

CINE LIBRE ➔

Año 1, Nº 1, Octubre 1982

**Alejandro
Doria** no
se queda
quieto

La Plata dulce
de **Viale** y
Goldenberg

Itinerario
de un chileno
errante:
Raúl Ruiz

Qué se trae
entre manos
el **Nuevo
cine
español**

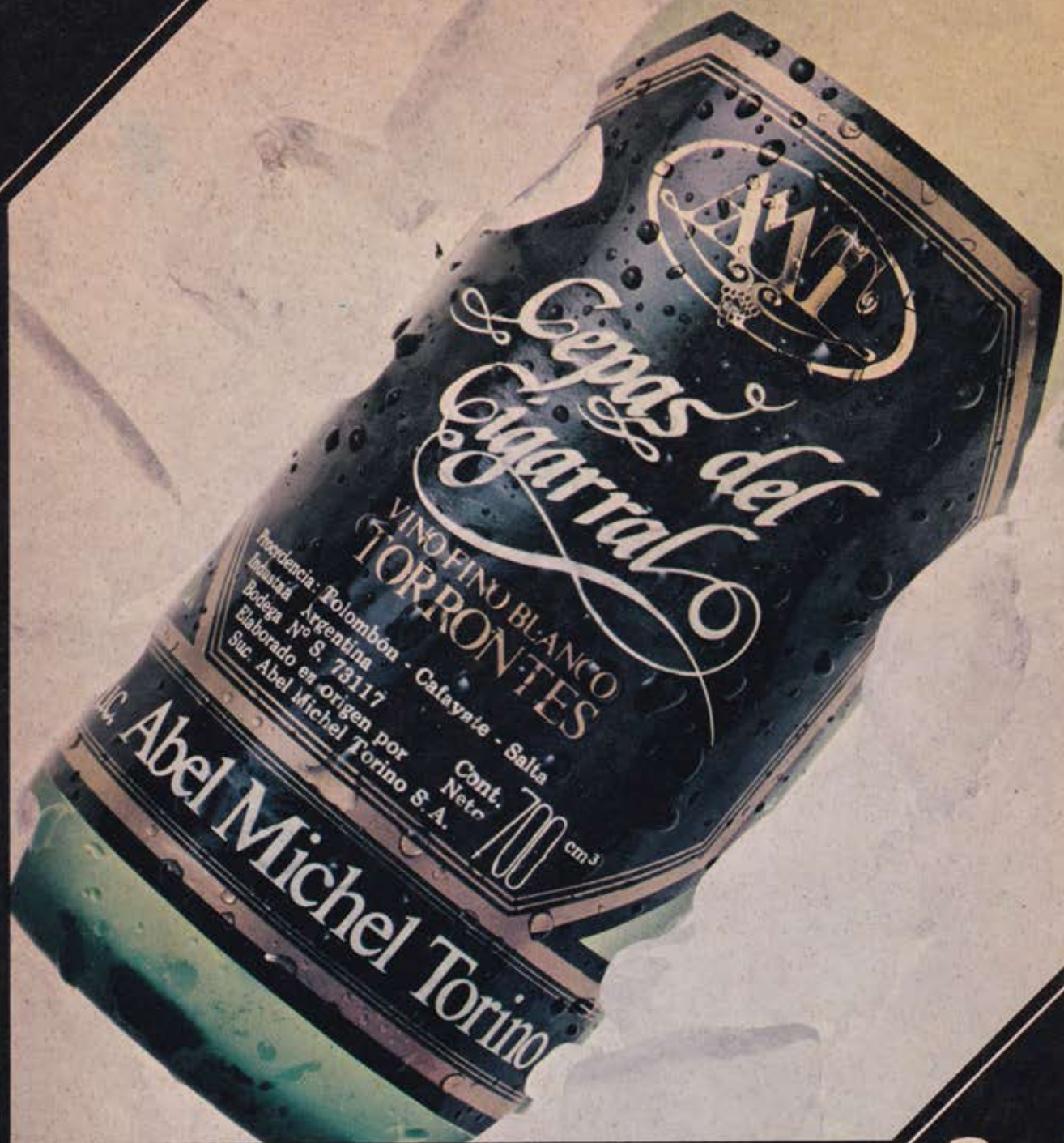


Aristarain:
Lo importante
es saber
narrar

De
Manuel Puig
a **Raúl
de la Torre:**
¿Fidelidad
o traición?

El regreso
de un hijo
pródigo:
**Héctor
Babenco**
y Pixote

\$ 60.000.—



Los vinos finos de Salta

Cepas del Cigarral Blanco Torrontes y Tinto Cabernet, dos nuevos productos de una bodega centenaria. Pruébelos, son un orgullo de nuestra tradición. Un sabor difícil de olvidar.



Suc. Abel Michel Torino S.A.

Vicente López 201 - 4400 - Salta - Prov. de Salta - Tel. (087) 219199

Archivo Histórico Viamonte 494 - 6º P. - 1053 - Buenos Aires - Tel. 312-9131/1123/8826/5802 www.abelmichel.com.ar



CINE LIBRE →

Octubre 1982

2 EDITORIAL: ALGO QUE NOS PERTENECE

3 EL ARTE DE NARRAR

Recientemente premiado en el festival de Biarritz, Adolfo Aristarain conversa largamente sobre su cine, sobre la (falsa) oposición entre industria y arte, y sobre su autobiografía vagabunda.

8 DEL LIBRO AL GUION

Raúl de la Torre explicita los criterios con que adaptó *Pubis Angelical*, la novela del ahora muy solicitado Manuel Puig.

13 EXALTACION DEL DESPROPOSITO

Ante la decepción comercial y el vapuleo crítico sufridos por el último film de de la Torre, Mario Sábato sale en su defensa con una encendida reivindicación.

14 ENTREVISTA CON OSCAR VIALE Y JORGE GOLDENBERG

Cine Libre rescata de la penumbra un oficio, el de guionista, y dos de sus más frecuentados representantes: Oscar Viale y Jorge Goldenberg, autores del libro cinematográfico de la exitosa *Plata dulce*.

15 EL PODER DE LA FICCION

De paso fugaz por Buenos Aires, Héctor Babenco reconstruye minuciosamente el fascinante rodaje de *Pixote*.

24 PERSPECTIVAS DEL ACTUAL CINE ESPAÑOL

Desde Madrid, el recordado crítico Agustín Mahieu traza un exhaustivo recorrido de las más recientes producciones cinematográficas españolas.

31 EL CINE QUE VENDRA

Después de *Los pasajeros del jardín*, una obra que encaró como un producto estrictamente comercial, Alejandro Doria se apresta a filmar *Darse cuenta*, cuyo guión más o menos definitivo acaba de concluir con Jacobo Langsner.

36 MARAVILLAS Y OTROS RETABLOS

Manuel Gutiérrez Aragón es el director de *Habla Mudita*, y uno de los más promisorios de la nueva camada española. Agustín Mahieu lo entrevistó a raíz de su última película: *Maravillas*.

40 HAY QUE ABREVAR EN EL INTERIOR

Vehemente crónica de las Jornadas de Cine Argentino en Córdoba, donde una delegación porteña no escatimó condenas ni vituperios contra la censura, los medios de comunicación, y los monopolios multinacionales en el campo cinematográfico.

42 LOS CUADROS VIVIENTES

Agustín Mahieu inaugura la sección *Documentos* con un ensayo sobre Raúl Ruiz, cineasta chileno y extravagante que goza de la admiración de toda la inteligencia europea.

59 EL HUMOR DE GENO DIAZ.

60 AGENDA: una selección de chismes, informaciones (y algunos dardos envenenados) destinados a aligerar la pesadez de esta revista.

62 CINELECTURAS presenta algunos libros de interés para cinéfilos, bibliófilos y demás patologías.

64 DECLARACION de la DAC (Directores Argentinos Cinematográficos) frente al estado crítico que atraviesa la industria del cine argentino.

Director Editor
Mario Sábato

Consejo de dirección
Raúl de la Torre
Alejandro Doria
Alberto Fisherman
René Mugica
Sergio Renán
Ricardo Wulicher

Asesor de la dirección
Salvador Sammaritano

Secretario de redacción
Jorge Lafforgue

Redactor
Alan Pauls

Arte
Oscar Díaz

Fotografías
Alfredo Suárez
Oscar Ghiglia

Humor
Geno Díaz

Asesor filmográfico
Héctor Vena

Departamento de publicidad
P y M

Gerente
Hugo Merlo

Director Comercial
Enrique Celis

Gerencia administrativa
Laura Monedero

Redacción y administración
Rawson 17 A (1182) Buenos Aires,
Argentina.
Teléfonos 983-2492 y 983-2494

La Dirección de la revista no se responsabiliza por las opiniones vertidas en los artículos firmados.

Copyright Cine Libre.
Prohibida la reproducción total o parcial (ley 11.723).

La revista CINE LIBRE es publicada mensualmente por EDITORIAL LEGASA S.R.L. con domicilio comercial en Rawson 17 A (1182), Buenos Aires, Argentina. Registro de la Propiedad Intelectual en trámite. La impresión se realiza en IMPRECO GRAFICA, Viel 1448, fotocomposición y diseño de CARLOS OCHOA. DISTRIBUIDORA RUBBO S.R.L. Tel. 923-1709. Distribución exclusiva para la Capital Federal.

Algo que nos pertenece

Cuando discutíamos sobre el título que deberían llevar estas páginas (un título que tenía que contemplar demasiados aspectos: nuestro común amor por el cine, nuestro común amor por la libertad con que debe ejercerse, formular una declaración de principios en una o dos palabras), surgió que fuera sobre los demás éste que pretendemos muy claro: **Cine Libre**. También aparecieron las objeciones; fueron válidas de una manera inesperada, porque afirmaron aún más que éste tenía que ser el nombre de nuestra aventura.

Se observó, fundamentalmente, que era nostálgico: recordaba a un cine adolescente, que dejó de realizarse antes de llegar a la madurez deseada. Un cine que desapareció con mucha pena y poca gloria.

Los que nos negamos a firmar su defunción todavía pensamos que ese cine es válido. Porque tiene que ver con un compromiso que asumimos desde el momento en que empezamos a amar este duro oficio: el compromiso de alcanzar a la gente nuestra visión del mundo, nuestros sueños, nuestras decepciones, nuestras esperanzas, con nuestros aciertos y nuestros errores, pero siempre en entera libertad.

Admitiendo, y alegrándonos, que pueda haber visiones del mundo contradictorias, esperanzas diversas, sueños distintos, otros aciertos.

En el país que sufrimos (y no es el que todos queremos) ni ese cine, ni esa libertad ni esa discusión son posibles.

En este país que padecemos es necesario formar una unidad fraternal para comenzar a hacer ese cine, ejercer esa libertad, plantear esa discusión. Y combatir los enemigos de siempre: el pensamiento totalitario, los tutores morales de la población, los intereses económicos más bastardos, los gobiernos que atentan contra la libertad de expresión.

Nos planteamos, entonces, un objetivo gigantesco: que **Cine Libre** sea un territorio común para todos aquellos que aman el cine y su libertad imprescindible. Que estas páginas sean nuestra zona de discusión; que compartamos aquí nuestras opiniones más diversas. De frente y con respeto.

Respeto: no ha sido casual la elección de la palabra. Es una palabra que desde hace mucho tiempo está ausente del vocabulario cultural y político de varios países, incluyendo —y con una increíble tenacidad— el nuestro. Nosotros queremos que lo que significa esa palabra vuelva a ejercerse. Por de pronto, en estas páginas. Respeto a nuestras divergencias, respeto a nuestras individualidades, respeto a la opinión que difiera de la nuestra, respeto a la obra que no nos pertenece. Para poder hacer ese frente fraternal que anunciamos, en la unidad de la diversidad.

Desde ese frente fraternal, desde estas páginas, podemos elegirnos como continuadores de la existencia de nuestro cine, como responsables de una parte de la cultura nacional.

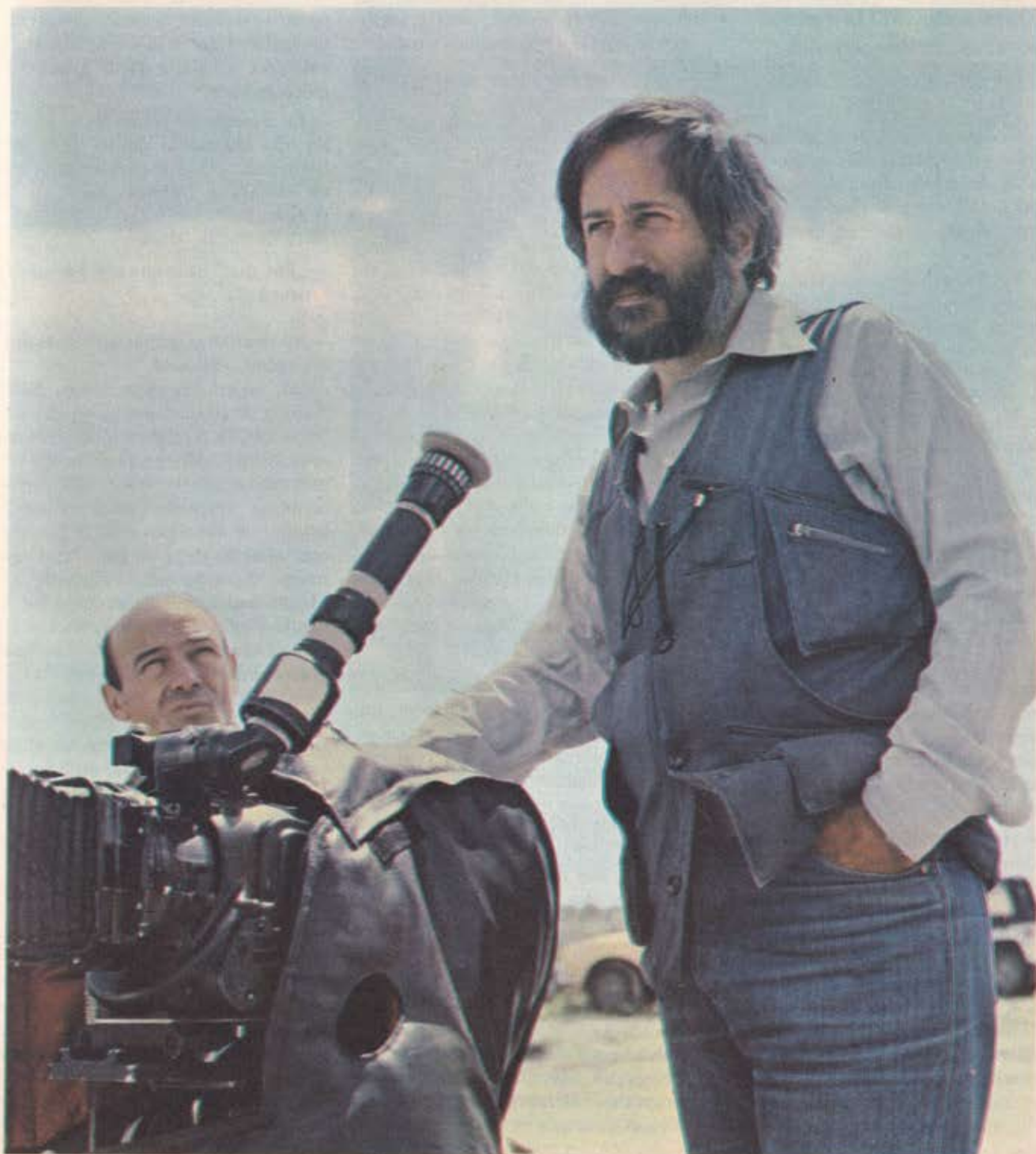
Porque es algo que nos pertenece, y somos responsables. Podemos recrear nuestro cine —y lo hacemos a pesar de todas las precariedades— cada vez que emprendemos el sueño individual de un nuevo film. Podemos, también, hacerlo entre todos, compartiendo la esperanza de que nuestra cultura sobreviva. Porque es algo que nos pertenece, y somos responsables. Nuestro cine, nuestra cultura nos necesitan, reclaman nuestro testimonio.

Un testimonio que vamos a dar sin pedir permiso. Para eso estamos aquí.

EL DIRECTOR

**Entrevista con
Adolfo Aristarain**

EL ARTE DE NARRAR





Últimos días de la víctima: géneros, ambigüedades y riesgos

—Me preguntaba si el juicio de la crítica cinematográfica argentina no te estaba condenando a ocupar el lugar del director de cine que sabe narrar, el especialista en historias policiales.

—Yo prefiero aceptar el título del que sabe narrar. Las policiales no me disgustan, pero no quiero encasillarme en un género. Por otra parte, ateniéndonos a mi filmografía, sólo dos películas pueden ser clasificadas como policiales: *La parte del león* y *La discoteca del amor*, que en realidad era una intriga policial enmarcada en un género musical. En cuanto a *Tiempo de revancha*, no sabría bien cómo llamarla.

—Sí, su ambigüedad hace pensar un poco en las crónicas de Rodolfo Walsh.

—Para mí siempre fue un misterio. Pero por otra parte, creo que los géneros ya han dejado de existir. Se han mezclado mucho, y distinguirlos sólo sirve para comodidad de los críticos. Yo creo más en las divisiones que hacíamos cuando éramos chicos: películas de acción, de cowboys, de amor, de aventuras.

