato cinematográfico comenzaron a desestructurar la tradición industrial del encantamiento y el espectador imbuido de pantalla. La nueva consigna: trabajar el impacto reflexivo, desarrollar acontecimientos alternativos y, sobre todo, el planteo de una sintaxis cuya imagen deshecha la afamada transparencia. Convertir, así, un código rígido en un entramado conciente de su discursividad y su imposibilidad para expresar *Lo Real*.

El pasaje fue evidente: de la enunciación impersonal al punto de vista subjetivo y su incapacidad de captarlo todo. De *raccords* de mirada en los que el espacio se configuraba claro, completo, a ausencias múltiples que pueden expulsarnos del universo fílmico, así como impedirnos comprender qué es lo que sucede más allá de un cierto límite. El azar, antes que la causalidad o la acción sobre-justificada. A la vez, la posibilidad de que realidad y ficción no sean mundos opuestos sino unificados y

desterritorializados. Que no existan grandes acciones o relatos, sino acontecimientos, devenires, vagabundeos sin salida. En lo material, la posibilidad de esquivar el estudio y el cartón pintado en los espacios exteriores o los planos detalle de un cuerpo sin cabeza.

En Argentina, Torre Nilsson fue -junto a Fernando Ayala- el antecesor y promotor de este nuevo cine. Si bien se lo conoce, y con razón, como el director *pivote* entre estas dos épocas, sus films más recordados se inscriben sin ninguna duda en este nuevo lenguaje, el del *cine moderno*. *Padre* de la generación del '60, Nilsson incorpora en su universo el trabajo de nuevos autores literarios, justificados en el rescate de un valor *artístico* que eleva el cine sobre la mera manufactura industrial.

Así, en su obra, los quiebres se relacionan sobre todo con el llamado *film de autor*. Un modo autónomo y personal de utilizar el lenguaje cinematográfico. La creación de un sello estilístico, cuya marca insinúa una reflexión original sobre los recursos de la imagen. Nilsson es reconocido por procedimientos y *estilemas* que hacen de la narración un recorrido expresionista y subjetivo, donde importa más el punto de vista, la sensación de la imagen, que la historia en sí misma. Los finales de sus películas, antes que cierres o nuevos puntos de partida, suelen ser indicadores de una ausencia irremediable. Protagonistas femeninas que ingresan al mundo de los adultos, rodeadas por un modelo de familia en decadencia moral y económica, pero que aún les impone una serie de valores, sostenidos en la represión y el agotamiento.

Graciela (1956), *La casa del ángel* (1957) y *La caída* (1959), *La mano en la trampa* (1961) y *Piedra libre* (1976), son los films que hicieron de Nilsson una voz. En esta confirmación entra la literatura de Beatriz Guido, por varias décadas su compañera en la vida y el trabajo. Desde *La casa del ángel*, ella es la autora de estos libros que reelaboran, una y otra vez, las mismas temáticas⁵. Así, en dicho film, nos encontramos con la *voz over* de Ana, que nos cuenta el fin de su propia inocencia juvenil. Su mirada es registro material e interpretativo del universo del relato, pero sus ojos transitan un

⁵ Vale decir que *Graciela* es previa a la dupla Guido - Torre Nilsson, lo que nos sirve para pensar la verdadera afinidad entre el cineasta y la escritora, identificados en sus propios lenguajes con la misma temática

mundo ajeno e imposible de descifrar. Atrapada en los recintos de una familia anticuada y represora, se reiteran las imágenes de ella cercada, observando detrás de las rejas o barandas.

En este sentido, la casa es un elemento central de estas historias. Emblema familiar, su función es dar sentido de *realidad* a una estructura social que, en los años del nuevo cine, comenzaba a decaer. En ella, lugares y conflictos vedados, que motivan la acción de las protagonistas. Todo enigma acaba en *misterio* y suspensión de las respuestas en una plena ambigüedad. A la vez, cada incógnita es un agrietamiento en la fuerza de la casa como estructura de contención. El deseo de los personajes busca una respuesta, pero la culpa de clase termina encerrándolos en un vacío que se vuelve la propia imagen. Así la repetición que captura a Laura en el final de *La mano en la trampa*. O el proceso que sufre Lucas en *La caída*, cuyo cuarto cerrado atrae sin remedio a la joven Albertina.

Contrapicados, planos detalle de la mirada, *flashbacks* en la plena oscuridad de la mente. Mansiones de techos altos, agigantadas por el ángulo de la cámara, muestran un cuerpo pequeño, obtuso, frente a un deseo que excede toda dimensión, pero que yace encerrado en la estrechez de los cuartos y las estatuas... todas marcas de la enunciación, evidenciada como recurso. Al mismo tiempo, el repetido uso de planos y montaje al modo clásico, que atrapan en sus cuadros el contenido *baudelairiano* de la corrupción y el fatalismo de la carne hastiada. Tanto en *La mano en la trampa* como *Graciela*, los besos son tomados al modo del genérico melodrama. Sin embargo, el típico *close up* -hecho especialmente para el goce del espectador- se convierte en un trauma, cuando vemos en las bocas la expresión de una náusea, y en los ojos, el vacío de las emociones corrompidas. Nilsson quiebra varios esquemas del relato clásico e incomoda la *pacatería* de muchos discursos de la reprimida sociedad burguesa, pero a la vez construye la sexualidad como un mundo de pecado del que su filmografía no haya salida por la vía humana del placer. La única escapatoria es la muerte o el fantasma.