—¿Cómo llegaste a la novela de Feinmann, “*Últimos días de la víctima*”?

—Había recibido comentarios, pero me habían dicho que la tenía Martínez Suárez, así que no me preocupé más. Pero terminé *Tiempo de Revancha* y no quería dejar pasar el tiempo. Quería filmar otra vez cuanto antes. La alternativa era: o me ponía a pensar qué demonios se me ocurría, o buscaba algo ya escrito. Me puse en contacto con Feinmann, que me dijo que hacía un año ya que el proyecto de Martínez

Suárez estaba parado, compré entonces la novela y nos pusimos a trabajar.

—¿Tuviste que hacer muchas modificaciones?

—Las necesarias. La novela me había gustado, y la solidez de su estructura podía ser la base de un buen guión. El final era muy atractivo, pero hubo que cambiarlo, porque en la novela tenía un tinte de realismo mágico. Mendizábal, el protagonista, termina ocupando el lugar de la víctima, pero nadie sabe bien cómo ni por qué. Esto obligó a que modificáramos el resto de la historia, de modo de llegar a ese final sin tener que recurrir a un personaje que lo hiciera explícito. Además, se utilizó todo el conocimiento que Mendizábal tiene de sí mismo para inventar situaciones; en la película actúa constantemente, casi no habla, y el poco diálogo que hay prácticamente es suprimible. Si vos ves la película muda seguro que la entendés. Por la claridad de la narración todos los enfrentamientos son perceptibles. Pero llegar a esta claridad fue muy complejo.

—¿Por qué?

—Porque cuando hay situaciones dramáticamente muy concretas, el tiempo de cada escena lo da la situación misma, lo va marcando el diálogo. En una película donde los diálogos son secundarios, los tiempos tienen que ser inventados. Para colmo, en *Últimos días...* hay muchas acciones que no son concretas: son acciones de espera, de tipo que espía. En definitiva, el personaje principal es un voyeur. Los tiempos fueron, entonces, el punto difícil de la película, pero creo que los resolvimos bien.

—En la novela, la organización que delega en Mendizábal el asesinato permanece siempre en el anonimato. Vos preservaste esa ambigüedad.

—Sí, pero en realidad no sé hasta qué

punto. De todos modos, siempre es preferible jugar a la ambigüedad: así cualquier conjetura queda a cargo de quien la hace.

—En *Tiempo de revancha* se advertía una utilización similar de la ambigüedad. ¿Qué expectativas tenías en cuanto a *Últimos días...* y la censura?

—Tenía mucho miedo.

—¿Por qué? Más que con *Tiempo de revancha*?

—Sí.

—No confiabas demasiado en la ambigüedad, entonces.

—No, no era ése el problema. Si en *Tiempo de revancha* el riesgo era político, acá la cuestión era básicamente sexual. En la película tiene mucha importancia el erotismo de lo que el protagonista presencia. Para Mendizábal, un tipo de conceptos muy esquemáticos, el sexo juega un papel casi destructor. Entre las muchas escenas que Mendizábal sorprende mirando por la ventana había algunas muy bravas. La ventaja era que todo estaba muy bien puesto, muy bien articulado con la historia, pero de todos modos había ahí una carga de erotismo bastante impresionante. La escena en que Mendizábal mata a Cecilia, por ejemplo, es bastante inusual en el cine argentino: una mezcla de violencia y calentura. A punto de ser asesinada, Cecilia (Soledad Silveyra) le pide a Mendizábal (Federico Luppi) que se la coja. Sin eufemismos.

—Es la primera vez que el cine nacional registra el verbo que más pronunciamos los argentinos.

—Claro, pero dentro de la situación suena muy normal. Lo que pasa es que para la censura de acá el sexo siempre es particularmente problemático.

—De todos modos, parece divertirti bastante.

—Sí, me divierte porque en estos ca-

1. *Federico Luppi, Ulises Dumont y Mónica Galán en Últimos días de la víctima.*

2. *El asesino como voyeur: Federico Luppi en Últimos días de la víctima.*

... siempre es el director el que tiene que presentar sus explicaciones, justificar la intensidad de tal o cual escena. Y nuestra posición era no cortar.

—¿Hasta qué punto?

—Hasta tres días antes del estreno. El problema es que la censura sabe que uno no puede perder la fecha de estreno. Con todo, la consigna es negociar a último momento. Porque si te cortan de entrada y vos aceptás, entonces te arriesgás a que te corten cada vez más. En cambio si decís: "no, prohíban la película", siempre podés jugarle a cortar a último momento.

Profesión: cineasta

—Volviendo un poco al comienzo, a tu capacidad de narrador: ¿esto responde a una determinada formación cinematográfica?

—Más que nada, creo, obedece a una afición cinematográfica y literaria muy precisa. Ya sea en cine como en literatura siempre me han gustado los tipos que cuentan una historia. Narrar bien supone que si hay un interés didáctico no se note demasiado, y que si hay un interés ideológico no haya necesidad de enarbolar la banderita. Creo mucho en que me entretengan; por eso nunca me gustó la literatura aburrida, el objetivismo, por ejemplo, ni el cine estilo Antonioni o Bergman. Siempre admiré el cine americano, su literatura, y también la inglesa. Del resto, algunas excepciones, gente como Pavese, pre-ocupada por el hecho de narrar. Así que ya tiene que ver con mi personalidad, con mis gustos. Por lo demás, cuando trabajo, la única regla que sigo es ponerme como espectador de lo que estoy haciendo.

—¿Partís siempre de una estructura armada?

—Sí, pero para permitirme después hacer modificaciones. Si uno no tiene un esqueleto sólido no puede dejarse



llevar. Si se cuenta con un buen armazón, entonces al desarrollar siempre empiezan a aparecer variantes, cosas nuevas.

—¿A qué atribuí el hecho de que la narración no sea la virtud mejor repartida entre los directores argentinos?

—No sé, yo conozco gente que tiene las mismas intenciones que yo. De ahí a que lo consiga es otro problema. No sé cómo explicarlo.

—Quizá habría que remontarse a la década del 60, a la marca estilística del cine europeo que entonces era vanguardia. Sobre todo los franceses, que curiosamente hacían "cine de autor" mirando hacia Estados Unidos.

EL ARTE DE NARRAR



1. Soledad Silveyra en *Ultimos días de la víctima*.

2 y 3 La víctima y sus espejos: Arturo Maly y Federico Luppi en *Ultimos días de la víctima*.



—Ahí podría haber algunas puntas para entender el problema. La famosa generación del 60, que terminó en la dispersión, coincidía en oponer, por ejemplo, el cine comercial al cine llamado artístico. Y eso es una gran falacia. El cine es comercial y punto. A partir de ahí vos harás un producto que podrá llamarse artístico o un bodrio. Pero lo que determina al cine es que es un producto, un producto que cuesta mucha plata y se hace para que tenga difusión masiva. Entonces es absurdo decir que hacés una película para que la vean diez tipos. Si podés meter 4, 5 ó 20 millones de espectadores, mejor. Ese prejuicio ya condiciona de algún modo un cierto lenguaje y una estética. La oposición cine artístico/cine comer-

cial fue el gran error. Porque los del 60 tuvieron ofertas de Sono Film, que por entonces era la productora fuerte, y las rechazaron porque consideraron que era ensuciar su arte.

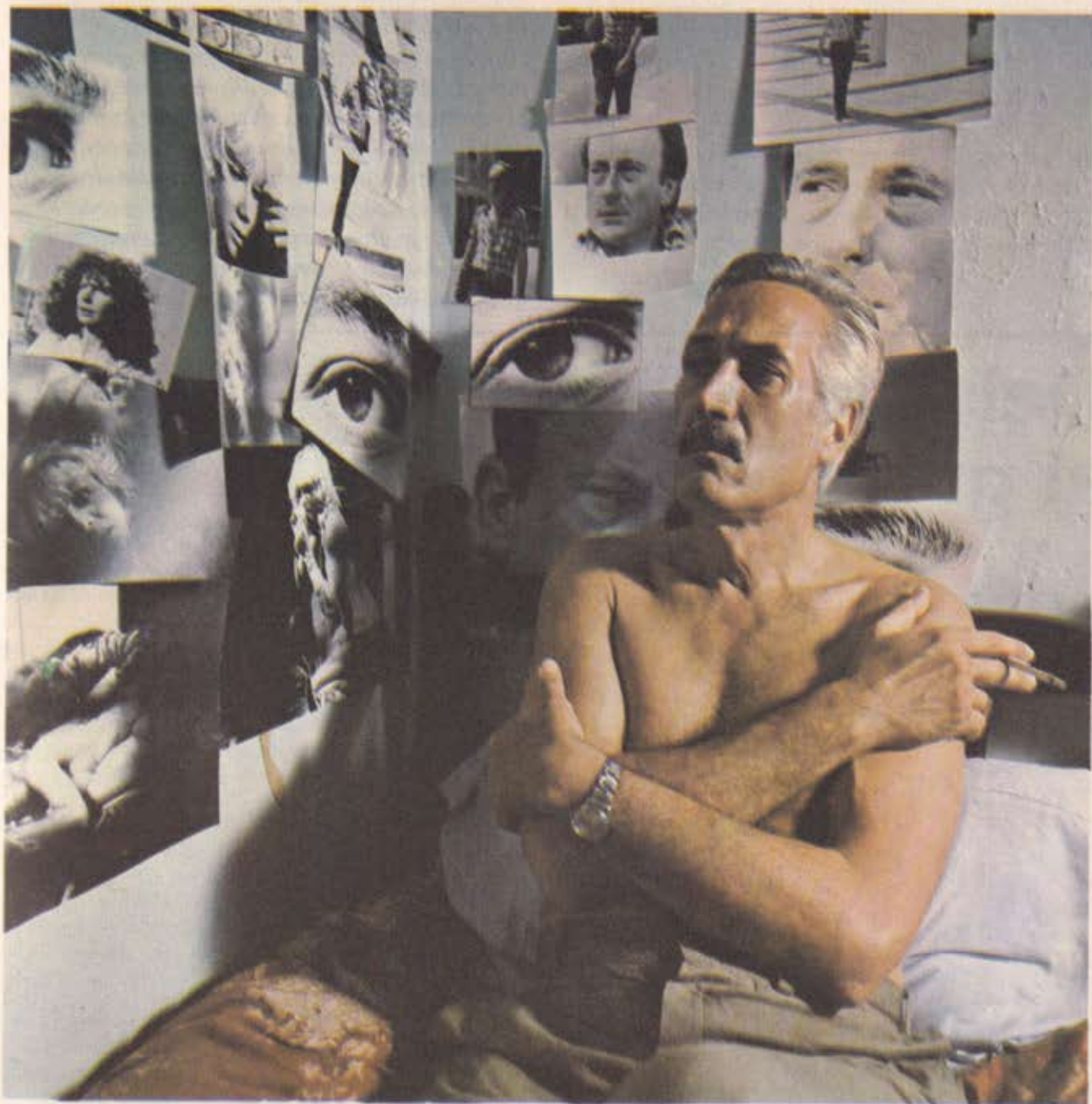
—¿Cómo fue tu caso con las películas de la "serie del amor"?

—Mi respuesta es que todo es cine. Si lo tomás con desprecio, del mismo modo que si pensás que lo hacés sólo para ganar plata, entonces vas muerto. Para mí, las dos películas del amor representaban un género nuevo, con una serie de reglas difíciles entre las cuales estaba la obligación de meter diez canciones por film. Pero lo tomé como un desafío: a divertirme y hacerlas bien. Trabajé con el mismo rigor que puse en *La parte del león* y *Tiempo de re-*

vancha, o en *Ultimos días*... Para mí no fueron películas "menores", sino géneros distintos. Creo que uno no puede avergonzarse de su profesión; si de algo que uno hace mal, pero no de lo que se hace con toda honestidad.

—¿Cómo trabajaste en las películas de esa serie?

—Como en todas mis películas: con absoluta libertad. De modo que si el resultado era malo, toda la responsabilidad era mía. Porque yo mismo había seleccionado y dirigido a todo el elenco, menos a Cacho Castaña y Mónica Gonzaga, que eran la fórmula del éxito. Trabajé como un loco, y gasté metros y metros de película para que tanto él como ella parecieran actores. Y no estuvieron brillantes, pero sí correctos,



creíbles. Filmé *La discoteca*... a partir de un pre-guion: esto da una idea de los márgenes en los que podía moverme. El día de la doble banda, Olivera me dijo: "nunca esperé tan ansiosamente una doble banda como ésta. No tengo la menor idea de qué hiciste". Decir que no frente a semejante libertad es absurdo.

—¿La imposición de las 10 canciones no te condicionaba?

—No: mi problema era dónde y cómo introducirlas. Había que respetar ese punto porque los cantantes eran los que se sabía que llevaban público. Pero rechazar una oferta así es estar loco, o no interesarte por tu profesión. Además, no es posible pasarse la vida puteando, diciendo que las generaciones jóvenes

que tienen algo que decir están relegadas. Si esa generación dice que no cuando se le ofrece hacer un producto cuyo éxito se sabe de antemano, entonces eso es hacerles el juego a los tipos de 70 años que siguen haciendo cine, y haciéndolo mal. Yo estoy convencido de que si entra gente joven los productos serán distintos. Ahora esa época pasó: ninguna película es garantía de nada, las musicales se fueron al diablo, Porcel y Olmedo ya no son negocio. Pero entonces era un momento muy importante. Para mí, al menos, que hice mi segunda y tercera películas sin temer que bajarán de cartel a la semana, sino con el objetivo de superar las recaudaciones anteriores. Son posturas. Yo no me considero un artista ni

un genio: soy un profesional, y mi profesión es hacer cine. Mientras me interesa la historia y tenga libertad para filmar como yo quiero es absurdo decir que no. ¿Por qué? ¿Porque el género está manchado o porque el actor viene del vodevil o de la revista?

—Aceptarlo todo es una tradición bien americana.

—Ellos iban mucho más allá. Aunque el guion fuera una porquería trataban de salvarlo, mejorarlo, y sabían que no podían decir: "ésta me la salteo". Sencillamente porque ese era su trabajo, para eso estaban contratados. Nosotros, en cambio, no dependemos de nadie, no padecemos esas presiones. Entonces, si te ofrecen hacer una pe-

(continúa en pág. 46)

Arte de traslados, de pasajes y traducciones, el cine se da garantías para burlarlas mejor. Garantía de una obra literaria que funcione como "original", garantía del guión cinematográfico: no es pensable, en sentido estricto, un film ex nihilo, pero tampoco un film que respete literalmente los dictados de estas garantías. Los esquemas de los que toda obra cinematográfica parte, entonces, proponen fidelidades y a la vez divergencias inevitables que a menudo se materializan en el instante

Del libro al guión

Encuentro con Raúl de la Torre

Se dice a menudo que en Manuel Puig (o más bien en su narrativa) hay mucho de cinematográfico. De los variados motivos que parecen justificar esta afirmación, dos son los más privilegiados y recurrentes. Por un lado, se suele invocar la biografía del escritor, su conocida cinefilia, y la beca que le permitió asistir a los cursos de Cesare Zavattini en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma. Pero por otro lado, son las características mismas de su literatura las que avalarían la hipótesis de un "estilo cinematográfico": toda la obra de Puig está recorrida y trabajada por temáticas, lugares comunes, géneros y hasta procedimientos de inequívoca raigambre cinematográfica; una codificada erudición de nombres y títulos de películas flota permanentemente sobre su prosa. Saturada de verdaderos golpes de efecto (cortes, montajes, elisiones y suspensos), la literatura de Manuel Puig hace del cine una de sus materias primas primordiales. La conclusión pareciera desprenderse por sí sola: ¿Puig es entonces un autor fácilmente filmable?

Pero la conclusión está entre signos de interrogación, prueba de que su evidencia no resulta tan transparente.

Raúl de la Torre (*Crónica de una señora, Heroína, El infierno tan temido*) hace un gesto de asentimiento. Hace ya algún tiempo, un encuentro fugaz con Manuel Puig en Brasil lo embarcó en la lectura de *Pubis Angelical*, la quinta novela del autor de *La traición de Rita Hayworth*, *El beso de la mujer araña* y *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (entre otras). De esa lectura surgió el proyecto de rodar una película, y de la Torre, como hace unos años Torre Nilsson al filmar *Boquitas pintadas*, debió enfrentarse con las posibilidades e imposibilidades que supone la traducción de Puig al cine, y verificar sobre el trabajo mismo de la

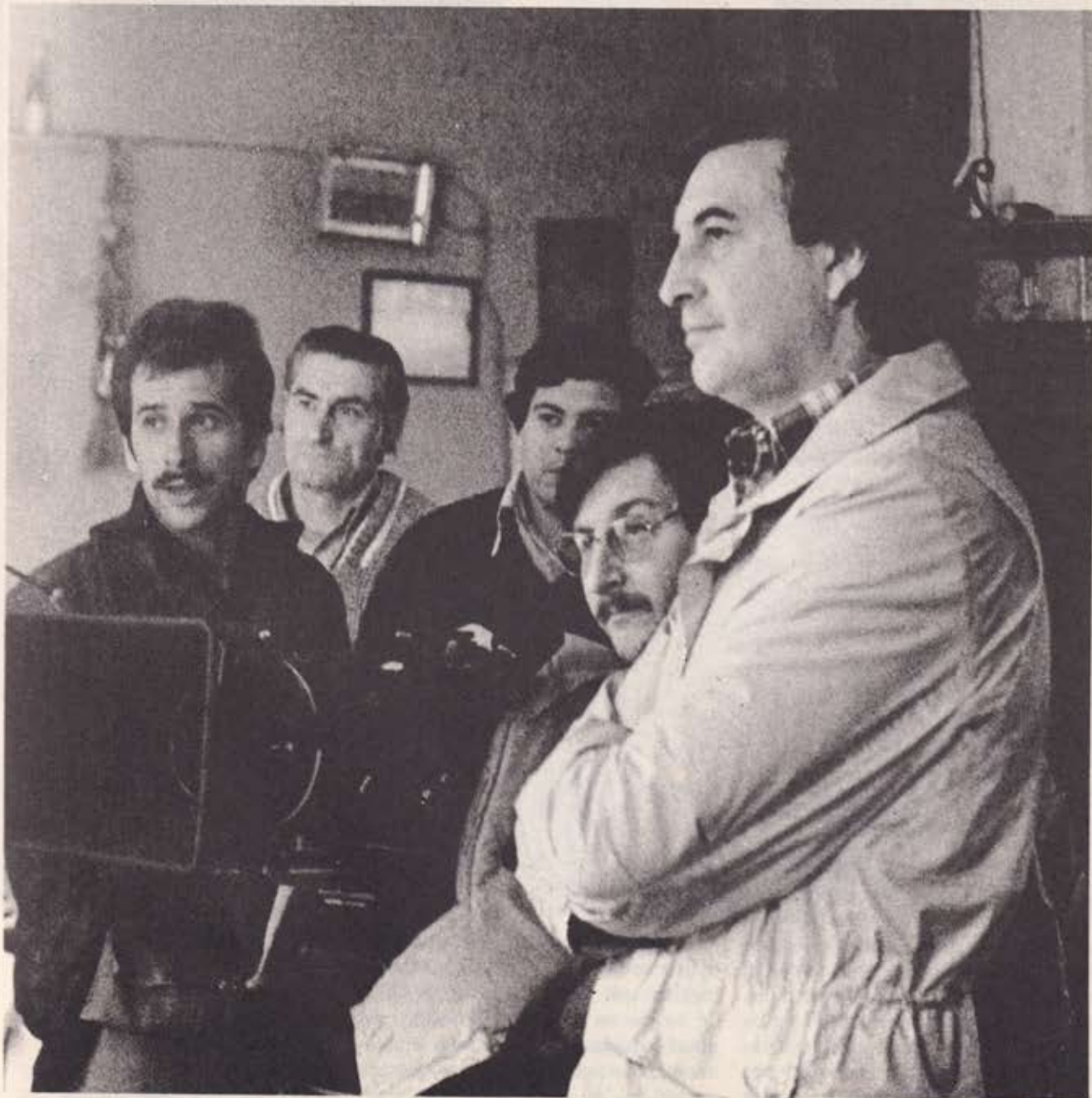
adaptación si la fascinada devoción del escritor por el cine simplificaba o, por el contrario, entorpecía esa traducción. En este sentido, *Pubis Angelical* no es una novela particularmente sencilla: narrada en tres tiempos distintos, oscilando constantemente entre una fantástica Viena del '40, un hermético cuarto de hospital mexicano en 1975, y una civilización imaginaria ubicada en un futuro de ruinas y desolación, la novela coquetea con tres sólidos modelos cinematográficos: el cine rosa hollywoodense, el género de espionaje, la ciencia ficción. Pero al mismo tiempo nunca abandona el campo al que pertenece: el del lenguaje. El hilo narrativo "actual" (1975), por ejemplo, no es sino el despliegue y la expansión de los diálogos entablados entre una mujer enferma y sus dos interlocutores: Beatriz, una amiga feminista y mexicana, y Juan José Pozzi, un militante político argentino que acude a su colaboración para consumir un secuestro.

Este hilo se subdivide, a su vez, en el registro minucioso del diario íntimo de la enferma, testimonio que reconstruye todo su pasado afectivo hasta desembocar en el viaje a México. Un diario íntimo obsesivo, un diálogo inmóvil que parece no agotarse nunca: como se ve, las dificultades de adaptación no eran pocas.

"Elegí *Pubis Angelical* precisamente por eso: por el desafío cinematográfico que implica" dice de la Torre, instalado en una precaria oficina montada en el corazón del incipiente Hospital Pediátrico, una construcción que crece en forma un poco monstruosa, y a la que se recurrió para rodar las secuencias que transcurren en la habitación del hospital mexicano. "Y desafío en más de un sentido", dice: "no sólo por el trabajo de adaptación que hubo que hacer, sino también por la estructura mis-

mismo en que la cámara empieza a operar sobre el espacio, los actores y la palabra. Las discordancias, los desvíos que pueden producirse entre obra original (literaria) y guión, y entre guión y material filmado, encuentran su justificación en razones diversas: arrepentimientos del director, cambios de lectura o interpretación, imposibilidades de los actores, constricciones del rodaje y la producción (infaltables en el cine argentino) o veredictos de la censura. Si la historia del cine

se juega sobre todo en el campo ya recortado de las obras terminadas, de los productos concluidos, exhibidos y sometidos a una circulación y a la consagración o el repudio de críticos y espectadores, una historia que pretenda dar cuenta del proceso de producción de los films no podría negarse a describir el recorrido siempre equívoco (pero siempre revelador) de estos traslados y estos pasajes.



Del libro al guión



ma que va a tener la película: no hay casi linealidad, la cámara salta de un tiempo a otro, de un decorado retro a uno del futuro, los personajes se desdobl原因an permanentemente, la realidad remite a la ficción y viceversa". ¿Y Puig? "Tuvimos un segundo encuentro en Brasil, después de que yo leyera la novela y hubiese decidido filmarla. Arreglamos que él escribiría una especie de pre-guión en el que trabajaría toda la novela y sus personajes en función de la película. Desarrolló muchísimo todo, extendió la novela, y yo tuve que hacer una gran síntesis, sobre la que escribí el guión final. Se lo hice llegar, y él dio el OK. Previamente nos habíamos puesto de acuerdo en la interpretación que le daríamos a la novela. Había que encontrar una cierta lógica que diera coherencia a los tres planos narrativos, un hilo conductor que nos permitiera unirlos y remitirlos a un solo personaje: el de Ana, la enferma de cáncer que está internada en el hospital".

De la Torre enfatiza con prudencia la

palabra *interpretación*, primer paso de todo proceso de adaptación, lectura no ingenua que desde el mismo instante de su puesta en práctica *modifica* la novela original. "Resolvimos entonces que tanto el plano del pasado, en la década del '40, como el del futuro, situado en una Era Glaciaria ficticia, fueran dos versiones de las fantasías de la enferma. A lo largo de su internación, se la opera dos veces, se la somete a toda clase de drogas y calman-

tes: ese tratamiento es lo que estimula sus ensoñaciones, ese complejo mundo imaginario que participa tanto del pasado como del futuro".

Entre la novela y la adaptación, lo que se pierde es la dispersión: nada en el libro de Puig insinúa que los reenvíos al pasado y al futuro deban ser reducidos a las elucubraciones más o menos inconscientes de la protagonista. Se trata, más bien, de tres historias entrecruzadas que cuentan aproxima-



1. Raúl de la Torre en la filmación de Pubis Angelical.

2. Graciela Borges se autoexamina en Pubis Angelical.

3. La explosión de la violencia.



damente lo mismo, pero de modos distintos, experimentando en cada uno de ellos la posibilidad de ir más allá, de transformar, disfrazar y reorganizar la intriga, de establecer y burlar correlaciones.

Ana abandona a Fito (su marido), huye de Alejandro (un pretendiente viscoso y vinculado con el poder) y encamina hacia la muerte a Pozzi (su amante). La actriz (protagonista de la historia de los años '40) y W218 (cibernética sigla

que identifica al personaje del futuro) no hacen más que dejar atrás un tendal de consortes y amantes caídos en desgracia. Ana delega en un niñera la crianza de su hija; nodrizas e hijas abandonadas reaparecen insistentemente en las vidas de la actriz y de W218, siempre ligadas a la pregunta por el origen, por la filiación. Tanto la actriz como W218 giran alrededor de un fantasma temido y deseado: leer el pensamiento del otro —fórmula que de

velaría cualquier secreto y permitiría saberlo todo—; Ana, por su parte, no cesa de interrogar a sus interlocutores (y a sí misma) acerca de lo que sospecha que le ocultan. Pero sabe también que aquello que los demás pueden escuchar (entender) de ella depende de aquello que ella, por un motivo u otro, no quiere (puede) decir.

Pero queda aún el diario íntimo, forma literaria por excelencia que el cine suele verter mediante equivalencias peno-

Del libro al guión



Graciela Borges y Pepe Soriano en una atroz visión del futuro.

samente redundantes: la cámara sobrevuela las páginas de un cuaderno en las que una mano nerviosa escribe el texto que simultáneamente recita una voz en off. “Traté de evitar ese lugar común”, dice de la Torre, “pero siempre es problemático encontrar el buen camino para adaptar al cine un diario íntimo. En el caso de *Pubis Angelical*, esos fragmentos son fundamentales: ahí está toda la historia de Ana, su pasado, las razones que la llevaron hasta México, los orígenes de su relación con Pozzi, toda su “formación” como mujer, digamos. No es que el diario se limite a registrar paso a paso sus sentimientos inmediatos: le sirve más bien como medio de reconstruir su pasado, como posibilidad de interpretación de su historia. Decidí entonces desdoblar el personaje de Ana, plantear una especie de diálogo entre ella y su doble que funcionara como punto de partida para la reconstrucción de su pasado. Esta idea de resolución, en realidad, no es demasiado ficticia: según me han dicho muchos especialistas, es muy frecuente que enfermos graves en situaciones críticas se desdoblén y empiecen a observarse desde afuera. El desdoblamiento de Ana indicará siempre la inminencia de un retorno al pasado: primero el diálogo con su doble, y después directamente el racconto filmado”.

Otra vez aquí, el verosímil de la enfermedad como situación límite es invocado para justificar un procedimiento cinematográfico. La enfermedad como centro: he aquí uno de los efectos de la adaptación de la novela. Pero: ¿y sus estilos? *Pubis Angelical* es un patchwork de prosas y tonos narrativos heterogéneos: si en Manuel Puig la cinefilia es inocultable, la pasión de lo kitsch no lo es menos. “Me preocupaba especialmente poder mantener ese tono”, dice de la Torre: “toda la primera parte, la que transcurre en los

años '40, es un modelo de estilo kitsch, el mismo estilo, en realidad, que los films románticos de esa época. Lo interesante de Puig es cómo trabaja esos elementos de “mal gusto”. “Mi película intentará recuperar ciertos contrastes muy particulares que hacen a ese estilo: por ejemplo, una fiesta muy solemne y ceremoniosa en un palacio, la gente vestida a todo lujo, y como música de fondo un bolero con acompañamiento de maracas. En este sentido, mi fidelidad a la novela fue total: me preocupé también por conservar la artificiosidad de los diálogos que entablan los personajes, tanto los del '40 como los del futuro”.

En efecto: cuando uno de los amantes de la actriz le confiesa su amor, su declaración orilla el tono paródico: “Me he enamorado perdidamente de usted, he perdido toda defensa, estoy a su total merced...” Y la actriz: “Theo... usted me tiene que ayudar a salir de esta prisión, yo odio a mi esposo. Me casé con él en pos de protección...” En la secuencia del futuro, el ladino amante de W218 incurre en esta encendida alabanza: “¿Cómo te adoro! Tanto como tu belleza me deslumbra tu inteligencia. Y esto a un hombre le resulta difícil admitir...” La conservación de los rasgos literarios en los diálogos acentúa aún más la frontera que separa lo real de lo imaginario, distingue el tiempo del hospital y los tiempos del pasado y del futuro. La inverosimilitud es la pista a la que el espectador debe aferrarse para no confundir los niveles, los tiempos, las “realidades” que el film propone.

“Eso queda absolutamente claro”, confirma de la Torre: “fui fiel al texto de Puig para que entre las fantasías de esta mujer y su presente real no hubiera posibilidad de ambigüedad. Por eso *Pubis Angelical* es para mí un desafío: porque tengo que filmar de varias maneras, alternar distintos estilos, dirigir

a los actores según pautas siempre cambiantes. Tal como lo establecimos en nuestra lectura de la novela, los personajes que aparecen en las fantasías de Ana son, disfrazados, los mismos que los que aparecen o aparecieron en su vida real. Pepe Soriano, Alfredo Alcón y la misma Graciela Borges tienen que interpretar personajes totalmente cotidianos, convencionales, marcados por una orientación de credibilidad, y al mismo tiempo personajes que parecen extraídos de una novela rosa o un delirio de ciencia ficción, y que para colmo hablan, gesticulan y actúan como tales”.

Hay algo de laberinto, algo de una enigmática construcción futurista en el Hospital Pediátrico. Para llegar al set de filmación es preciso atravesar extensiones inmensas, una extraña topografía donde una moderna puesta en escena (módulos, vidrios) coexiste con los vestigios ruinosos del hormigón. Resignado, de la Torre acepta esta movilización permanente con estoicismo: baja y sube escaleras en busca de los decorados en los que Ana (Graciela Borges) se obstina en aplazar su muerte con un diálogo interminable. Allí, en ese diálogo, se juegan fragmentos de la realidad política argentina que el cine de los últimos años sólo se ha atrevido a incorporar tangencialmente: la militancia política, la guerrilla, la represión y el poder, la muerte. “Este es otro de los sentidos en que entiendo el desafío de *Pubis Angelical*”, termina por decir de la Torre: “filmar una película que hable de nuestra experiencia política, que resuelva nuestro pasado reciente y no se deje intimidar por inhibiciones y tabúes. Hacer cine en este momento y no hablar de política es negarse a reconocer algo que nos determina de un modo muy fuerte. Es como lo de las Malvinas: ¿quién podía dejar de hablar de ellas en medio de una guerra?”.

Exaltación del despropósito

El propósito del artículo sobre *Pubis Angelical* permanece. Era nuestra intención indagar en aquella zona, misteriosa para los espectadores, donde una novela comienza a confundirse con un guión cinematográfico. Raúl de la Torre intentaba —intentó— una novedosa manera de traslación. Una tarde, en los pasillos de un laboratorio cinematográfico, me confesó que con lo que estaba haciendo (*Pubis* aún se estaba filmando) podía descubrir algo original, o caer en lo ridículo. Decía, con el fervor y el delirio que los creadores obtienen cuando su obra empieza a independizarse de ellos, que quería sacudirse de aquella telaraña que a los cineastas argentinos tantas veces nos había atenazado: la telaraña de la lógica y el formalismo, con sus consecuentes miedos e inhibiciones.

Cuando su film se estrena, produce una curiosa unanimidad crítica. La mayoría absoluta de los comentarios se encargan de destrozar prolijamente la obra de Raúl de la Torre.

Aparentemente, de las dos opciones que dicotómicamente él se había establecido, la crítica había elegido la peor.

Pero la eligió de una manera fea, plena de despropósitos. El film fue ridiculizado, pocos quisieron rescatarle algún mérito.

Esto me resulta altamente sospechoso. Suelo ser falible con mis juicios, y puedo exaltarme con facilidad tanto para el elogio como para el denuedo.

Pero sin duda había que anotarle algunos tantos importantes a favor, aún para aquellas personas a las que el film no les hubiera gustado. *Pubis Angelical* tiene una factura técnica deslumbrante, más aún para la deficitaria (y escasa) producción nacional. Posee trabajos actorales de primer nivel. Hay una escenografía y un vestuario poco comunes en una cinematografía donde la pobreza de producción se enlaza con lo escuálido de la imaginación. Consiguió, también, virtudes extracinematográficas, como la indudable valentía de enfrentar temas políticos que hacía años no se podían siquiera nombrar. Todos estos méritos son, para mí, indudables, y de percepción obligatoria para aquéllos que detentan la responsabilidad de la crítica cinematográfica en los medios de comunicación. Luego de advertirlos y establecerlos (porque ésto significa un acto de justicia en un país como el nuestro, abatido por la improvisación y la ley del menor esfuerzo), pueden disentir con el resultado, establecer los justos juicios personales, determinar si el film ha fallado. En lo que a mí respecta, y aún a riesgo de hablar en el desierto, creo que la profecía de Raúl se cumplió, pero en el más optimista de sus términos. *Pubis Angelical*, creo, es una voz definitivamente original y valiente. Valiente no porque enfrente aquellos temas políticos que son insoslayables para nosotros. El film tiene coraje porque se enfrenta con su público de una manera no habitual. Porque enfrentó el riesgo, y ésto es valioso más allá de que ese riesgo terminó en derrota, de producir rechazo en

gente que está habituada a ver cine de otra manera.

Es original su sistema de comunicarse con una novela y extender ésta a un público que va a ver una historia, no a leerla.