Ahora bien, la protagonista de *Piedra libre* no escapa a este proceso. Eugenia (Marilina Ross) proviene de una alegre y humilde familia de artistas ambulantes. Su cuerpo de mujer -lugar eterno de disputa en la obra de

Nilsson- no será tal hasta los últimos momentos del film, cuando asome una feminidad que transita la amargura de una *femme fatale* y la fragilidad de una niña asustada⁶. Su ambivalencia sexual se manifiesta en el interés por las tareas del campo y el contraste con Amalita (Luisina Brando), siempre vestida, peinada y maquillada en los parámetros de la seducción y el *glamour*. En este sentido, la ambigüedad de Eugenia la convierte en un ser incategorizable, libre hasta el momento en que desaparece su amiga del internado, cuando se pone en marcha un cambio exterior que termina por dejarla en el lugar que debiera haber tomado la novia. La entrega del vestuario, la adopción simbólica de Amalia Grande -con quien además combina los colores de su ropa-, terminan por hacerla una digna prenda del joven Labourdé. Por supuesto, esta última clausura de su personalidad es el cierre de la obra.

La misma identificación se plantea en las reiteradas escenas de espejos e imágenes duplicadas. Mirándose en ellos, Eugenia se va convirtiendo en *la otra*. Así, el motivo del doble en *Piedra libre* nos recuerda desde la primera toma a *Vertigo*, de Alfred Hitchcock: el ojo de Eugenia aparece en el cuadro inicial del film quitándose su propia máscara, anticipando la centralidad de su mirada en el relato. Sin embargo, la enunciación se encargará de desestabilizar este punto de vista, de forma que, al final de la película, no sabemos qué partes del relato corresponden a su interpretación subjetiva, sus pesadillas, y cuáles a la *realidad* del universo diegético.

III. Las palabras y las cosas: imaginario y lenguaje en *Piedra libre*.

Piedra libre es un relato que no se entretiene en fijar tiempos y espacios de la narración. Por más que la historia de los personajes aparente ser lineal (es un film sin *flashbacks*), el universo temporal de la acción se sostiene y apropia de elementos y referencias al pasado nacional, de clase e individual de los personajes. Si seguimos el cuento de Beatriz Guido, la historia se ubicaría hacia 1954, un año antes de la caída de Perón quien, igual que las fechas, no aparece mencionado. Las únicas alusiones a gobiernos o asuntos de política

⁶ Recordemos que Marilina Ross venía de hacer su famoso papel en *La Raulito*, cuyo personaje también se definía en la ambigüedad sexual.

se refieren a la disputa entre unitarios y federales... Por otro lado, vemos aparecer helicópteros, buzos de salvataje, aviones y un auto último modelo⁷, que contrasta con la carreta utilizada por la familia Alonso al comienzo del film. Además, escuchamos frases sintomáticas de la época de producción, afirmaciones emblemáticas que hablan de *desapariciones* o verdades que es mejor mantener ocultas.

Así, como en “La muerte y la brújula” de Borges, vemos que el tiempo es más bien una sumatoria de pliegos históricos o anacronismos indiferenciados: no estamos sólo en el presente, o en el pasado. Tampoco en el futuro, aunque hallemos una posible lectura sintomática de la realidad nacional del momento y una visión anticipada, o muy contemporánea, de lo que vendría: “La gente no desaparece así porque sí”, dice Ezequiel de esa novia que abandona el relato para *tener* una opción.

En cuanto al espacio, sabemos que, en general, se trata de *el campo argentino*. Pero la utilería, decorados y construcción escenográfica, junto al discurso de los personajes, configuran un espacio igual de inestable que el tiempo donde se *asienta*. No por la sintaxis misma de las imágenes, aunque sí por el modo en que el campo es construido y resumido en los planos y el discurso de los personajes: la estancia, los cascos, la cancha de polo, junto a la idea de una clase que por décadas ha vivido aislada en una burbuja de vida aristocrática. Alejada de la realidad social que la rodea, y que en el film no tarda en aparecer. Junto al relato familiar y la estancia de las Amalias, las acciones de una clase terrateniente que desea permanecer igual en todos los libros y épocas: así, en esta hipotética década de 1950, los jóvenes siguen viajando a Europa -¿de posguerra?- para su educación sentimental, mientras la tierra genera *sola* su riqueza.

Vemos entonces que el campo es más un símbolo de poder, una idea apropiable en el discurso, antes que un lugar. En *Piedra libre* la tradición de unitarios y federales nos remite, más que a una lucha de creencias, a un conflicto de administración territorial y las varias justificaciones que han sostenido los distintos discursos fundadores del espacio nacional y su *estirpe*

⁷ Según el relato de Fisner, B. Guido había pedido explícitamente un coche último modelo. El jefe de producción de *Piedra libre* admitió que, al ser una película de época indefinida, su uso tenía un sentido evidente. Por su parte, Tato argumentó fallas en el film a partir de este tipo de datos.

*patriarcal*⁸. Si en un primer instante, el drama central del film se concentra *casa adentro*, en los devenires de las dos familias, la intervención de Eugenia como advenediza, el lugar de los chicos del reformatorio manteniendo gratuitamente la curtiembre, se intercepta la trama y se muestra el contraste entre la experiencia del adentro y del afuera, logrando el cuestionamiento de un *ideologema*⁹ de Pasado. En este sentido, apelando los discursos que constituyeron una clase que desde antaño sostuvo el imaginario del campo como estandarte lírico y sostén económico material.

El espacio como una suma de imaginarios se refuerza, entonces, en la fusión y doble movimiento entre literatura y realidad histórica: por un lado en la figura y genealogía de las Amalias, por el otro, en el hecho de que el cuento “Piedra libre” se supone nacido de la historia real de una familia terrateniente. Lo mismo a partir del punto de vista del film, anclado en la subjetividad en crisis de Eugenia. Durante toda la película nos identificamos con su función de testigo y participante: con ella vemos el cadáver de los padres a través de las cortinas, el amorío entre Vicente y Amalita, su escape a las profundidades de ultratumba. Pero al final, ante la presencia de Ezequiel, sólo ella percibe el cadáver de la muchacha, su corona fugitiva en la laguna estancada: su mirada es desautorizada por la enunciación, que nos la muestra susceptible y/o alucinada –en fin, cuestionable.