También en este sector rehuyó lo que ya es ortodoxia de lenguaje: trasladó puntualmente el escrito de Puig. Tal vez no reparó en que trasladaba también algunos defectos literarios. En mi opinión, existe en ambas obras una pueril tentación didáctica en explicar fenómenos políticos. Pero también nos acercó a una atmósfera delirante, imaginativa: pienso que son altamente meritorias todas aquellas secuencias, ni sueños ni racontos (como lo indicaría la ortodoxia), sino expresiones de deseos entrevistas por la droga y el dolor, donde los personajes se transforman en lejanos símbolos de una cinematografía hollywoodense. Es duro, muy duro, para un creador cinematográfico, que su obra pase desapercibida para el público y sea vapuleada por la crítica. Más duro aún, cuando ambas reacciones son injustas. Definitivamente duro, cuando se sabe que un film (destinado por definición a los grandes públicos) no tiene la posibilidad de revancha que posee una novela o la obra de un pintor. Recurriendo a la metáfora de *Stefano*, donde alguien intenta atrapar una mariposa, podemos suponer al creador como quien persigue, y a su obra como la mariposa. En este caso la mariposa voló, murió y nadie habrá de recordarla en muy poco tiempo más.

Mario Sábato



Entrevista con Oscar Viale y Jorge Goldenberg

¿Qué categoría artística tiene un guión cinematográfico? Dotado de sus propias convenciones, sus técnicas y sus fórmulas, este género un poco fantasmal se debate entre la pretensión de autonomía y la sumisión (al director, al productor, a la capacidad de los actores), entre su reconocimiento como producto específico y su anonimato. En efecto: el guión sólo llega al público enmascarado por la película toda. Es posible reconocer **en ese momento** sus virtudes, sus ganchos, sus irregularidades y sus déficits, pero siempre fundido con las imágenes, la interpretación, la cámara. Sin embargo, hay gente que hace de este ejercicio levemente masoquista toda una profesión. Una profesión sujeta a los vaivenes económicos de nuestra industria cinematográfica. Una profesión en la que a menudo el guión es el objeto de una lucha despiadada entre sus autores y sus compradores. Oscar Viale y Jorge Goldenberg son dos de los representantes más asiduos de esta clase poco abundante de profesionales. Autores del libro cinematográfico del último film de Fernando Ayala, **Plata dulce**, Viale y Goldenberg forman un tándem que viene trabajando con más o menos regularidad desde 1975.



Los orígenes de un equipo

—¿Cómo nace la asociación de ustedes dos como guionistas?

—**Oscar Viale:** Empieza en forma casual, con *Los Gauchos Judíos*. Nos encontramos trabajando juntos en la misma película, pero en medio de un grupo que incluía también otras personas. Convocados por Jusid, descubrimos sobre la marcha coincidencias de trabajo, y sobre todo de *mirada*: coincidencias en la manera de percibir el cine. A partir de ahí la *liaison* se hizo más fuerte. En ningún momento chocamos con problemas personales al trabajar, de modo que podíamos encarar cada propuesta con absoluta franqueza.

—Te referís a una franqueza mutua al escribir.

—**OV:** Lo digo en el sentido que ninguno de los dos piensa en reprimir ideas, ocurrencias, posibles situaciones. Cuando trabajamos juntos, una de las premisas fundamentales es decirlo absolutamente todo, desprotegermos deliberadamente.

—**Al margen de esta suerte de libertad inicial, seguramente seguirán algún método.**

—**OV:** El método cambia según las propuestas y la historia que haya que contar. Lo que hay, sí, es una cierta progresión en el trabajo.

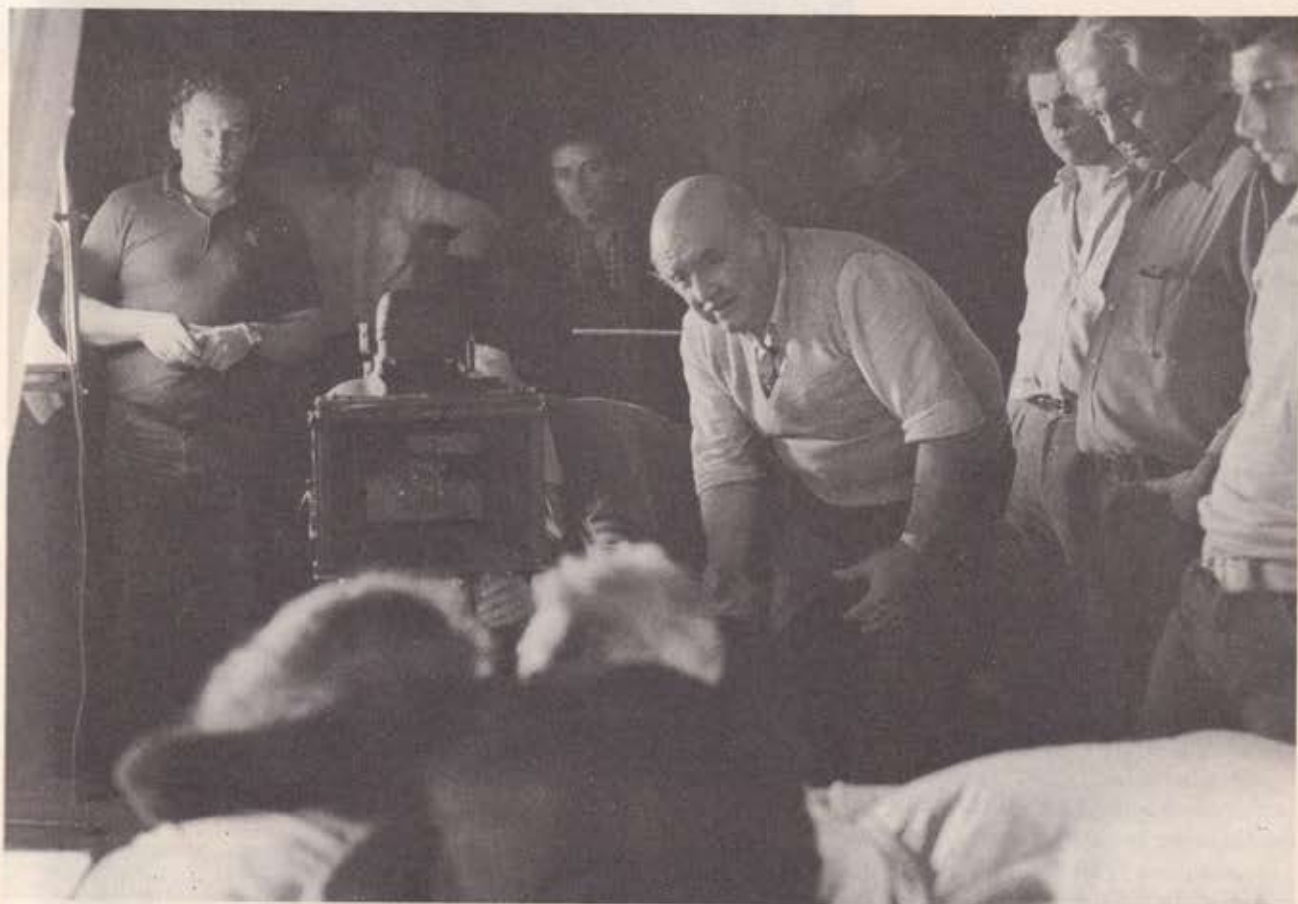
—¿Por dónde empiezan?

—**Jorge Goldenberg:** Generalmente se nos propone un tema, o una línea

1. Oscar Viale y Jorge Goldenberg.

2. Federico Luppi y Marina Skell en *Plata dulce*.

3. Fernando Ayala en el rodaje de *Plata dulce*.



argumental muy genérica. En el caso de *Plata dulce*, por ejemplo, la idea inicial fue de Olivera: quería tratar el tema económico a partir de la historia de dos familias porteñas.

—OV: Desde ese punto de partida empezamos a trabajar los personajes, su tipología. Partimos, en realidad, de un principio un poco teórico, pero eficaz: después de darle una elaboración mínima, un personaje te va dictando el resto de la historia. Si uno lo arma, lo corporiza, le pone una cara, una determinada manera de caminar...

—JG: Un lenguaje...

—OV: ...un lenguaje, él sólo va fijando sus límites y sus posibilidades de acción.

—JG: De este modo evitás que la his-

toria quede encerrada en patrones clásicos como el del héroe, por ejemplo, que generalmente determina toda la construcción de la historia.

—Pero los personajes nunca están totalmente desprovistos de determinación.

—OV: No, por supuesto: siempre empezamos respondiéndonos las preguntas básicas: qué, cómo, cuándo, dónde y por qué. Pero después ya nos sometemos a la singularidad de cada personaje. Lo importante, en esta etapa, es no prepotearlos, no asignarles una identidad social antes de tener bien clara su identidad dramática.

—¿Cuál es el próximo paso?

—JG: Inmediatamente después nos dedicamos a enlazar la trama, a volcar

la idea argumental a partir de la elaboración de los personajes. Con el resultado de este trabajo escribimos una especie de cuento, pero numerando correlativamente las escenas.

—Algo así como un pre-guion.

—JG: Algo así. Y en el transcurso de esta redacción van apareciendo modificaciones imprevistas, cambios, sustituciones. El final de *Plata dulce*, por ejemplo, apareció recién en ese momento. Teníamos la idea global, pero la escena propiamente dicha se resolvió en el camino.

—OV: Ya en el plano de las indiscreciones, generalmente yo me siento a la máquina y Jorge se dedica a caminar por ahí. Parece ser una tendencia natural.

Entrevista
con
Oscar Viale y
Jorge Goldenberg



—JG: Eso pasa solamente cuando trabajamos en tu casa.

—OV: No, ahora, en serio: Jorge se especializa en tareas anexas que yo le cedo gentilmente: sinopsis, síntesis argumentales.

—¿Siempre trabajaron por encargo? ¿Nunca escribieron un guión por iniciativa propia y salieron a venderlo?

—JG: No, no es común en nuestro medio. Lo más parecido a eso fue la primera versión de *Juan que reía*, que Oscar ya había terminado aun antes de que Gallettini interviniera en el asunto. Normalmente aquí se trabaja por encargo, evidentemente por las determinaciones del medio. Esto no es Estados Unidos... Además, como dice Raúl Beceyro, el guión en realidad es un fantasma, un híbrido sin identidad. ¿Cómo salir a venderlo? A menos, claro, que se trate de algún guionista-director, pero no creo que haya muchos que trabajen un guión en forma independiente.

—OV: De todos modos, siempre depende también de las circunstancias. Nosotros tenemos, por ejemplo, un guión hecho y entregado...

—JG: Y cobrado...

—OV: ...que nunca se llegó a filmar. Lo escribimos para la televisión; se llamaba *La guerra al malón*.

—JG: Se hizo en 1975, un momento un poco desgraciado para la historia nacional. Después vino el golpe de estado, vino el Proceso y acabó con cuanto proceso había en camino...

—¿Cómo fue el caso de *No toquen a la nena*?

—JG: Allí no hubo una idea previa; solo una pregunta: ¿qué se puede hacer?

—OV: Sí, ése y el de *Juan que reía*. Son los dos casos en los que intervinimos desde el principio mismo.

Convergencias y rechazos

—Para que el dúo siga en funcionamiento, es evidente que existen ciertos presupuestos comunes, ciertas afinidades básicas con respecto al trabajo.

—JG: Lo que es seguro es que compartimos rechazos; por ejemplo: el rechazo de las resoluciones convencionales.

—¿Qué entienden por "convencional"?

—OV: Ahí hay, si se quiere, una suerte de precepto que nunca olvidamos: convencional es previsible. Uno de nuestros patrones de escritura podría ser éste: trabajar sobre lo verosímil sin caer en lo previsible. Lo importante, en estos casos, es encontrar siempre un giro, una vuelta de tuerca más que disipe la previsibilidad: que el espectador no sea capaz de adivinar lo que va a pasar tres secuencias más tarde, pero al mismo tiempo no se sienta perdido en la historia.

—JG: Un segundo punto importantísimo para los dos es la transmisión de elementos informativos dentro de una película.

—OV: Sí: si hay algún momento de "felicidad autoral" para nosotros, es cuando encontramos la manera de transmitir una información importante sin que sea retórica, sin caer en la declaración y sin anunciar que la estamos transmitiendo, deslizándola como quien no quiere la cosa.

—En este sentido, el cine americano es ejemplar.

—JG: ¡Precisamente! Porque los diálogos de los americanos no se basan en lo que se dice, sino en el sobrentendido, en la alusión, lo que está por debajo. Entonces la transmisión de la información se hace por medio de canales muy sutiles, muy subterráneos, pero a la vez muy eficaces.

—¿El humor no es también una

coincidencia?

—JG: No porque tengamos el mismo. Pero sí el humor como actitud de principio, como opuesto a la solemnidad.

—OV: Yo tengo una tendencia natural hacia el humor negro; evidentemente, mi risa no es demasiado franca: no me interesan los chistes abiertos, los re-truécanos. Y creo que Jorge se está decidiendo cada vez más por esa línea. Claro que él se llama Goldenberg.

—Su humor tiene otras genealogías.

—JG: Seguramente, pero hay zonas en las que se tocan. De todos modos, aunque sea un terreno en el que los dos nos movemos con cierto placer, en ningún momento hacemos del humor o de lo cómico aprioris para escribir un guión. Vos lees las síntesis de nuestras películas y son eminentemente dramáticas. Recién después, cuando nos ponemos a trabajar cada escena en particular, pensamos en la mirada humorística. Pero siempre como si sobrevalorara la línea "seria" de la película.

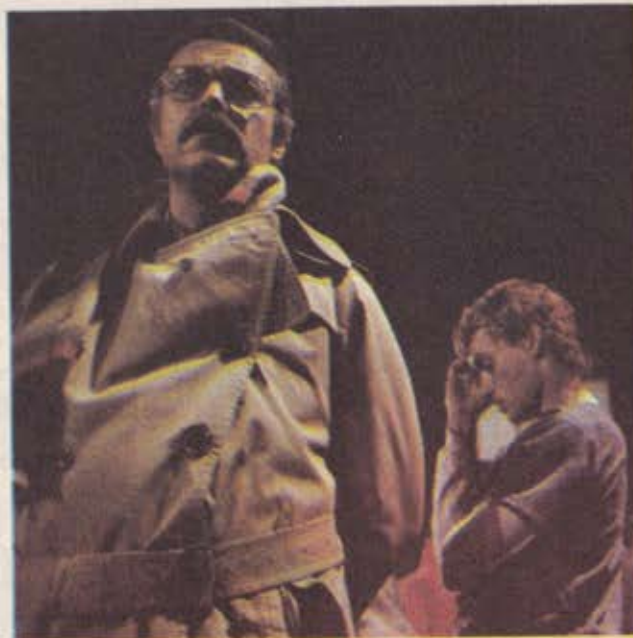
—OV: Te doy un ejemplo: en *No toquen a la nena* yo hacía el personaje de un padre cuya hija había desaparecido. Entonces el tipo va a ver al padre de una amiga de la hija para avisarle que las dos chicas se ratearon, desaparecieron. Era un drama, el tipo estaba desesperado. Entonces, sin pensar en hacer intervenir un chiste directo, se nos ocurrió que el tipo tuviera ganas de mear durante toda la escena. Y en la última parte (que no se filmó, por pudores y autocensuras muy fuertes) el tipo decía "permiso...", se metía en un jardín de la casa y meaba ahí. Entonces meaba y lloraba al mismo tiempo: largaba agua por todos lados.

—JG: Y esto no cambia el drama; no lo transforma en una situación cómica. Le da una lectura distinta, una interpretación grotesca.

—¿Reconocen el grotesco como una tradición?

—OV: En materia de tradiciones so-

Entrevista con Héctor Babenco



EL PODER DE LA FICCION

A raíz del estreno local de *Pixote*, su tercer largometraje, Héctor Babenco volvió a la Argentina. Volvió como un hijo pródigo (es marplatense, y *Pixote* cosechó una formidable seguidilla de premios internacionales), pero con un inconformismo y una violencia que los hijos pródigos suelen apaciguar, y a los que los espectadores argentinos no están muy acostumbrados. Un poco fatigado de reconstruir su itinerario personal ante los medios periodísticos locales, que prefirieron difundir las originalidades de su autobiografía antes que las poderosas virtudes de su obra, Babenco coincidió con *Cine libre* en circunscribirse a *Pixote*, y accedió a deslizar algunas infidencias acerca de su próximo film, una adaptación de *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig. Las particularidades lingüísticas que aparecen a lo largo de la entrevista no se deben a la excentricidad del entrevistador, sino a un intento de transcribir fielmente la voz de Babenco, una voz extrañamente salpicada de porteñismos arcaicos y persistentes aportuguesamientos.



—Me gustaría empezar la entrevista por el prólogo de la película, esa secuencia en la que vos mismo exponés una serie de observaciones estadístico-sociológicas.

—¿Te pareció redundante?

—No, me pareció que no coincidía con el tono general de la película. Después de esa introducción, uno se espera quizás un film más próximo a cierto didactismo documentalista. Y más bien creo que la película enfatiza sobre todo el aspecto ficcional. ¿Por qué recurriste a ese prólogo?