⁸ Por supuesto, este es un tema que nace en el siglo XIX con la misma literatura nacional y el conjunto avance de los criollos sobre el campo y los indios. Las distintas y ambivalentes apropiaciones imaginarias de este espacio por parte de escritores de clases sociales y facciones políticas opuestas podemos rastrearla desde Sarmiento, José Mármol y Echeverría, hasta Miguel Cané, Lugones o, incluso, Copi y Di Benedetto. Por supuesto, el discurso de la oligarquía terrateniente se asocia, justamente, al *corpus* de la generación del 80 y algunos autores del Centenario. Así, por ejemplo, Cané se preocupa en varios textos por remitir a la Argentina como *su patria*, en el sentido de que *su familia* fue fundadora de su espacio y sus leyes. A la vez, en *Oda a los ganados y las mieses* (1910), el autor del *Lunario sentimental* funda una genealogía de habitantes ancestrales, representados en el linaje de Mitre, que disfrutaban del campo al modo bucólico. Mientras, nosotros suponemos que hay peones y sirvientes explotando *sus* tierras, vemos el trabajo de vulgares inmigrantes en los pueblos y granjas aledañas. Por si esto fuera poco, la oda nos garantiza el lugar de Argentina como granero del mundo, y detalla los informes de exportaciones que, en sus términos, hacen al país (en verdad, a los dueños de la tierra) *summum* de la riqueza y la *civilización*. (Cf. Viñas, David. *Literatura argentina y política* (vol. I y II), Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2005)

⁹ Utilizamos el término *ideologema* en el sentido en que lo usan Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, cuando se refieren a un discurso o idea que en su propia ficción resuelve, a su modo, algún tipo de problemática ideológica (Cf. Sarlo, Beatriz y Altamirano, Carlos. *Literatura/Sociedad*. Ed. Edicial. Buenos Aires, 1993.)

Y sin embargo, nos encontramos con que el uso del montaje y la sintaxis narrativa están dentro de parámetros bastante tradicionales. El manejo de los planos no se corre totalmente del código clásico, si bien la noción de transparencia es inadjudicable a este relato. Los *raccords*, las acciones y movimientos en el espacio parecen generar continuidades. Mas, como explicamos hace un momento, el universo de la representación está en continua interferencia de tiempos, lenguajes y puntos de vista: el plano detalle de un ojo travestido se demaquilla ante el espectador y lo interpela; el velo de novia huye sobre el agua como indicio de la reflexividad del cine moderno y sus *gestos*^{xxv}. La misma enunciación transita por las capas temporales que conviven en un mismo plano o diálogo. En este sentido, toda *Piedra libre* parece configurarse como una *imagen-tiempo*, cuyo sujeto de la memoria es inasignable.

Pero entonces, ¿cómo funciona el verosímil de *Piedra libre*? ¿Acaso lo familiar se ha vuelto *extraño*?

Efectivamente, creemos que la estética del film se plantea en los niveles del *unheimlich*. Inevitable en la obra de Torre Nilsson, donde -como en la novela gótica- la casa es el centro de expulsión y anclaje de todo real. *Lo siniestro* es el medio por el que se expresa esta historia donde la Historia es revisitada. A partir de lo que en principio es terrorífico, se revela e interpreta lo no dicho de un momento de la realidad nacional, en el que la represión y la censura se viven como síntoma de un tabú.

IV. El campo de las cautivas: una incursión

En *Piedra libre*, entonces, la vuelta al protagonismo de las mujeres. Una y otra vez, desde Ana Castro hasta Eugenia Alonso, la reversión del tema de la inocencia perdida, el deseo sexual como prohibición. En *la casa del ángel*, la niña se acerca a su anhelado objeto y termina quemándose por la violencia de la libido masculina. Por su parte, en *La mano en la trampa* el tabú lo representa la generación anterior: la protagonista no duda en usar a los hombres para develar el misterio del atillo, aunque obviamente tampoco escapa de la trampa masculina, y termina encerrada en la *garçonnière* de Cristóbal Achával. Un juego parecido el de Marcela en *Piel de verano*,

aunque el castigo será la pérdida ante la negación de un amor que parecía real.

Al final de la recta, en *Piedra libre*, Eugenia se propone como un personaje histriónico, a veces reservado y a veces dotado de valiente cinismo. Al principio no desea adaptarse al universo decadente en el que *cae*. El amor por Amalita la irá llevando hacia el objeto de su deseo, en el que se terminará convirtiendo.

La trampa no es aquí la pasión física, sino el mismo amor que, como en *Piel de verano*, no tiene lugar en este mundo. Sin embargo, aunque aquí tampoco hay salida, lo que sí tenemos es una actitud distinta en varios personajes. Amalia grande manifiesta permanentemente una conciencia irónica de su *destino* familiar y Amalita logra evadirse de él, hallando una suplente que viene de afuera. Parafraseando a Claudio España, las mujeres de Nilsson sostienen el patriarcado en su propia dictadura. La gran diferencia del matriarcado de *Piedra libre* es la actitud de las Amalias frente al sexo, el mundo de los hombres: “Castrados e impotentes: él debió matarla esa misma noche, si era un macho de verdad” o “Eugenia, ¿sabés qué maravilla sería tener siempre una cabeza de hombre junto a tu pecho? ¡y pasarla por donde se te dé la gana! Sólo la cabeza... el cuerpo para los chanchos ¡Todas las mujeres tendríamos que hacer con nuestros hombres lo que hizo Salomé!”... De este modo imparte su sabiduría Amalia Grande.