—Eso no estaba en la versión brasileña, ni estaba escrito en el guión. Inventé ese prólogo para el mercado americano, una vez que la película consiguió abrirse una ventanita por ese camino. Pero para explicarlo hay que recorrer la historia de la película. *Pixote* se estrenó en Brasil y punto: a unos les gustó más, a otros menos. Todo el mundo dijo: gran denuncia, gran denuncia. Nadie escribió nada

EL PODER DE LA FICCION

interesante sobre la película. La tomaron sólo como un film-reportaje, y yo pensé: no entendieron un carajo, porque la película no es un reportaje, no la hice con intención de denunciar nada. La denuncia está implícita, pero no fue el objetivo de la película. Entonces decido intentar el mercado externo, ver qué pasaba con el film afuera. La mandamos a Berlín, después de lograr, tras grandes peleas, que la designaran representante oficial del cine brasileño. Tres días después llega un telefonema diciendo que la película no les interesaba para la muestra oficial. La mandamos a Cannes, junto con otras 4 películas brasileñas, para que los jurados eligieran. No eligen ninguna, y para *Pixote* mandan un gran telegrama diciendo que la película era muy violenta, exageradamente realista, y que tenía algunos toques de realismo socialista que no interesaban al festival. Y que si en la primera parte tenía algunos momentos de expresividad comparables con un Vittorio de Sica, la segunda parte se perdía en revelaciones inocuas. Firmado: Gilles Jacob, Director General del Festival de Cannes. Yo pensé: carajo, le erré la mano. La mando a Venecia y me la recusan de nuevo. Entonces digo: decididamente, erré. Un día estoy yendo a Nueva York para cuidar de unas cosas y pasar dos semanas de vacaciones, y la copia que venía de Berlín llega por error a Nueva York. Me encuentro allí con una copia de la película subtitulada en inglés, alquilo una cabina, y hago una proyección para un grupo de amigos. Un amigo mío, a su vez, trae a un amigo que trabaja en la sección de cine del Museo de Arte Moderno. Termina la proyección, y este punto me dice: ¿me prestás la copia? Quería mostrársela al encargado de una muestra que el Museo organiza todos los años, llamada Nuevos directores, nuevos films. Se la doy, y automáticamente viene la invitación para participar en esa muestra. Me tiro al público internacional a través de una muestra considerada de segunda categoría, porque lo importante que hay allí es el Festival de Nueva York, que es en setiembre. Esto era en mayo: hago dos proyecciones más, y la gente me dice: qué bárbaro, cómo los americanos nunca pensaron que es posible hacer un policial interpretado por chicos. Entonces me empecé a dar cuenta de que los americanos en ningún momento asociaban la violencia, lo que la película es intrínsecamente, con una expresión antropológica. La veían únicamente al nivel de ficción sublimada.



1. *Fernando Ramos da Silva y Marilla Pera en Pixote; una escena inspirada en La Piedad.*

2. *Héctor Babenco en Buenos Aires.*



—Como un género, o como la expresión de un género.

—Exactamente. Como una película de diligencias, o una de gánsters de los años '20. Entonces dije: carajo, si por nada quise hacer una documental, tampoco quise hacer una película de género. Quise hacer una película donde lo onírico, lo lírico, surgiese de una plataforma real. Porque cómo no me voy a pronunciar respecto de una realidad tan cruda, tan fuerte, y tan ostensiblemente a la vista. Entonces puse ese prólogo. Porque la gente, en Nueva York, no tiene la menor idea de lo que es Brasil, ni de dónde queda San Pablo. Y también para descaracterizar una tercera situación que se daba muy comúnmente, que era que la película hablaba de niños huérfanos. Y mi intención era clara, eso lo digo en el prólogo: aquí no viven niños huérfanos. En las favelas viven los hijos de los operarios del milagro económico brasileño. Acá viven los hijos de los operarios de la Volkswagen, que fabrica los coches en los que usted anda. Para que quede claro de una vez por todas que en las relaciones entre capital y trabajo hay alguien que la está ligando mal. Dejar claro, entonces, que son familias que no tienen un mínimo de estructura: o porque el padre trabaja 14 horas por día, o porque el sueldo del padre y la madre acumulados no son suficientes para mantener una

EL PODER DE LA FICCION



familia de 5 ó 6 chicos. Y también puse el prólogo para deshacer esa imagen romántica de *Life*, que dice que en las favelas viven los desocupados, pero todos tienen su televisor. En las favelas viven los trabajadores de la construcción civil, de la industria, que no tienen condiciones de irse a vivir a tres horas de la fábrica y se acaban amontonando cerca de los lugares de trabajo. En Francia la película se estrenó, y el distribuidor consideró totalmente innecesario el prólogo. Inclusive la versión subtitulada, para un público más elitizante, tipo Quartier Latin, estudiantes, tampoco lo incluyó. Y aquí a los distribuidores les pareció conveniente conservarlo.

—**¿Cómo explicás que después de esos sucesivos rechazos la película consiguiera tantos premios?**

—Porque nadie sabe nada.

—**Basta que en Nueva York alguien diga: esta película es maravillosa, para que tenga éxito en todo el mundo.**

—Eso fue lo que sucedió. La película estrenaba en el Festival un 4 de mayo, se pasaba una única proyección. Y es una práctica muy común en la cinematografía americana que vos programes una proyección 15 ó 20 días antes para los críticos de los diarios. De esta forma ellos sacan la crítica el mismo día en que se exhibe la película, y el público puede saber de qué se trata, o qué crítica le mereció a tal crítico. A mí me cayó por casualidad, ese día, el crítico más importante de Estados Unidos: Vincent Canby, del *New York Times*, el tipo que sacó de circulación el *Heaven's Gate* de Cimino. Cuando se estrenó escribió: "Si es cierto que el señor Cimino tuvo que vender su alma al diablo para ganar tantos premios con *El francotirador*, tengan la certeza de que ahora ha venido a reclamar su vuelto. Y al día siguiente *Heaven's Gate* bajó de cartel en 650 salas de Estados Unidos. Este mismo punto es el que viene y hace una crítica de *Pixote* que ni mi mamá me la haría. Esa noche, en la función del Festival, las colas dan vuelta por la Quinta Avenida, y el 90 por ciento de la gente se queda afuera, sin poder ver la película. Ahí un distribuidor chiquito se interesa por ella, la compra y la exhibe en una sala de arte. Y a partir de ahí ganamos todos los premios que quedaban. ¿Qué explicación le ves? De todos los festivales que gané no fui a ninguno. El distribuidor mandaba la película, y después llegaba el télex diciendo que habíamos ganado el primer premio.

—**En ese prólogo, después de un breve montaje de imágenes de la favela, vos señalás a un chico en una casa, rodeado de algunos familiares. Parece mentira que ese chico entre tímido y desafiante, que por momentos quisiera esconderse de la cámara, sea el protagonista del film.**

—Ese es Fernandito. Lo filmé en su casa, en la esquina donde vive.

—**¿Encontraste así todos los actores?**

—Todos en barrios marginales como ése.

—**Solamente los chicos.**

—Sí, los adultos son todos actores profesionales, sin excepción.

—¿Cómo explicás que el director del Festival de Cannes haya sostenido el argumento del **realismo socialista**?

—Es simple. Después me enteré de que sólo había visto los dos primeros rollos de la película.

—**Sólo la parte que transcurre dentro del reformatorio.**

—Sí, directamente no vio la segunda, que rompe con el clima de la primera. Porque con el escape del reformatorio no buscábamos sólo un escape físico, sino también una fuga de la imaginación, de la fantasía, de lo improbable. Una apertura a la vida, en suma.

—**La calificación de realista socialista aplicada a Pixote me parece un despropósito. Pienso en algún antecedente ilustre: Los olvidados, de Buñel, por ejemplo, y se me ocurre que allí sí hay un exponente perfecto del naturalismo: una película que avanza sistemáticamente por relaciones de causa-efecto, siguiendo un sistema casi fatal de encadenamientos causales.**

—Cuando escribimos el guión, optamos por zambullirnos en la búsqueda de la individualidad de un chico, y no en una película que intentase justificar por qué un chico es así o asá. Al enfrentarte con una temática tan ostensiblemente obvia como es la pobreza, encima ejemplificada en chicos, uno tiene varios caminos, pero el que se abre más frontalmente es el de hacer una película con hipótesis, tesis y demostración. O sea: tómese una sociedad rica; elijase una injusticia social; obsérvese que estos niños no tienen futuro, y verá por qué salen delincuentes. Así lo haría un Costa Gavras. Tenemos entonces una película-testimonio que trata sobre un problema social, donde los personajes se mueven en sus medios sociales, responden a sus momentos sociales, responden a sus conflictos y a sus relaciones. Todo no pasa de ser un gran juego de ajedrez.

—**Donde es posible prever cada jugada.**

—Preverla o programarla. Porque hay un resultado previsto, que es justificar por qué se delinque, por qué se sufre, o por qué las personas son feas, o por qué están presas. Siempre hay una propuesta de receta de torta: tómense dos huevos, mézclelos con un poco de harina, póngales un poco de levadura, mezcle, tome dos manzanas, hiérvalas, mezcle, deje descansar, etcétera. Queríamos huir a toda costa de esta clase de propuesta, porque era muy poca cosa para el tipo de vuelo que queríamos para nosotros. Queríamos algo más arriesgado, más profundo, más desafiante. Buscábamos capturar cosas más simples: momentos de desestructuración emocional. Pregunta: ¿en qué momento un chico de 9 años ya deja de ser un chico de 9 años? ¿En qué momento es violentada la estructura emocional de un ser humano? ¿En qué momento es violentada de tal modo que a partir de ese momento, apenas un día de su vida, no más, ya no es la misma persona que era? Esto, pensando siempre que la violencia no es un acto estereotipado, y sí la respuesta a una necesidad interior. Por eso un abordaje realista-naturalista como el que Costa Gavras hizo en *Z*, por ejemplo, o

un Pontecorvo en *Queimada*, o algunas experiencias italianas, no nos interesaba. No intentamos hacer una película sobre lo que ya sabíamos de antemano, porque eso hubiera sido un ejercicio de izquierda, un ejercicio de denuncia. Mi pregunta básica fue: ¿en qué podemos envolver la denuncia? Porque tampoco soy un alienado: sé que las personas no viven en cápsulas de vidrio...

—**Que el film no sea documental no significa que sea ingenuo.**

—Claro. De eso no tengo la menor duda. Más bien mi pregunta inicial fue: ¿de qué forma puedo metabolizar todas las situaciones, arquetipos, clisés, prototipos, de ese medio social, en una película que sea existencial? Que sea una reflexión sobre el individuo: ¿cómo se puede arrebatar por la violencia la inocencia o la individualidad de un ser humano? ¿Qué respuesta se le da al fuero íntimo de un niño que no sabe lo que va a hacer el día de mañana? Y no sólo él: tampoco la sociedad lo sabe. Estos fueron los resortes, los pivotes que nos llevaron a construir una película como *Pixote*. En el film, uno no sabe si Pixote tiene madre o no, no hace falta explicarlo. No necesito decir cómo lo prendieron, si robó una billetera, un chupetín, o si mató a tres mujeres que estaban en un parque paseando tres bebés en un carrito.

—**Hay sólo un esbozo de "biografía" de los personajes: la escena en que el policía del principio lee precipitadamente un papel con algunos datos acerca de cada uno de los detenidos.**

—Esa es una presentación de la condición social de los personajes. Estamos hablando de brasileños que viven en una ciudad determinada. Es como decir: Juan Carlos Rodríguez, vive en Florida al mil, no tiene padre, la madre es empleada doméstica. Estoy dando un cuadro social de la persona. Esa era la intención de ese bloque. Por otra parte, es la única información sobre los personajes que hay en toda la película. Originalmente teníamos material de 3 horas para mixar; después tuvimos que arrancarle casi 40 y pocos minutos, entre los cuales había un bloque que reencontraba a Pixote en su medio familiar, poco después de la fuga del presidio. Era una escena en una favela, donde Pixote vive con un abuelo y una especie de tía embarazada, con 5 ó 6 chicos: una escena absolutamente hiperrealista, sin ningún diálogo: él lavando la ropa, ellos comiendo. Y de pronto él oye el pito de un tren y se va. Sale andando y una voz en off le dice: ¿Pixote, onde vai vossé? En ese momento él corre, salta al tren y se marcha. Era un bloque de 3 minutos.

—**Esa es otra característica de la película: no hacés salir a los personajes hacia sus respectivos "pasados" (familia, origen social, medio ambiente, etc.), sino que hacés entrar el pasado dentro del reformatorio, cuando los familiares visitan a los internados.**

—Es que ahí, ¿qué más vas a decir? ¿Viste la cara de los familiares? No hace falta decir más nada: sería redundante. Hay cosas que en el film no se dicen, están implícitas y por ahí no todos las entienden.

(continúa en pág. 52)

1. *Cecilia Roth (ex Crecer de golpe) en Arrebato.*
2. *Antonio Rensies en Vecinos.*
3. *Eusebio Poncela en Arrebato.*
4. *La fuga de Segovia.*



Perspectivas del actual Cine español

Agustín Mahieu

Como se sabe y repite profusamente en los medios cinematográficos, el quehacer filmico español está dominado por la crisis económica (y en alguna medida la artística), sumergido por las multinacionales del espectáculo, que dominan los principales canales de difusión, y retrasado en sus capacidades competitivas frente a los grandes países productores. Como sucede casi siempre, esto es verdad, pero no toda la verdad.

En el pasado, el cine español disfrutó de una legislación proteccionista que no estimulaba la calidad y la auténtica creación, pero mantenía un alto grado de actividad y ocupación. A partir de 1977, la parcela de difusión —la salida por salas de exhibición— se vio amenazada por la creciente importación de películas (sobre todo norteamericanas, porque en cambio es más reducida la entrada de films de otros orígenes) y por la necesidad de atender a un público más exigente, que se liberaba progresivamente de una censura maniquea y anquilosante.

Curiosamente, dos factores que a primera vista favorecían al espectador —liberación de la censura y entrada sin trabas de la producción internacional— se convirtieron en un obstáculo para la producción industrial del cine de calidad. Quizá el efecto más curioso se debe a la loable eliminación de la censura; durante la época franquista, proliferaron las salas de arte y los cineclubes, que de-

bido a su supuesta (y real) limitación en capacidad y alcance comercial, podían exhibir, en versión subtitulada, ciertos films que hubieran sido prohibidos en grandes circuitos en versión doblada. La actual posibilidad de exhibir cualquier material —el "S" es cuasi porno— ha disminuido enormemente la entrada de películas "difíciles" en versión original. Pero esto no ha significado un estímulo para el cine artístico español; los canales de exhibición están saturados de películas norteamericanas y poco interesan (salvo para cumplir la obligatoriedad de cuenta de pantalla) el producto local comercial y el de mayor ambición artística.

Sin embargo se sigue rodando, ingresan al ruedo nuevos directores y mientras todo el mundo dice que el cine nacional está desprotegido (cosa cierta, si se habla de buen cine), la producción aumenta: en 1980 se realizaron 118 largometrajes; en 1981, se ha superado esa cifra y este año aparecen diariamente nuevos proyectos. La explicación es inherente a la misma condición del cine: no es razonable, no es casi nunca un buen negocio, pero el absurdo es más fuerte y nadie quiere dejarlo. Mientras tanto, han cerrado más de mil salas (casi todas rurales) y los exhibidores se quejan de la "ruinosa" competencia de la televisión: incluso en el reciente festival de cine de autor de Benalmádena, se especulaba que la noche de un sábado (cuando se estrenaba allí uno de los films "fuertes" de la Semana) la concurrencia era mucho menor porque en TV se pasaba *Ocho y medio* de Fellini...

El desencanto

Sin las increíbles trabas de la censura ideológica, moral y económica que enfrentaron los solitarios pioneros de



los años 50 (Berlanga y Bardem) y los de la generación del 60 (Saura, Picazo, Patino, etc.), los jóvenes realizadores de la transición tenían ante sí un problema más complejo: hacer cine con pocos medios y perspectivas de estreno poco remunerativas. Y después, otro no menos arduo: hallar un lenguaje y unos temas afines a las nuevas circunstancias históricas.

Como en literatura o teatro, hubo cierto desencanto frente a los resultados artísticos de los años recientes, los de la recién estrenada libertad. Quizá lo más llamativo de la "apertura" iniciada en los años 70 fue la aparición de algunos cineastas que criticaban sutilmente el régimen y se abrían a nuevos horizontes sociales y humanos. Basta recordar los films de Saura, Víctor Erice (su *Espíritu de la colmena* sigue siendo modélico), Manuel Gutiérrez Aragón, Gonzalo Suárez, Borau... Y por supuesto la labor inteligente de los productores que apostaron a la calidad y a los autores, como Elías Querejeta y, algo más tarde, Luis Megino.