Si en el melodrama el universo de la mujer y sus pasiones se rigen a través de la ley masculina, aquí el hombre es pormenorizado al ridículo. Los viejos arterioescleróticos que dirigen *La divisa punzó*; Vicente como un semental esclavo, que no puede imponer su voluntad sobre Amalita -la patrona- o su esposa -muerta cintura abajo. Junto a esto, el *cornudo* Ezequiel, protagonista, incapacitado para ver lo que realmente pasa a su alrededor. No sabe de dónde proviene el dinero que lo llena de lujos, tampoco de la aventura de su novia o su desaparición. Y lo más emblemático, al final del film, no puede ver lo que Eugenia sí: *el fantasma*, aquello que no se nombra pero lo rodea a todo.

¿Qué significa esta ceguera en el protagonista masculino?

Un código imposible a descifrar. Por lo menos, el declive de una ley que aún regía *La mano en la trampa*.

Eugenia viene de un mundo más curtido y tiene afilada la percepción de la infamia y el horror. Amalia Grande ya ha vivido lo suficiente para distanciarse y plantear los hechos desde la ironía y el desgaste. Amalita tampoco teme, y prefiere la muerte, el abismo antes que la viudez y la verdadera soledad. Respecto a la filmografía anterior, entonces, un cambio en la función de los típicos personajes, que afecta la narrativa y que podemos asociar al paso del tiempo entre los las primeras casas trampa y esta última película.

En los 70, junto a muchas otras reivindicaciones, la lucha por la liberación femenina es un hecho asentado. A la vez, *Piedra libre* se inserta en un contexto histórico convulsivo, violento, en el que ya Nilsson ha conocido de cerca la presión de la autoridad sobre la expresión¹⁰. Nos parece importante codificar estos hechos en la última película del director. No queremos decir con esto que Nilsson *quiso expresar* el conflicto de la represión militar en la nueva actitud de sus heroínas (lo cual sería una barbaridad), sino plantear la lectura en este film de un momento pregnante de nuestra Historia, a partir de ciertos símbolos, acciones y usos del lenguaje que, como público histórico, no dejamos de interpretar.

Nuestra hipótesis sería, entonces, que el nuevo tiempo otorga un nuevo significado a los típicos elementos del cine de Nilsson: clases en decadencia, mujeres y el tabú del sexo, representación de la mirada desquebrajada, y en este sentido, creación de un universo inverosímil, tratado desde el eje de lo siniestro. En este sentido, la máscara de Mecha Ortiz, su postura crítica frente al modo en que los hombres han manejado y construido el mundo -y con esto decimos: el campo, el país- resulta también una lectura a la gesta nacional establecida. No olvidemos que las Amalias y los Labourdé heredaron dos viejas versiones masculinas de la tradición nacional, ambas unidas en cuanto a su posición oligárquica y terrateniente¹¹. En un contexto de decadencia de

¹⁰ Mónica Martin cuenta, por ejemplo, que durante la filmación de *El santo de la espada*, Nilsson recibía todos los días la visita de los militares, quienes revisaban las tomas hechas en el día. (Martin, M. *El Gran Babsy: Un hombre como yo no debería morir nunca*. Biografía novelada de Leopoldo Torre Nilsson, Buenos Aires, Sudamericana, 1993.)

¹¹ En este sentido, la tradicional antítesis sarmientina civilización-barbarie/unitarios-federales, aparece parodiada y diluida en el sinsentido, a través de la relación de dos familias terratenientes y en decadencia: el polo unitario sería representado por las Amalias, dueñas de

una clase, esto mismo refleja la caída de los postulados que han constituido una visión de la argentinidad.

Pero al mismo tiempo, en la voz vaticinaria de Amalia Grande, leemos no sólo el relato pasado de una historia (como hecho y como narración), sino además un presente que, en los años de producción del film, se volvería cada vez más inminente en su crueldad:

Quiero que este caso se cierre definitivamente para la justicia; hay cosas que no se deben averiguar para que una sociedad siga existiendo, si se revuelve el estiércol, siempre aparece el olor a mierda.

Decimos *vaticinio*, entonces, para expresar esa ausencia que el film manifiesta como síntoma, a través de la inestabilidad del imaginario. Porque en *Piedra libre*, en el cadáver o fantasma de Amalita, aflora no ya la represión sobre *un* cuerpo deseante, sino sobre una sociedad entera, donde todo el que está en desacuerdo termina siendo *desaparecido*¹². Aquí, además de las puertas cerradas y los mundos que envejecen, la muerte que avanza como una bruma *inexplicable*. La *desaparición*, ubicada en el verosímil del fantástico, se convierte en uno de los temas de este film realizado a fines de 1975. Así como en el lenguaje cotidiano este término sepultó su verdadero significado, *Piedra libre* hace la mímica de estos procedimientos de represión y elipsis. Lo que *desaparece*, aparece, entonces, como un hecho irracional: una novia que se encierra en una tumba para no volver, a menos que contemos ese velo que flota sobre la laguna: antes que Kusturica, Torre Nilsson, pero en ambos, la problemática de las muertes arbitrarias, y el horror de la violencia que sumergen en su absurdo acontecer.

- **Ecos y afluentes: *Piedra libre* y *Paula Cautiva***

Entramos en los cuarenta años con la inexpresada idea de que el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos, era necesaria clausura de la genealogía

un supuesto refinamiento aristocrático, y una sólida tradición de hombres muertos, matrimonios estériles y aparecidos fantasmas. Por otro lado, el mundo bárbarico de los hombres, cuya brutalidad se equipara a la apatía femenina, nos muestra en ambas actitudes la idea del *no futuro*, de una vida que es sólo protocolo y extensa antesala de la muerte. Las casas, las comidas, los sirvientes, son datos registrados minuciosamente para señalar esta incumplida oposición política, que es en verdad una diferencia de sexos, intereses *esenciales* y, en última instancia, de clase.

¹² En los años de filmación ya estaba funcionando la triple A, y los secuestros comenzaban a estar a la orden del día.

asentada por los bisabuelos en nuestra casa. Nos moriríamos allí algún día, vagos y esquivos primos se quedarían con la casa, y la echarían al suelo para enriquecerse con el terreno y los ladrillos.^{xxvi}

Al igual que en “Casa tomada” de Cortázar, el último film de Nilsson retrata el acontecer de dos familias *de las de antes*, amenazadas por una nueva época. Lo mismo en *Paula Cautiva* (1963) de Fernando Ayala, donde también la representación de la tradición se pone en crisis desde el adentro de sus propios *fundadores*. Nuevamente, entonces, el tema de las genealogías *de estirpe* que han creado sus propias ficciones originarias, y en su época de esplendor, las han promulgado como de índole nacional. En el presente de las narraciones, estos relatos se convierten en un modo de vida cada vez más difícil de sostener.

Por supuesto, la coincidencia entre el film de Nilsson y el de Ayala no es casual: recordemos que ambos comparten a Beatriz Guido como autora de los guiones y continuadora de una temática por la que ha corrido mucha tinta, y sangre¹³.

Hagamos entonces una pequeña comparación:

A diferencia de *Piedra libre*, cuyo espacio predilecto es la estancia, *Paula cautiva* abre las posibilidades de contraste, ubicando la acción tanto en el campo como en la ciudad. En cuanto a los protagonistas, vemos que también son personajes con el don de la distancia y la mirada crítica sobre lo que los rodea. Paula Peña (Susana Freyre) se asume pariente de muchos, y conocida por todos. Ella critica el grado en que Argentina se ha vendido a intereses extranjeros, pero a su vez, su ideología estanciera le impide generar recursos propios de supervivencia: Paula prefiere hacer show a los extranjeros y ser una *call girl* antes que convertir *La cautiva* en una granja. En cuanto a la registro de la decadencia, tenemos el recuento de un matrimonio endogámico con un primo hemofílico. El ático de la estancia como un museo de culto para los objetos del pasado. Parecido al casco de *Las Amalias*, que se viene abajo por la falta de alianzas matrimoniales que garanticen la continuidad de los linajes. De esta forma, la herencia de Paula es el casco hipotecado de una estancia y dos ahijados bastardos y rebeldes: “Hoy sólo el orgullo corre por

¹³ Al mismo tiempo, así como *Piedra libre* se basa en un cuento homónimo, *Paula cautiva* proviene del relato “La representación”, ambos de Beatriz Guido.

los campos, vidalita”, canta Paula, y luego dice que aquella “es la voz de la patria”.

A su vez, Amalia Grande y Gran papá (Orestes Caviglia) funcionan como el testimonio de la época anterior. Ambos se presentan preocupados por el valor de los apellidos, que son a la vez topónimos de propiedades y clase. Él dice-ella dice: “Me han cambiado este país (...) me gustaría encerrarme para siempre en *La cautiva*”¹⁴... “Siempre es bueno saber el nombre de los que se van”.

En los años de estos Films, las leyes *naturales* de sucesión aparecen subvertidas y la historia familiar es atravesada por la presencia del Otro: “gauchos”, huérfanos y subalternos cruzan la frontera doméstica, perturban el orden de las tradiciones y anticipan la mezcla. Así, cuando Eugenia afirma el pacto que le permite entrar en la aristocracia terrateniente, gana un nombre, la cómoda seguridad económica, pero como dice ella misma, pierde muchas cosas en el camino: sus padres, su identidad y a su adorada Amalita.

Ahora bien, la gran diferencia reside en que, mientras el film de Ayala plantea una estética más bien realista o referencial, Nilsson tiende a la representación simbólico-poética¹⁵. A partir de las omisiones que hace el director de *La caída*, el espacio narrativo se cierra, al tiempo que los conflictos se elevan al nivel de lo fantástico, abriendo el significado en múltiples lecturas. Por eso, en *Piedra libre* la amenaza de la nueva época - representada por Eugenia, pero también por los jóvenes Amalia y Ezequiel- tampoco se manifiesta como tal, sino que aparece en el lugar de lo desconocido. Un espacio a llenar por la libre interpretación.

De todas formas, el juego con la *performance* será en ambos casos un recurso de juicio sobre la tradición y la propia historia. El juego con lo escénico y el carácter perpetuo de representación de todo discurso se plantea como un eje central en los dos films. En *Paula cautiva* la representación funciona como el despojo de una realidad, lo que ha quedado de un país dependiente cuyos dueños ya no son la oligarquía que posee las tierras sino

¹⁴ Las bastardillas sorbe el parlamento son nuestras.

¹⁵ Esta apertura semiótica se refuerza en la ausencia de *voz over* por parte del film. Si comentábamos antes que en *La casa del ángel* el espectador se ayuda a su lectura con la voz de Ana Castro, la ambigüedad y la ausencia de respuestas (aunque sean subjetivas) se plantea en *Piedra libre*, por ejemplo, a través de este procedimiento ausente.

los intereses económicos del extranjero. En este film, el problema de la puesta en escena es cuestionado hacia el adentro de la Historia, mientras que en *Piedra libre*, el cuestionamiento estético es preponderante. Mencionemos nuevamente el comienzo, y ese ojo que nos recibe junto a varios rostros anónimos que se demaquillan. Igual en las varias actuaciones de Eugenia y las correspondientes acotaciones de Amalia Grande. Además, al modo *Cumbres borrascosas*, la isla y la casa de Amalita como lugares donde el mismo personaje se rige por leyes distintas. Y no olvidemos la escena de la instalación multimedial, en la que la parálitica narra la antigua tragedia de Mármol. Allí, las diapositivas muestran a la protagonista en las ropas de Luisina Brando y anticipan, en la historia de la primera, el final de “la más valiente de las Amalias”. La puesta en abismo misma intercepta, entonces, el devenir de los personajes y plantea una reflexión sobre los usos y artificios de toda narración, sea ésta ficcional o no.