Quizá hay que dar tiempo al tiempo; como nos decía hace poco Manuel Gutiérrez Aragón, no bastan cuatro o cinco años de libertad para formar nuevos cineastas. Y en verdad, la mayoría de los realizadores que aún representan la vanguardia artística del cine español son los que acabamos de citar. Por ejemplo *Maravillas*, el más reciente film de Gutiérrez Aragón, sigue esta línea de profundización y búsqueda poética que se une a la interrogación sobre los proble-

mas del hombre actual. Sin embargo, lo que todos llamamos desde hace años el "nuevo cine español" estuvo y está lejos de constituir un movimiento o una actitud general. Obras como *El desencanto* y *A un Dios desconocido* (Jaime Chavarrí), *Sonámbulos* y *El corazón del bosque* (Gutiérrez Aragón), *Furtivos* (Borau), *Arriba Azaña* (Gutiérrez), *El largo verano del 36* (Caminos), o la persistente búsqueda de Saura, fueron más bien excepciones a la regla.

En los últimos tiempos, la esperada renovación (que se suponía que iba a lanzar nuevos nombres, ideas y búsquedas formales, incluyendo el tratamiento abierto de todos los temas "tabúes") no se ha producido. La más publicitada "escuela" reciente, encabezada por la exitosa *Opera prima*, del ex crítico Fernando Trueba, es una actualizada forma de costumbrismo, impregnada de los admirados cánones de la comedia norteamericana clásica, cuyas premisas esenciales son un estilo coloquial (con aparentes improvisaciones de los actores) y un deseo de ser accesibles "a todo público". Un ejemplo, aún más simplificado, es *Vecinos*, de Alberto Bermejo (1980), historia de una pareja cotidiana. Más substancioso parece otro miembro de esta tendencia, Fernando Colomo con *Tigres de papel* (que inauguró el estilo) y *La mano negra*, intento de cine negro humorístico.

Pocos films, casi todos fruto de acciones individuales, casi fuera del "sistema" industrial, apuntan a horizontes más revulsivos y más trascendentes: en primer lugar *Arrebato* (protagonizado por la argentina Cecilia Roth), que realizó en 1979 Iván Zulueta, un veterano "outsider" con talento. Habría que agregar, quizá, *Sus años dorados*, de Emilio Martínez Lázaro (1980) y *El hombre de*

moda de Fernando Méndez Leite (1980).

Novedades y nombres

Entre lo hecho en 1981 (que ahora comienza a estrenarse) y lo que se ha comenzado en el año actual, podemos mencionar algunos títulos y proyectos de interés, situando asimismo a sus responsables.

Recién estrenada, con suceso relativo, está la nueva película de Carlos Saura, *Dulces horas*. El mundo del recuerdo, el imperio de la memoria, la coexistencia de pasado y presente, son las constantes conocidas y más características del cine de Saura. En *Dulces horas* retoman puntualmente. Parece casi necesario recordar aquí pormenores sobre Carlos Saura, el director más conocido internacionalmente entre los que están en actividad dentro de España. No obstante cabe reconocer que Saura, a partir de *Los golfos* (1959) consigue edificar una obra progresivamente madura y de rara continuidad y coherencia, que culmina en films tan importantes como *La caza*, *El jardín de las delicias*, *Ana y los lobos* o *La prima Angélica*. Reconociendo su importancia vital para el cine español —su cualidad de autor intimista que al mismo tiempo logró reflejar, punzantemente, los fantasmas de la opresión y los "sepulcros blanqueados" de la moral fascista— hay que señalar que la libertad de expresión actual, que permitía una lectura menos elíptica de la realidad, ha producido una cierta crisis en su obra.

Un ejemplo fue *Mamá cumple 100 años*, divertida secuela de *Ana y los*

1. *Assumpta Serna en Vecinos.*

2. *Copia Cero.*

Perspectivas
del actual

Cine español



lobos, que no deja de ser un refrito poco substancial de la película precedente. Sin olvidar su film sobre la opresión, *Los ojos vendados*, los penúltimos títulos de Saura parecían querer un escape a sus pautas de cine intimista y memorioso. Una de esas excepciones fue *Bodas de sangre*, excelente reflexión sobre Lorca y el ballet basado en la pieza teatral, un film básicamente documental. La otra es *De prisa, de prisa*, que es un retorno —por sus elementos de cine-verdad, naturalista y cotidiano, sobre problemas sociales actuales— al clima de su primera obra, *Los golfos*. *Dulces horas* no es lineal, sino que sigue los repliegues de la memoria y la realidad interior, la que anima los sueños. Una primera impresión, sin embargo, es que Saura se repite sin aportar algo nuevo, aunque mantiene sus capacidades sugestivas. Según se anuncia, su próxima película constituirá también su “salida” al exterior, con una coproducción rodada en México, la primera que filmará fuera de España. Dos actrices famosas, Isabelle Adjani y Hanna Schygulla, serán las protagonistas. Otro elemento internacional será el autor del guión, Jean-Claude Carrière, habitual colaborador de los últimos films de Buñuel.

Un film que puede interesar es *Asesinato en el Comité Central* basado en un libro de éxito perteneciente a Manuel Vázquez Montalbán, autor de un popular detective “a la española”, el gourmet Pepe Carvalho. La novela tuvo repercusión porque la trama imagina el asesinato de un secretario del PC español en plena sesión de su Comité Central. Se creyó ver en él una broma pesada al auténtico secretario, Carrillo. Vázquez Montalbán, por cierto, es también comunista, además de reconocido gourmet, como su personaje.

El director es Vicente Aranda, uno de los sobrevivientes de la "escuela de Barcelona" y quizá el más interesante. Cabe recordar que es el director de *Fata Morgana* (1966) uno de los mejores films de esa escuela tendiente a la abstracción y el esteticismo. Hace dos años retornó con otra adaptación de un libro de éxito, *La muchacha de las bragas de oro* de Juan Marsé; fue una pulcra realización, muy sensible y bien interpretada. Uno de sus protagonistas fue Lautaro Murúa. De todos modos, sus films recientes están muy apartados del estilo vanguardista de sus primeros tiempos.

Por cierto uno de los guionistas de *Fata Morgana* fue el escritor Gonzalo Suárez, polifacético autor que de novelista, crítico y ensayista pasó a la escritura de argumentos y luego a la dirección. Gonzalo Suárez Morilla (Toledo, 1934) inició estudios de filosofía, que abandonó para convertirse en actor. Tras una estadía en Francia, donde se dedica a oficios diversos (empleado de gasolineras, obrero en astilleros), regresa a España y se establece en Barcelona, donde se dedica al periodismo, sobre todo como cronista deportivo.

Mientras tanto escribe cuentos y novelas, entre ellas *De cuerpo presente*, que filmó Antonio Eceiza en 1969. Pocos meses después, Vicente Aranda hace *Fata Morgana*, con argumento y guion de Suárez. Hay que decir que Suárez es, ante todo, un excelente narrador, algo marginado por no coincidir con las modas imperantes y las corrientes literarias de los años sesenta. Su acercamiento al cine, desde sus primeros cortometrajes, es también un intento de seguir un camino muy personal. Por eso suele abarcar todas las tareas, desde el guión a la dirección, pasando por la producción y hasta la labor inter-

pretativa. Su primer largometraje, *Ditirambo* (1967) fue recibido con entusiasmo inusitado. Se ha dicho que Gonzalo Suárez no es un cineasta nato, sino un escritor con excelentes ideas que quiere expresar en imágenes, sin lograr del todo el trasvase de medios de expresión. Entre sus films recordamos *Aoom* (1969), y *Reina Zanhoria* (1978).

Ahora acaba de terminar *Epilogo*, una historia propia que pertenece a su libro de cuentos *Gorila en Hollywood*. Describe el enfrentamiento de dos escritores y será su primer film después de cuatro años en que se ha dedicado al cine publicitario.

El regreso de Erice

Casi todo el mundo coincide en que *El espíritu de la colmena* es una de las mejores películas españolas jamás realizadas. Esta rara coincidencia aumenta la expectativa ante el anuncio de que Víctor Erice regresa a la actividad con un film que producirá Elías Querejeta. El "misterio Erice" es una fuente de rumores y suposiciones, tras diez años de silencio, después de su éxito inesperado y memorable. Su presencia es casi imposible de rastrear y esta incomunicabilidad ya legendaria aumenta las fantasías. Se ha hablado de miedo, de desinteligencias con su productor (pero eso no explica el largo silencio, pudiendo cambiar de empresa) y de un aislamiento psicológico. Lo único cierto es que ahora prepara junto a Querejeta su nuevo film en el mayor secreto, sin que se conozca nada del tema, intérpretes o siquiera el título.

Lo más probable es que "el caso Erice" sea resultado de un carácter difícil, poco dado a esas "relaciones públicas" que parecen ya consubstanciadas con el ambiente cinematográfico para poder acercarse a la realiza-

ción. Nacido en 1940, Erice es licenciado en Ciencias Políticas y su obra cinematográfica, pese a contar con un film excepcional, es sumamente parca. Un corto de diploma en la Escuela Oficial de Cine (*Los días perdidos*, 1963), críticas y ensayos en revistas de cine, algunos trabajos como guionista con Eceiza y Picazo) y algunos programas de TV, preceden a su primer largometraje en colaboración, *Los desafíos*, un film en episodios (los otros eran de Egea y Guerin), que en conjunto no fue demasiado feliz. Erice era y es por eso casi un desconocido, pese a la conmoción provocada por *El espíritu de la colmena* (1972).

Autores y directores

Manuel Gutiérrez Aragón, el director de *El corazón del bosque* y *Maravillas*, ha concretado la filmación de una idea propia, de la cual ya nos había hablado hace un año, cuando recién la estaba esbozando. Es una historia basada en sus recuerdos de infancia, durante una convalecencia. El relato, ubicado en los años 40, ha tomado forma en un guión en el que Gutiérrez Aragón ha trabajado junto a Luis Megino (el productor y guionista de *Las Truchas*, de José Luis García Sánchez), con el cual ya había colaborado en otros films como coargumentista. El protagonista será un niño de ocho años rodeado por dos mujeres jóvenes que se disputan su afecto, Ana Belén y Angela Molina. El título es *Demonios en el jardín*. Otro film que puede interesar pertenece a Pilar Miró, cuyo film *El crimen de Cuenca* produjo un gran revuelo y le costó un proceso de la justicia militar... Pilar Miró, que junto a Josefina Molina (directora de *Función de noche*, una película muy elogiada por la crítica) forma la van-

guardia femenina del cine español, filma ahora *Hablamos esta noche*, sobre guión propio. Se trata de un ejecutivo y sus enfrentamientos con la vida actual. Sin más referencias, sólo es posible remitirse a su labor anterior. Realizadora de TV desde hace veinte años, Pilar Miró hizo sus primeros largometrajes para cine en 1976 (*La petición*) y 1978 (*Sábado de gloria*). Pero su notoriedad viene del proceso y prohibición de *El crimen de Cuenca* por supuesta ofensa a la Guardia Civil. (Se trataba de un hecho real, sucedido hace sesenta años: un hombre es acusado de asesinato, y confiesa tras largas torturas; años después, aparece el verdadero asesino). Levantada la prohibición, el film se estrenó sin producir demasiadas conmociones, ni políticas ni estéticas, aunque se destacó su rigor y, también, la casi insostenible crudeza de sus escenas de tortura. Posteriormente, Pilar Miró realizó *Gary Cooper que estás en los cielos*, una visión femenina del mundo de los mitos.

El ya veterano Jaime de Armiñán (*Mi querida señorita*, *El nido*) ha retornado con *En setiembre*, un film de añoranzas. Esta vez, se trata de un grupo de ex alumnos de un colegio que veinte años después repiten una excursión a la sierra de Guadarrama. Tras muchos años de labor televisiva, Armiñán escribió guiones antes de pasar a la dirección. Ya se conoce el éxito de su tercer largo, *Mi querida señorita*, una sátira muy hábil. De su obra posterior, destacamos *El amor del capitán Brando*, un film muy sensible que nos parece muy superior a su sobrevalorado *El nido*.

Del brazo con RTVE

Las coproducciones con la televisión (una alianza que elevó a niveles nota-

bles la calidad del cine alemán con autores nuevos y llevó a la RAI a constituirse en el mayor productor italiano) recién han comenzado en España. Hace poco más de un año RTVE abrió un concurso de proyectos y ya se han realizado algunos. Entre las que se han concretado figura en primer lugar *Plaza del Diamante*, sobre la excelente novela de Mercè Redoreda y que dirigió Francisco Betriú, y que ya se ha estrenado (abril), primero en Barcelona, en su versión original catalana y luego en Madrid, doblada al castellano. Consta de cuatro episodios, que se redujeron para su estreno en salas a la duración normal. Es un film difícil de adaptar (es muy subjetivo su relato) y la versión es seria, con una interpretación notable de la protagonista, Silvia Munt, ya convertida en el descubrimiento estelar del año.

También se ha filmado *La colmena*, de Camilo José Cela, donde el propio autor interpreta un papel episódico. Dirigida por Mario Camus con gran despliegue de medios, tendrá duración normal (dos horas) y como la anterior, será proyectada primero en cines.

Otra producción costosa es *¡Victoria!*, de Antoni Ribas, que es una trilogía de seis horas de duración. Ribas, director catalán, ya había realizado *La ciutat cremada*, un film que reflejaba una huelga de principios de siglo. Recoge esta vez una extensa crónica de grupos anarquistas catalanes ubicada en 1917. Ribas ha repetido esta vez una original modalidad productiva: ha recogido miles de contribuciones monetarias con derecho a constituirse en partes de la producción.

De la gran producción al 16 mm.

José Luis Garci es un caso de autodidactismo cinematográfico muy es-

pecial: formado en la fértil escuela del espectador constante de películas de todo origen, crítico y autor de relatos de ciencia ficción, abandonó la crítica en 1969 para escribir guiones. Contratado por el productor Dibillos, se convierte en el autor de la mayoría de los libros de los films propiciados por aquél, llamados de la "tercera vía", entre ellos *Toccata y fuga de Lolita*, *Vida conyugal sana*, *Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe*, etc. Es decir, comedias ligeras pero no tontas, con cierta apertura (tímida ahora, a la distancia) respecto al moralismo asfixiante del cine español habitual hasta entonces. En 1977 realizó su primer largometraje, *Asignatura pendiente*, al cual siguen *Solos en la madrugada* y *El crack*. En Garci se aprecia una decisión (y capacidad) para llegar a la sensibilidad popular con temas próximos a la gente corriente, incluyendo elementos asociados a sus aficiones masivas. Pero además intenta la visión —costumbrista, no muy profunda— de las frustraciones de una generación pequeño-burguesa, liberal, enfrentada a los problemas de la transición política no del todo asimilada. La frescura y espontaneidad de muchos aspectos de *Asignatura pendiente*, con sus alusiones nostálgicas al pasado y la incapacidad de asumir el presente, diálogos ágiles y buen manejo de la estructura de la comedia, convirtieron a este film en un enorme éxito de público, que no repitió después, salvo en menor medida con *El crack*. Ahora acaba de estrenar una costosa película —también suavemente nostálgica— titulada *Begin the Begina* (*Volver a empezar*), que rodó en España y Estados Unidos. Trata de un escritor que retorna a su Gijón natal tras recibir el premio Nobel... No fue muy bien recibido por la crítica.

Otro realizador que ha buscado el eco popular a través de mitos y costumbres, pero a través de una posición intelectual opuesta (García abomina del "intelectualismo") es el crítico Fernando Trueba, cuyo primer largometraje, *Opera prima*, se convirtió en un best-seller sorpresivo y espectacular. Con una sutil elaboración de la improvisación (aparente) y la sencillez —que emparenta con las admiradas obras de la comedia americana de los 30 y 40— Trueba conquistó una adhesión inesperada. Esta frescura, sin embargo, parece proclive (ya ha sucedido en obras de la misma corriente) a una superficialidad que se agota en sí misma.

Actualmente, Trueba ha realizado un documental en 16 mm. (posiblemente para ampliar luego) sobre Chicho Sánchez Ferlosio, que se titulará *Chicho o mientras el cuerpo aguante*.

Los que se inician

Pese a las dificultades del medio, la crisis de producción y sus costos ascendentes, un número creciente de nuevos realizadores (la mayoría siguiendo la vía de la cooperativa o la asociación de productores amigos) han podido hacer su primer film en los últimos años.

Algunos han conseguido lo más difícil: comenzar la segunda, como Paulino Viota (*Gorrión*), Antonio del Real (*Buscando a Perico*, un film sencillo, modesto, pero muy interesante), Luciano Berriatúa (*Arizona*) o Javier Elorrieta (*El último huracán*). En cuanto a los que ahora hacen su *opera prima*, la mayoría son ambiciosos en cuanto a intenciones, aunque tan austeros en lo económico que a veces se malogran por simple precariedad técnica. Y no siempre las ideas o las audacias estilísticas com-

pensan (porque no existen) esa pobreza de medios.

Un ejemplo es la ambiciosa *Copia Cero* (de una pequeña productora que hasta ahora hacía cortos) dirigida conjuntamente por Eduardo Campoy y José Luis Pacheco, que enfoca los problemas de un viejo director de cine. Lo encarna un veterano y magnífico actor, Fernando Hernán Gómez, quien entre paréntesis rememora en estos días, por TV, sus películas como director. Por cierto algunas de ellas, en especial *Extraño viaje*, son ejemplos de una insólita calidad precursora. *Copia cero*, que tiene una buena idea inicial (la historia del cineasta alterna con "su" film que está rodando) se malogra por la inexperiencia y la confusión.

Tampoco consiguen destacarse *Pájaros de ciudad* de José Sánchez Alvaro (mal remedo de cine policiaco-comercial) ni *Siete calles*, film vasco de Javier Rebollo y Juan Ortuosta. En cambio es un buen film de acción con connotaciones políticas *La fuga de Segovia*, de Imanol Uribe, cuya *opara prima* fue un fuerte documental sobre el proceso a los *abertzales* condenados en 1975 en Burgos (*El proceso de Burgos*).

Nos hemos referido ya a Fernando Trueba, cuya propia productora (fundada gracias a las ganancias de *Opera prima*) propicia películas de sus colaboradores; ya ha contribuido a la financiación del último film de Fernando Colomo (*La Mano Negra*), su coguionista en *Opera prima*, al tiempo que a su vez escribía con él su guión. Asimismo produce el primer trabajo como director de Oscar Ladoire, actor de *Opera Prima*. Ladoire ha estrenado ya *A contratiempo*, que sigue en general las líneas del grupo. Nuestra reseña provisoria se cierra (por supuesto no se incluyen los bastantes numerosos proyectos de infima

calidad o los mamotretos comerciales de ciertos veteranos) con dos documentales de largo metraje. Uno de ellos es *Animación en la sala de espera*, serio enfoque de los habitantes de un manicomio, dirigido por Carlos Rodríguez Sanz y Manuel Coronado, que han trabajado varios años en su material. El otro es *Después de...* (I y II) largo documental en dos partes que trata con minuciosidad y muchos rodajes en directo las diversas facetas de la transición a la democracia y sus problemas. Esta interesante investigación se vio por primera vez en la Sección Nuevos Realizadores del Festival de San Sebastián y fue dirigido por Cecilia Bartolomé y su hermano José Bartolomé. El segundo es debutante, la primera ya había realizado un largometraje de ficción.

Para concluir, cabe dedicar un breve espacio al cortometraje. Pudimos ver un extenso programa de la producción de 1981, presentada en la Filmoteca Nacional por ADIRCE (Asamblea de directores y realizadores cinematográficos españoles), y que se anuncia como la más representativa muestra de lo realizado recientemente por toda una nueva generación. No es posible dar un juicio general, pero lo visto abarca probablemente todas las tendencias actuales. Desde el ensayo formal a ciertos trabajos técnicamente impecables, pasando por la experiencia ingenua, confusa o pretenciosa, caben varias alternativas y, a veces, algún atisbo original. Pero de lo visto, hubo muy poco rescatable. Habrá que esperar, también, que aparezcan ideas y talentos, un fenómeno que siempre llega cuando menos se lo espera.

STATUS

REVISTA
MASCULINA

Revista Masculina. Consígala
apenas aparezca, porque es ya
un hábito de STATUS el agotarse

El cine que vendrá

DARSE CUENTA

El próximo film
de
Alejandro Doria



A menudo, cuando un director de cine anuncia su próximo proyecto, los interrogantes se multiplican. ¿Por qué elige ese argumento? ¿Qué se propone? ¿Cómo piensa encarar su relación con el mercado? ¿Busca hacer una película "comercial", una película "de autor" o una difícil combinación de ambas? ¿Por qué eligió ese proyecto y no otro? Salvando las diferencias de criterio que pueden existir entre los distintos directores de cine argentinos, creo que todos coincidimos más o menos en

algunas respuestas. Porque además de los estímulos personales que puedan movilizarlos a filmar tal o cual historia, lo que nos preocupa en este momento (del país y del cine) son todas las consideraciones que uno tiene que hacer antes de emprender un proyecto cinematográfico: consideraciones económicas, comerciales y temáticas. Porque ahora hay que pensar siempre en un libro barato, capaz de ser filmado en poco tiempo, que quiera decir algo, y que de alguna forma se

vincule con el momento en que vivimos, con el proceso de apertura que podemos prever.

En términos ya más personales, es imposible omitir en estas consideraciones previas la experiencia que uno va dejando atrás, todo ese bagaje de aprendizajes y exploraciones que van acumulándose en los proyectos siguientes. En mi caso, yo empecé a filmar haciendo una película por encargo, *Los años infames*, por la que pagué un precio muy caro: la película estuvo

prohibida mucho tiempo, y cuando conseguimos por fin exhibirla, ya le faltaba la mitad de lo que se había filmado. Para mí fue un golpe muy fuerte: todavía hoy creo que la película tenía algunos valores, precisamente aquellos que después tuvieron que desaparecer. Inmediatamente después me llaman para hacer *Contragolpe*, otro film de encargo pero que me sirvió mucho. En primer lugar porque la crítica habló muy bien de mí, y porque me parece haber logrado un buen relato cinematográfico.

EL CINE QUE VENDRA

gráfico. Pero por otra parte al público le pasó totalmente inadvertida, y confieso que yo no creía demasiado en ella en el momento en que la filmé. Pero precisamente de *Contragolpe*, un poco por azar, surgió la posibilidad de hacer *La isla*. La producción de *Contragolpe* pareció vacilar en algún momento, y yo propuse a Muy Buen Cine, la productora, el proyecto de *La isla*, que encajaba perfectamente dentro del presupuesto estipulado. Finalmente *Contragolpe* se hizo, *La isla* quedó como proyecto postergado, pero yo aproveché la situación para darme cuenta de que nunca más en la vida tenía que aceptar una obra en la que no creyera. Con *La isla* llego a mi primera película de autor, una película esencialmente de búsqueda. Era un momento de gran represión, 1976, y yo me movía siguiendo sensaciones; quería decir muchas cosas sin saber exactamente cómo debía decirlas: el resultado de este proceso fue *La isla*. Y esta tercera película caminó tan bien porque dijo mucho en un momento en que nadie decía prácticamente nada. Después me largo a hacer una película muy personal, una aventura que me costó un gran fracaso: *Los miedos*. Después del éxito de *La isla* quise volar, entregarme

totalmente a un proyecto cuya audacia no me intimidara. El valor de esa experiencia, pese al fracaso, consistió para mí precisamente en ese atrevimiento, y la crítica supo reconocerlo, aunque con reparos con los que yo estuve totalmente de acuerdo. Comercialmente, por supuesto, no funcionó: me había metido en un camino metafísico para el que no estábamos preparados el país, ni yo mismo, ni nadie. Y la película fue muy dolorosa para mí, porque no sólo no caminó en la medida en que se esperaba, sino que sentí un gran vacío a mi alrededor, sobre todo por parte de la gente de la industria, que ni siquiera se dignaba reconocer el intento en el que yo me había embarcado. Llegamos entonces a mi última película, *Los pasajeros del jardín*. Después de la experiencia penosa de *Los miedos*, yo sólo quería olvidarme de todo lo que pudiera sentir, despojarme de cualquier aspiración mía de ser un "autor". Y encaró el proyecto de un modo estrictamente comercial, haciendo una película con corrección, buenos elementos técnicos, buenos trabajos actorales. Y si lo hice fue porque en todo momento estaba seguro de que iba a funcionar, de que no se iba a perder un solo peso. Lo peor que

podía pasarle al productor era recuperar la plata invertida. Estaba convencido de meter por lo menos 200 mil espectadores, de los cuales 50 mil u 80 mil irían al cine en busca del best seller de Silvina Bullrich. En este quinto experimento me probé a mí mismo en el aspecto puramente comercial del cine: mi propuesta era absolutamente franca: se trataba de hacer una telenovela de lujo. Después, lo de siempre: la película podía resultar entretenida, alguien seguramente se emocionaría. Y *Los pasajeros del jardín* estuvo menos de dos meses en cartel, caminó muy bien en el centro, bien en los barrios, y terminó metiendo 400 mil espectadores. En el peor momento de la crisis: plena guerra de las Malvinas, visita del Papa y Mundial de fútbol.

En cada proyecto, entonces, yo voy buscando fórmulas. Y las seguiré buscando hasta lograr combinar la fidelidad a lo que yo quiero decir, aquello para lo cual creo que el cine sirve, o por lo menos me sirve a mí, con un producto que tenga una cierta repercusión popular. Porque la Argentina no es Francia, donde uno puede filmar una película oscura, cerrada, y seguramente de todos modos tendrá su circuito y acabará pagándose. Allí no

pasa lo que acá con *Púbis Angelical*, por ejemplo, que costó 300 mil dólares y no va a recuperar 10 mil. Y es un producto que en Europa o en Estados Unidos hubiera tenido su público y hubiera cubierto costos.

Actualmente, mi consigna es decir lo que quiero decir y obtener al mismo tiempo un eco. Esta posición es la que me lleva ahora a pensar el proyecto que encaro. Ya me estoy movilizándolo para filmar en la segunda quincena de noviembre, principios de diciembre. Quiero tener la película terminada a mediados de enero, y definitivamente lista hacia fines de febrero. El título, todavía provisorio, es *Darse cuenta*, y elegí esta historia entre 3 ó 4 que ya tenía en el momento de filmar *Los pasajeros del jardín*. Era la que yo sentía con mayor intensidad, y la que me parece adaptarse más al momento que atravesamos, a lo que el público espera del cine, a lo que la industria necesita, e inclusive a lo que la crítica estaría dispuesta a apoyar, en caso de que la película estuviera medianamente bien realida.

La idea original surgió de un espectacular de TV que hice hace 4 ó 5 años, en el que trabajaba China Zorrilla. China me contó un episodio real, una historia que les había pasa-

do a un par de amigos y que me fascinó inmediatamente. Era una simple anécdota, pero prendió y allí quedó, durmiendo. A partir de ese momento empecé a elaborar la historia, a expandirla, a pensar las pautas necesarias para sostener a sus dos personajes principales, el medio ambiente de cada uno, y me puse a estructurar un guión a partir de una serie de situaciones. A grandes rasgos, la anécdota era ésta: un muchacho de 20 años es atropellado por un camión. Queda destruido, convertido en una bolsa de huesos. La ambulancia lo traslada a un hospital, su familia lo va a ver; se hace una junta de médicos que resuelve que no hay nada que hacer, que es inútil intervenir: se le pronostican 10 minutos de vida, una hora. Uno de los médicos, un hombre de 45 años, un tipo gris, que nunca hizo nada en su vida, con un matrimonio fracasado y una situación familiar insostenible, dice que no, que hay que hacer algo, contra la opinión de todos los demás. El habla con la familia, le pide autorización para empezar a hacer algo. La familia acepta, y allí empieza el tratamiento. Como el hospital no lo quiere, el médico consigue un cuarto e instala en él su propia sala de terapia intensiva con ayuda de una enfermera

(China Zorrilla). Empieza a cuidarlo, a ayudarlo, a operarlo, hasta que después de 20 días el tipo sale del coma. El médico le cuenta lo que le pasó, le dice que los médicos querían dejarlo morir, que él se opuso. "¿Querés vivir?", le pregunta. El otro contesta que sí. "Entonces luchemos juntos", dice el médico. Pasa el tiempo, y el médico lo va reconstruyendo. Al cabo de un año y tres meses, logra que ese hombre lleno de costurones, en el que nadie creía, esté vivo y pueda caminar. Se ha jugado por alguien y se modificó a sí mismo.

El guión cuenta esta historia un poco más detallada, y es el relato de cómo, si uno se propone realmente hacer algo, si uno lucha contra el descreimiento de la gente, si uno aprende a dar y a jugarse por algo, se pueden lograr muchas cosas e incluso revertir ciertas situaciones aparentemente inevitables. Probablemente *Darse cuenta* no sea un buen título, pero tiene un gran significado: es el relato de esta relación tan fuerte entre el médico y el enfermo, y a su vez, de las modificaciones que se operan en el entorno de cada uno de ellos: el médico con su mujer, a la que no ve casi nunca, con su hijo, que decide irse del país porque no aguanta más la si-

tuación; el accidentado con su familia, que poco a poco lo va abandonando hasta dejarlo completamente solo. Pero por otro lado, creo que es un tema que tiene que ver con lo que sucede en el país, y que tira incluso algunas puntas acerca de lo que yo creo que tendría que suceder. Me valgo de una anécdota que no tiene nada que ver, pero creo que si uno cuenta lo que le pasa a una persona, cuenta de cierto modo lo que sufre el país todo. Y dentro de la película habrá una denuncia muy fuerte de un problema gravísimo: el de la situación del sistema hospitalario argentino: todos los problemas internos de los hospitales públicos, el sistema social que los provoca, etc. No sólo que falte algodón, instrumentos, sino también que una enfermera pueda trabajar 15 horas diarias y cobrar un sueldo de 180 millones de pesos por mes.

Después de empezar a desarrollar la historia, hice un viaje cortísimo a Europa, a fines del año pasado, y en Madrid me junté con Jacobo Langsner para trabajar la idea. En 3 días hicimos una especie de pre-guion, yo volví a Buenos Aires, y Jacobo me mandó desde España un primer libro. Después Jacobo volvió a la Argentina, y desde en-

tonces, unos 2 meses, estuvimos escribiendo el primero de los guiones definitivos. Es un libro barato de producción; puedo hacerlo en 6 semanas, con 12 mil metros de negativo, y si puedo reducirlo a 10 mil lo voy a hacer. Según la forma en que se produzca utilizaré el sonido directo. Pero si hay problemas con el alquiler de los equipos la pienso hacer con la Arri blindada, como hice *La isla*. Mi propuesta es abaratar al máximo el presupuesto.

Creo que hemos llegado a tener un guión muy pero muy potente. Todavía hay que eliminarle mucho diálogo, se dicen demasiadas cosas innecesariamente, porque esas cosas ya están en las situaciones mismas. Pero el trabajo que nos resta es de depuración. Podría pensarse en un paralelismo entre esta película y *La isla*. Pero si *La isla* era una especie de friso, *Darse cuenta* será mucho más clara, mucho más concreta. Este es un libro de tanta calidad, tantas intenciones, tantos mensajes y tantas probables lecturas como el de *La isla*, pero con la diferencia de que está estructurado en base a una anécdota mucho más simple: se trata de contar un hecho. Al revés, en *La isla* prácticamente no había intriga. Hay una coincidencia en cuanto a sus respectivos

EL CINE QUE VENDRA

propósitos, sin duda, pero esto se debe a que yo encuentro en el cine una determinada cantidad de temas que siempre siguen atrayéndome, temas hermanos. En realidad, pensando bien, yo siempre hablo de lo mismo, más allá de aparentes diferencias formales o anecdóticas. Tanto en *La isla* como en *Darse cuenta* parto de una especie de micro-universo (el manicomio, el hospital) que condensa y representa, a escala, un macrouniverso en el que es posible reconocer la realidad del país. Pero no creo que esto sea un procedimiento para contar una historia: creo que así es la realidad. Basta entrar a una oficina, observar lo que sucede entre los que allí trabajan, las relaciones de jerarquía, los órdenes, la dominación, la rebeldía, para tener la imagen más o menos exacta de lo que sucede en el edificio, en la ciudad, en el país, y si uno se proyecta un poco más, en el mundo. Para mí la alternativa es clara: se acerca un tiempo de apertura política. Pues bien: hay que empezar a hablar. Ya que estuvimos tanto tiempo callados, ahora es el momento de hablar. Y como decíamos en la Semana de Cine que se organizó en Córdoba: el año que viene, las 5 ó 6 películas que van a caminar en se-

rio van a ser las que tengan algo que ver con la realidad. El cine comercial no tendrá mayor repercusión. El año que viene la gente va a ir a ver *Tiempo de revancha*, va a ir a ver *La isla*.

Esto, en cuanto a proyectos inmediatos. Pensando en voz alta, o fantaseando en público, la idea de convertirme en productor me atrae muchísimo. Hablo de un futuro ideal, por supuesto, un futuro en el que me gustaría tener mi productora propia para producir mi propia película, para filmar promedio unas tres películas cada dos años, y hacer dos más dirigidas por otros, en las que yo funcionaría como productor ejecutivo. Tendría que estar seguro de contar con el director indicado, no con alguien que promete hacer una película en 5 semanas y termina haciéndola en 18. Tendría que creer en la película que produciría. Pero estoy convencido de que un director de cine puede ser un excelente productor, y sobre todo un productor *distinto*, siempre y cuando trabaje con un director con el que comparta una serie de coincidencias y de respetos básicos. Porque creo que nadie puede defender mejor a un director que otro director.

Alejandro Doria

Anticipos: dos escenas del guión de Darse Cuenta, de Alejandro Doria y Jacobo Langsner.

ESCENA 51 (SEGUNDA PARTE)

SALA DE TERAPIA INTENSIVA INTERIOR - NOCHE

...Se produce un leve movimiento en Juan. Entreabre apenas, con gran esfuerzo, los ojos. Emite un sonido, como si quisiera hablar, pero el tubo del oxígeno se lo impide. Carlos lo mira. Profundamente emocionado al verlo moverse, se acerca a Juan y con extremo cuidado le quita el tubo de oxígeno.

JUAN:
(En un murmullo.) Por favor...

Muy conmovido, Carlos acerca su cara a la del muchacho.

CARLOS:
(Muy bajito también, casi al oído de Juan.) ¿Cómo te llamas?