IV. A modo de conclusión: la obra abierta.

Como en la pesadilla, una clarividencia sin salida, un mensaje del centro del lenguaje, que colapsa ante la densidad de su propio contenido. En *Piedra libre*, las escondidas son mucho más que un juego. Ante una problemática que en la estética de Nilsson lleva casi veinte años desarrollándose, la experiencia de la crisis toca varios aspectos de la representación. Pero en su obra última y cumbre, los temas han evolucionado hacia nuevos ámbitos. En el registro de la cinematografía nacional, ellos evidencian los síntomas de un cambio histórico-social y su efecto en la cultura.

Aunque Torre Nilsson nunca se auto-postuló cineasta *comprometido*, el motivo de familias cuyos valores se desmoronan implica siempre una visión política de la cultura nacional. En esta línea, el contexto de inserción del film hace más desgarradora la evidencia de un problema que supera los planos de lo existencial y problematiza lo político-social. Por un lado, en la creación de un universo pluritemporal, leemos, con la decadencia de una clase, el devenir de una gastada gesta nacional y su fatal putrefacción. Por otro, en la historia de tres mujeres bravías, sensibles y atacadas por un destino que no les asienta, algo más que la sombra de la imposición masculina. Amalita escapa

de un modo inverosímil a su destino, y en su lugar nos deja una incógnita que rebota en todas las esquinas de la interpretación. En el mundo del trabajo y los días, los muertos no se esfuman. Si su historia es convertida en asunto de misterio, no lo será por el mero encanto de la fantasía. Amalia Grande lo sabe, y lo admite con sorna, porque su mundo era el de otra época, y en éste no hay salida.

Dentro de un universo clausurado por la fatalidad, el planteo fantástico hace de *Piedra libre* una obra abierta, que permite múltiples lecturas de un vacío. Al nivel de una hipótesis sensible a los conflictos de la época, nos conmovemos con la idea de un cuerpo que desaparece. Más allá de esta lectura, las imágenes nos permiten el fluir abierto de la interpretación. El pasaje de la estatua y la casa trampa, al cuadro en movimiento de una mirada que interpela las imágenes. ■

Bibliografía:

Sobre Torre Nilsson:

- AAVV *Leopoldo Torre Nilsson: Una estética de la decadencia*, M. del C. Vieites (compiladora), Bs. As., Grupo Editor Altamira.
- Castro, Ricardo, “Torre Nilsson por Torre Nilsson: los ideales y pasiones”, en *El Tribuno Matutino Independiente*, domingo 2 de mayo de 1986, 2da sección.
- Couselo, Jorge Miguel. *Torre Nilsson por Torre Nilsson*, Argentina, Fraterna S.A., 1985.
- Eloy Martínez, Tomás, “Leopoldo Torre Nilsson”, en *La obra de Fernando Ayala y torre nilsson en las estructuras del cine argentino*, Ediciones culturales argentinas, Ministerio de Educación y Justicia (Argentina), 1961.
- España, Claudio “Emergencias y tensiones en el cine argentino de los años 50”, en *Revisión del cine de los años cincuenta. Nuevo texto crítico*, año XI, enero-diciembre de 1998, número 21 /22, California, Stanford University.
- Mahieu, Agustín. “La obra de Torre Nilsson” en *Tiempo del Cine*, octubre 1960.

- Martín, Mónica. *El Gran Babsy: Un hombre como yo no debería morir nunca*. Biografía novelada de Leopoldo Torre Nilsson, Bs. As, Sudamericana, 1993.
- Monteagudo, Luciano, “El que se jugo a Todo o Nada”, en *Página 12*, Domingo 24 de julio 1994.
- Muriey, Andrade, “Cinema: Leopoldo Torre Nilsson”, *Journal do Comercio*, 26 de Julio de 1961
- Salgado, Antonio A., “El ojo de la crítica Torre Nilsson 1961: La mano en la Trampa y Piel de Verano”, en *Tiempo de Cine*, Oct.-Nov. 1961, Año 2, Nº 8.
- Seiguerman, Osvaldo. “Un maestro de cine” en *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, domingo 21 de mayo de 1978.
- *Torre Nilsson por Torre Nilsson*. Selección y prólogo de Jorge Miguel Couselo

Sobre *Piedra libre*:

- Collauti, Carlos. “El caso *Piedra Libre*”, en *Libertad de expresión y censura cinematográfica*, Buenos Aires. Fundación Instituto de Estudios legislativo, 1983.
- Guido, Beatriz. “*Piedra libre*”, “La representación” y Línea argumental para la versión cinematográfica de *Piedra libre*”, en *Piedra libre*, Buenos Aires, Galerna, 1976.
- Ulanovsky, Carlos “Torre Nilsson: Juega a las escondidas *Piedra libre* para todos mis compañeros”, en *Revista Perdón*, sección *Perdón Cine*, Octubre de 1976, año 1, nº 1.

Sobre el contexto histórico y cultural y otros:

- España, Claudio. *Cine argentino (1957-1983): modernidad y vanguardia*, vol. II, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2003
- Marengo, Cesar. “Cine y Política: Las nuevas leyes de cine: 1966: Nuevo gobierno y nueva ley de cine” en *Modernidad y Vanguardia II*, España, Claudio (comp.), Buenos Aires, FNA, 2003.
- Romero, Luis Alberto, VII “El Proceso 1976- 1983”, en *Breve Historia Contemporánea de Argentina*, Buenos Aires, FCE, 1994. p. 288.
- Pezella, Mario. “El gesto y el montaje”, en *Estética del cine*, Madrid, Antonio Machado, 2003
- Sarlo, Beatriz y Altamirano, Carlos. *Literatura/Sociedad*. Ed. Edicial. Buenos Aires, 1993.
- Selser, Gregorio. “El Organito”, en *Todo es Historia*, Buenos Aires, julio de 1986,
- Viñas, David. *Literatura argentina y política* (vol. I y II), Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2005.

Documentos:

- Alsina Thevenet, Homero. “Prohíben el estreno del último film de Torre Nilsson. El talento en su trampa”, en el diario *El cronista*, 15 de abril de 1976, sin número de página. Gacetilla.

- Berruti, Rómulo, publicada en *Clarín*, el viernes 17 de septiembre de 1976.
- “Con ansias de hacer”, nota del 26 de octubre de 1975 (Museo del cine, sobre *Piedra libre*, artículo sin número)
- Domínguez, Nelson, “Fallo definitivo de la Corte Suprema sobre el film *Piedra libre* de Torre Nilsson”, en el diario *Opinión*, del 24 de julio de 1977, sin número de página (Museo del cine, sobre *Piedra libre*, artículo n° 66012).
- “El clima mágico de un filme de Torre Nilsson”, en *La nación*, viernes 17 de septiembre de 1976, página 8 (Museo del cine, sobre *Piedra libre*, artículo n° 66003).
- Gacetilla: *MBC INFORMA*: “Se confirma para el jueves 15 de abril el estreno de *Piedra Libre* en el cine Atlas y simultáneos”, (Museo del cine Pablo Ducrós Hicken, sobre *Piedra libre*, artículo n° 66057).
- Gacetilla: *MBC INFORMA*: “*Piedra libre* se estrenará en el cine Gran Rex la primer semana de septiembre. Le fue extendido el certificado de exhibición.”
- “Ha sido prohibida “*Piedra Libre*”, en *Ultima Hora*, Jueves 15 de abril de 1976, página. 17 (Museo del cine Pablo Ducrós Hicken, sobre *Piedra libre*, artículo sin número).
- “Invitación para un film de Nilsson “*Piedra Libre*” en un Festival Londinense” (Museo del cine Pablo Ducrós Hicken, sobre *Piedra libre*, artículo n° 66043)
- Justicia para *piedra libre*. Nota del 16 de junio de 1976 (Museo del cine Pablo Ducrós Hicken, sobre *Piedra libre*, artículo sin número).
- Kessel, Rubén. “*Piedra libre*”, en *Siete días*, año 10, n°485, del 7 de octubre de 1976
- Koremblit, Bernardo Ezequiel. “¿Qué pasó con *Piedra Libre*?: ¿Séptimo arte? ¿Octava maldición?”, en revista *Extra*, Buenos Aires, octubre de 1976.
- Marey, Fred. Sobre *Piedra libre*, en *Buenos Aires Herald*, del 20 de julio de 1976 (Museo del cine Pablo Ducrós Hicken, sobre *Piedra libre*).
- “Marilina Ross y Juan José Camero dirigidos por Torre Nilsson”, nota del 13 de noviembre de 1975 (Museo del cine Pablo Ducrós Hicken, sobre *Piedra libre*, artículo sin número).
- Nota del diario *La razón*, viernes 17 de septiembre de 1976, página 18 (Museo del cine Pablo Ducrós Hicken, sobre *Piedra libre*, artículo sin número).
- Nuridsany, Michel. “*Piedra Libre*, Mélodrame flamboyant”, traducción de la nota de *Le Figaro*, del sábado 9 de abril de 1977. (Museo del cine Pablo Ducrós Hicken, sobre *Piedra libre*, artículo n° 66056).
- “*Piedra Libre*”, en *La Prensa*, 17 de septiembre de 1976. (Museo del cine Pablo Ducrós Hicken, sobre *Piedra libre*, artículo n° 66051).
- “*Piedra libre* ante el público”, en *La opinión*, viernes 17 de septiembre de 1976 (Museo del cine Pablo Ducrós Hicken, sobre *Piedra libre*, artículo n° 51000).
- “*Piedra libre* en la India inaugurando un Festival” (Museo del cine Pablo Ducrós Hicken, sobre *Piedra libre*, artículo n° 66046)
- “*Piedra libre* en París”, en *Clarín*, 26 de abril de 1976 (Ansa). Museo del cine Pablo Ducrós Hicken, sobre *Piedra libre*, artículo sin número.
- “*Piedra libre* fue invitada a San Sebastián”, nota publicada el sábado 21 de agosto de 1976 (Museo del cine Pablo Ducrós Hicken, sobre *Piedra libre*, artículo n° 66045)

- “*Piedra libre* para Marilina Ross...”, en *Los principios*, Córdoba, 5 de noviembre de 1975. Información proveniente de TELAM, Bs. As.
- “Revocan la medida del ente”. Nota del 11 de junio de 1976 (Museo del cine Pablo Ducrós Hicken, sobre *Piedra libre*, artículo n° 66042).
- Schóó, Ernesto. “Precisiones sobre realidad y ficción”, en *La opinión*, Bs. As., 12 de junio de 1976, sin número de página.
- “Un fallo deja sin efecto la prohibición de “Piedra Libre”, en *La Nación*, 11 de junio de 1976, Bs. As. (Museo del cine Pablo Ducrós Hicken, sobre *Piedra libre*, artículo n° 2929)
- “Un viaje a Taormina” (Museo del cine Pablo Ducrós Hicken, sobre *Piedra libre*, artículo n° 66044)
- Zunino, Edi. “Piedra Libre”, en el diario *Perfil*, 20 de enero de 2008. Edición digital:

http://www.perfil.com/contenidos/2008/01/20/noticia_0012.html.

Sobre M. P. Tato:

- *El censor*. Argentina, 1995, dirigida por Eduardo Calcagno, con guión de Alan Pauls y Jorge Goldemberg.
- “El señor de la censura”, Septiembre de 1974, recorte hallado en el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, artículo n° 102 897.
- Getino, Octavio, Tato, M. P. y anónimo. “15 meses con Miguel Tato al frente de la censura”, en el diario *Clarín*, suplemento “Espectáculos”, Buenos Aires, domingo 7 de diciembre de 1975.
- “La escalada de la censura”, entrevista a Miguel Paulino Tato, revista *Visión*, del 1 de julio de 1976, pp. 21-24.
- Oppenheimer, Andrés. “Miguel ‘Néstor’ Tato: ‘Soy un cavernícola, ¿y qué?’”, en *Siete Días*, n° 377, 1974, pág.84.

Notas finales:

ⁱ “*Piedra libre* para Marilina Ross...”, en *Los principios*, Córdoba, 5 de noviembre de 1975. Información proveniente de TELAM, Bs. As.

ⁱⁱ De la gacetilla *MBC INFORMA*: “Se confirma para el jueves 15 de abril el estreno de *Piedra Libre* en el cine Atlas y simultáneos”, (Museo del cine Pablo Ducrós Hicken, sobre *Piedra libre*, artículo n° 66057). El señalamiento es nuestro.

ⁱⁱⁱ Romero, Luis Alberto. “El Proceso, 1976-1983”, en *Breve Historia Contemporánea de Argentina*, Buenos Aires, FCE, 1994. p.283.

^{iv} Cf. Collauti, Carlos. “El caso *Piedra Libre*”, en *Libertad de expresión y censura cinematográfica*, Buenos Aires. Fundación Instituto de Estudios legislativo. 1983. p 76. (Biblioteca de la E.N.E.R.C.)

^v Cf. Martín, Mónica. *El Gran Babsy: Un hombre como yo no debería morir nunca*. Biografía novelada de Leopoldo Torre Nilsson, Bs. As, Sudamericana, 1993.

^{vi} Cf. “Revocan la medida del ente”, artículo periodístico del 11 de junio de 1976, sin más datos (obtenido en el Museo del cine Pablo Ducrós Hicken, sobre *Piedra libre*, documento n° 66042),

^{vii} “El señor de la censura”, Septiembre de 1974, pág. 16, recorte hallado en el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, artículo n° 102 897, en el sobre de Miguel Paulino Tato.

^{viii} “La escalada de la censura”, entrevista a Miguel Paulino Tato, revista *Visión*, del 1 de julio de 1976, pp. 21-24.

^{ix} “La escalada de la censura”, Op. Cit.

^x Alsina Thevenet, Homero. “Prohíben el estreno del último film de Torre Nilsson. El talento en su trampa”, en el diario *El cronista*, 15 de abril de 1976, sin número de página.

^{xi} Para ver los estrenos del año:

<http://www.cinenacional.com/listados/estrenos.php?anyo=1976>.

^{xii} Romero, Luis Alberto. Op. Cit. p. 288.

^{xiii} Cf. Domínguez, Nelson, “Fallo definitivo de la Corte Suprema sobre el film *Piedra libre* de Torre Nilsson”, en el diario *Opinión*, del 24 de julio de 1977, sin número de página (Museo del cine, sobre *Piedra libre*, artículo n° 66012).

^{xiv} Schóo, Ernesto. “Precisiones sobre realidad y ficción”, en *La opinión*, Bs. As., 12 de junio de 1976, sin número de página.

^{xv} Marey, Fred. Sobre *Piedra libre*, en *Buenos Aires Herald*, del 20 de julio de 1976 (Museo del cine Pablo Ducrós Hicken, sobre *Piedra libre*).

^{xvi} Nuridsany, Michel. “*Piedra Libre*, Mélodrame flamboyant”, traducción de la nota de *Le Figaro*, del sábado 9 de abril de 1977. (Museo del cine Pablo Ducrós Hicken, sobre *Piedra libre*, artículo n° 66056).

^{xvii} Cf. Zunino, Edi. “Piedra Libre”, en el diario *Perfil*, 20 de enero de 2008. Edición digital: http://www.perfil.com/contenidos/2008/01/20/noticia_0012.html.

^{xviii} Estas palabras pertenecen a la nota de Rómulo Berruti, publicada en *Clarín*, el viernes 17 de septiembre de 1976.

^{xix} Koremblit, Bernardo Ezequiel. “¿Qué pasó con *Piedra Libre*?: ¿Séptimo arte? ¿Octava maldición?”, en revista *Extra*, Buenos Aires, octubre de 1976.

^{xx} Alsina Thevenet, Homero. Op. Cit.

^{xxi} Berruti, Rómulo, *Clarín*, viernes 17 de septiembre de 1976, (Museo del cine Pablo Ducrós Hicken, sobre *Piedra libre*, artículo n° 66036).

^{xxii} Publicada en *Siete días*, año 10, n° 485, en la sección “Correo”.

^{xxiii} *La nación*, viernes 17 de septiembre de 1976, página 8 (Museo del cine, sobre *Piedra libre*, artículo n° 66003). Los siguientes agregados en corchetes son nuestros.

^{xxiv} Domínguez, Nelson. “Fallo definitivo de la Corte Suprema sobre el film *Piedra libre* de Torre Nilsson” *La Opinión*, 24 de julio de 1977 (Museo del cine, sobre *Piedra libre*, artículo n° 66012).

^{xxv} Cf. Pezella, Mario. “El gesto y el montaje”, en *Estética del cine*, Madrid, Antonio Machado, 2003, p. 105.

^{xxvi} Cortázar, Julio. “Casa tomada”, en *Bestiario*, Sudamericana, Buenos Aires, 1972 (1951)