JUAN:
(Luego de una pausa.) Juan
¿Qué les pasa a mis piernas?

CARLOS:
Decímelo vos.

JUAN:
Me duelen... y no puedo moverlas.

CARLOS:
No lo intentes.
(Tratando de vencer su emoción.) Te hicimos una operación muy difícil para facilitar-te la respiración.

JUAN:
¿Desde cuándo estoy así?

CARLOS:
Ya hace más de quince días que peleó por tu vida.
(Trans.) ¿Querés vivir?

JUAN:
Sí.

CARLOS:
Vamos a pelear juntos, entonces.

Carlos se ríe.

JUAN:
¿Terminé la colimba?

Hice una pregunta idiota.

CARLOS:
(Sonriendo.) No. Pero no hables tanto.

JUAN:
Me duele.

CARLOS:
Te voy a dar un calmante. Vamos a hacer todo lo que esté a nuestro alcance para que no sufras mucho.

JUAN:
¿Saldré de ésta?

CARLOS:
Seguro.

JUAN:
¿Volveré a caminar?

CARLOS:
Estoy seguro, hijo.

ta. Ha llorado y gritado mucho hasta hace un rato.

Carlos va a protestar.

Juan, quizás, esperaba otra mentira.

Muy asustado ante la posibilidad de que Carlos le confirme lo que piensa.

Doctor... no voy a poder vivir solo. No le importo nada a nadie. Nadie viene a verme.

(Deteniéndolo.) ¡Nadie! Se cansaron. Perdí a todos.

No se atreve a mentirme más, ¿eh?

No viene nadie.

CARLOS:
(Luego de una pausa.) No, hijo.

JUAN:
¿Y para qué hace todo esto?

CARLOS:
Es mi deber.

JUAN:
(Desesperado, al borde del llanto, pero siempre bajo.) Yo lo eximo, doctor. Déme una inyección de algo que me produzca la muerte. No quiero ser un paralítico. (Jadea.) No aguanto más esto. ¡No aguanto más! Yo hice lo que pude, doctor. Aguanté lo que pude. Pero ahora no puedo más.

ESCENA 61

NUEVA SALA DE TERAPIA INTENSIVA INTERIOR-NOCHE

Es pasada la medianoche. Junto a la ventana. Gladys nega la planta que ha crecido bastante. Es primavera.

JUAN OFF:
(Grave, profundo, desesperado.) Doctor... ahora sí que es cierto. Ya no puedo más.

Meneando la cabeza, muy triste —le hace mucho mal el sufrimiento de Juan— Gladys sale del cuarto.

Descubrimos entonces a Juan, que sigue "colgado". Carlos a su lado.

JUAN:
(Ahoga un sollozo.) Voy a pasarme la vida entera aquí. Y si no es la vida entera, serán años. Y me largarán paralítico. (Breve pausa.) Ayúdeme a morir.

Carlos acompaña a Juan en su desaliento. Hace horas que está ahí y sus fuerzas han flaqueado.

Juan habla bajo, grave, ahogando los sollozos, pero desesperadamente. Ya no gri-

Están muy cerca. Los rostros de los dos frente a frente, mirándose a los ojos. Hay lágrimas también en los de Carlos.

Carlos parece no tener fuerzas para inyectarle una esperanza.

Carlos acerca más su cara a la de Juan. Le habla casi al oído.

Juan grita. De la garganta de Carlos sale también un lamento, casi otro grito, que acompaña al de Juan. Quedan así, muy juntos, gritando.

JUAN:
(Crece su desesperación.) Tengo miedo. ¿No se da cuenta de que tengo miedo? ¡Tengo miedo! (Perdido.) ¡Tengo miedo!

¡Tengo miedo!

CARLOS:
Si querés gritar, hijo... grita. Nos va a hacer bien.

Maravillas y otros retablos

Entrevista
con
Manuel Gutiérrez
Aragón

Agustín Mahieu

Desde la realización de *Habla mudita*, en 1972, Manuel Gutiérrez Aragón se ha convertido en uno de los cineastas más originales y sensibles de lo que podríamos llamar, esquemáticamente, la "generación del cambio", que desde principios de la década del 70 había modificado el panorama mediocre y cerrado de la cinematografía española. Con *Maravillas*, su filme más reciente, aún en cartel, ha reiterado esa originalidad sensible, una de cuyas cimas fue, sin dudas, *Sonámbulos*: otra obra totalmente insólita dentro del panorama habitual de este cine.

Con Manuel Gutiérrez Aragón hemos repasado su filmografía, breve aún pero sustanciosa, desde los comienzos:

—¿Qué hubo antes de *Habla mudita*?

—Yo estudiaba filosofía y letras en Madrid y por la tarde tenía mucho tiempo libre. Entonces decidí matricularme en la Escuela de Cine, sólo para ver películas, porque en esa época (los años 60) se veían muy pocos filmes extranjeros en España, sobre todo los más interesantes como los últimos de Antonioni. Sólo me matriculé por eso, no para hacer cine... Luego resultó que estar en la Escuela era muy complicado, porque la gente se enfadaba si no trabajabas, pues era muy difícil entrar y era casi como ser notario... Entraban sólo dos por año. Entonces me vi obligado a hacer prácticas de cine para mantenerme en la Escuela. Y me fue picando el cine. Sin embargo, yo veía aquello como un espectador más, y mi verdadera vocación era siempre la literaria. Y cuando terminé Filosofía,



me dije: bueno, esto del cine evidentemente no tiene mucho porvenir, porque lo que tendría que hacer es presentarme a las oposiciones para ser profesor de filosofía, que era mi especialidad. Y esto del cine... pues ha sido una bonita experiencia mientras estuve en la escuela. Y bien: entonces me propusieron hacer un corto —yo no lo había buscado pero lo hice—, lo vio el productor Querejeta y le gustó. No nos conocíamos porque yo entonces no trataba a la gente de cine, no iba al Gijón ni tenía amistades con cineastas... Y bien, seis meses después ya estaba produciendo *Habla mudita*. El corto, a propósito, se llamaba *El último día de la humanidad* (1969).

Habla mudita fue mi primer largometraje, aunque entonces no lo sabía; siempre pensé que iba a ser un corto pero luego se hinchó... Después me dediqué sobre todo a hacer guiones porque tenía un proyecto con Querejeta, pero no estábamos muy de acuerdo y después de un año de trabajo lo dejamos. Hice pues los guiones de *Furtivos* (Borau) y de *Las largas vacaciones del 36* (Camino) y luego reemprendí la cosa de la dirección con *Camada negra* (1976). Pero me sigue gustando trabajar en guiones ajenos (aparte de los míos).

—O sea, te gusta trabajar en guiones para otros directores pero no dirigir guiones de otros...

—Creo que se dirigiese un guión de encargo lo haría mal... No es sólo porque en un guión propio uno pone sus ideas, sus obsesiones. Es que cuando se rueda un guión propio uno se defiende mejor, no pone las cosas que no sabría hacer.

—No me refería solamente a los guiones de encargo, comerciales, sino al caso de hacer un guión ajeno porque te gusta.

—Pues no, no me ha sucedido nunca.

—Y llegamos ahora a *Camada negra*; algunos han dicho que es una película maniquea...

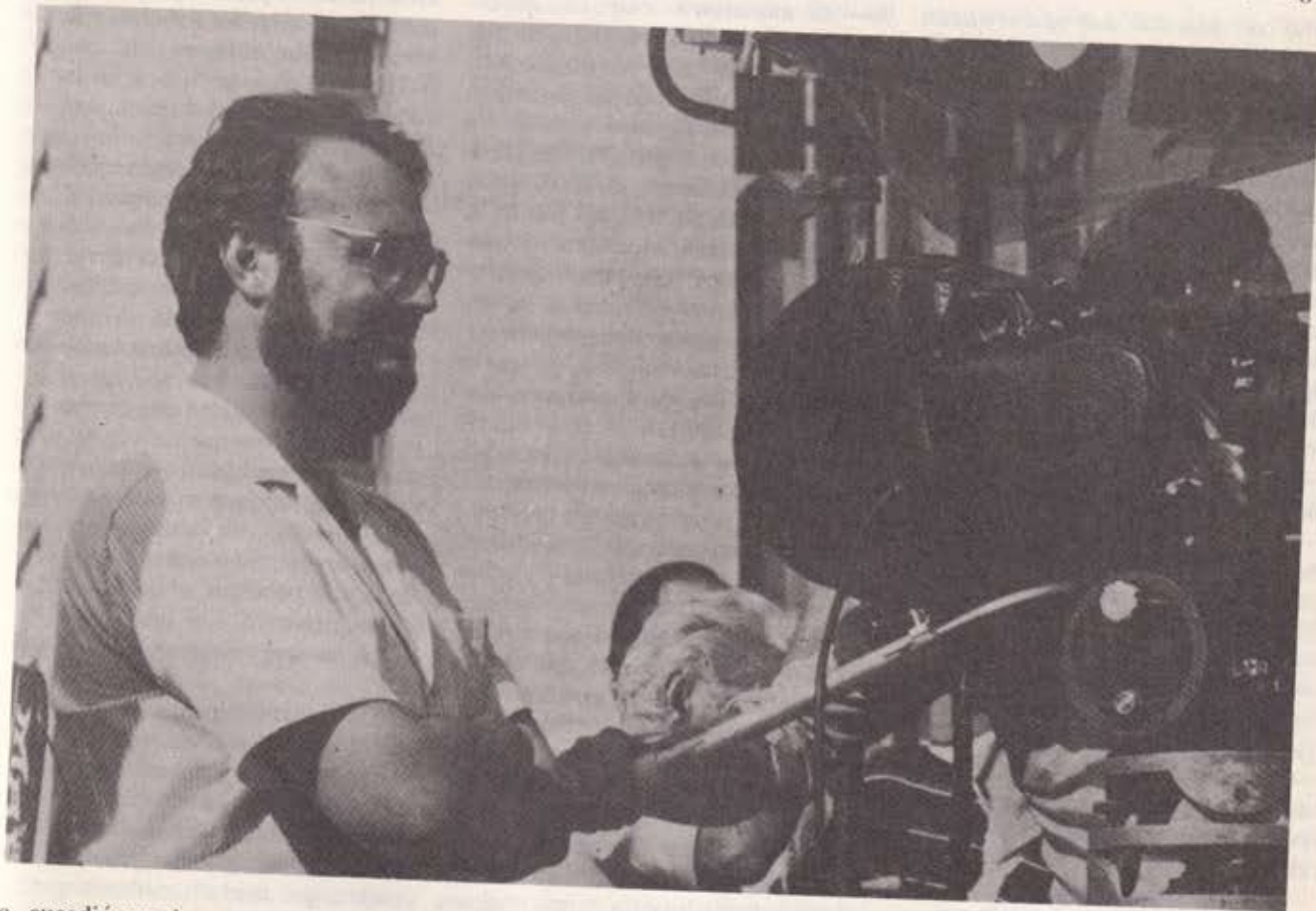
—Je, je, sí. Fue una película que tuvo más éxito fuera, en el exterior. Aquí es España, para contemplar cualquier obra de arte, digamos una novela, una película, hace falta que la cosa esté ya en la Historia, ¿no? Y lo que se contaba en esa película era demasiado reciente en España. Por eso traté de alejarla un poco en la Historia. Y justamente al hacerlo así, tratandq de que fuese una película más o menos remo-

premio en Berlín... Sucede que nuestros críticos prefieren descubrir ellos las películas, no que se las descubran desde afuera.

—Yo la hallé muy auténtica, un retrato del fascismo desde adentro.

—Es que está hecha para ser vista tomando distancia. Porque su voluntad es (en lugar de contar una historia sociológica de la derecha y tal) narrar en clave de fábula, o sea describir el comportamiento autoritario casi en abstracto; luego encarnado, claro, en figuras españolas. O sea: cómo un chico se va

Manuel Gutiérrez Aragón.



ta, sucedió que la gente se dividió en dos grupos: por una parte los que no estaban conformes con la historia en absoluto, porque les parecía que la extrema derecha no era así, o porque como eran favorables a esa extrema derecha no les parecía bien que se los tratase de ese modo; y luego los otros, los "progres" o la izquierda, que pensaban que el tema debía ser aún más contundente. O sea que este filme cayó un poco en el vacío, porque disgustó a los unos y a los otros. A los unos por exceso y a los otros por defecto. Además hubo algunos escándalos: bombas en las puertas del cine y todo eso. De público no fue mal, pero fue mal recibida por la crítica, a pesar de que tuvo un

transformando poco a poco por dentro en una persona autoritaria, violenta.

—A pesar de ese enfoque distanciando el filme impresiona como algo inquietantemente real...

—Muchos hubieran preferido que esos chicos del filme fueran mercenarios, que se viera que les pagaban por sus atentados, ¿no? Pero yo rechacé eso, porque lo que quería hacer era el retrato de un fascista, pero por dentro, no por motivos exteriores. No debía ser el retrato de un mercenario sino de alguien que se va convirtiendo en un fascista. Nadie nace fascista, o guerrillero... pero aquí no estábamos acostumbrados a eso y se prefería un retrato por fuera. De todos modos el filme provocó unas

violencias tremendas y en muchos sitios aún no se ha podido estrenar, porque los exhibidores tienen miedo...

—Y llegamos a *Sonámbulos*.

—Sí. Fue una película que siempre me ha gustado mucho. Fue premiada en San Sebastián pero fue mal económicamente. Fue mal lanzada por problemas de producción, el banco que intervenía en ella quebró... Por eso no se vio mucho y es una pena, porque es un filme por el cual tengo debilidad. Tuvo muy buenas críticas, pero mala acogida de público.

—Es que es más difícil... Con esa continua oscilación entre vigilia y pesadilla, entre realidad y sueño...

—Es curioso, pero esa película coin-

Maravillas y otros retablos

ció con otras dos. *Los ojos vendados* de Saura y *Los restos del naufragio*, de Ricardo Franco. Las tres, sin habernos puesto de acuerdo, trataban de la representación, del teatro. Y las tres fracasaron... fueron muy mal. Yo creo que la gente (acababa de caer la censura, prácticamente) quería ver cosas que pasaban en el país. Y nosotros les dábamos sombras, películas un tanto herméticas. Lo cual era de agradecer, porque mostraba que éramos poco oportunistas. En vez de hacer un ajuste de cuentas con el pasado, pues hacíamos películas muy interiores...

—**Tampoco hicieron películas “porno”, como ciertos veteranos...**

—No... Después hice *El corazón del bosque*. Fue la película que por fin tuvo bastante éxito de público y también de crítica.

—**Era también más directa, quizá...**

—Sí. Yo no digo que fuese más abierta, pero sí más clara. Tampoco era tan pesimista como dijeron algunos.

—**Pero además está en esa línea que decías no haber frecuentado mucho: rememorar el pasado, la línea histórica.**

—Pues sí: el punto de partida del filme era: ¿Qué pasa cuando un héroe no muere a tiempo? ¿Cuándo un héroe, una persona respetada, admirada y temida se hace viejo y sus ideas, su comportamiento, se pasa de moda? Esa, por ejemplo, fue la historia de algunos guerrilleros del Norte de España, los que quedaron después de la guerra civil. Esos guerrilleros tenían la esperanza de que con el triunfo de los aliados en la II Guerra Mundial tendrían apoyo. Y cuando se vio que los aliados, pese a haber triunfado, no intervenirían en España, y que el régimen no caía... Bueno, entonces perdieron su sentido histórico. Y siguieron vegetando en el monte, que era el escenario de sus esperanzas y sus hazañas. Esos hombres —es un poco horrible decir-

lo— no murieron a tiempo. Se quedaron, unos poquitos, en el monte (yo cuando era niño sabía que estaban allí) y entonces la política de los partidos en el exilio que los sostenían cambió. Ya no se estaba por la guerrilla sino por la lucha en las ciudades, en las fábricas; era una acción política, no una lucha armada. Entonces, esos hombres quedaron “colgados” en el monte, quedaron completamente olvidados, incluso por sus mismos coterráneos. Sólo servían para causar molestias, porque la guardia civil llegaba y molestaba también a los vecinos... Y en definitiva quedaron olvidados también por la historia. Y por sus propios compañeros. Lo que yo quería contar era la historia de una persona que quedó descolgada y que ya no sirve para nada y para nadie. Y la llegada de una persona nueva, que sentimentalmente aún está unida al personaje histórico que está en las montañas, pero que al mismo tiempo tiene que destruirlo, tiene que venir a decirle que lo que hace ya no sirve. Hay una dialéctica entre ambos, que hace que el recién llegado casi se contagie del viejo, al tiempo que lo destruye. Cuando estábamos escribiendo el guión (cuya historia es más o menos verídica, las conozco desde la infancia en el norte) vimos que se asemejaba bastante al de *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad. Por eso, como homenaje, le pusimos *El corazón del bosque*... Pero como homenaje lejano y un tanto secreto, puesto que no era una adaptación de la novela. Y no se descubrió nunca y la película se estrenó y nadie dijo nada. Hasta que alguien dijo: “qué curioso, hay una relación...”. Pero lo decía respecto a la película de Coppola *Apocalypse Now*, que sí está inspirada en la obra de Conrad. Recién entonces tuvimos que decir que el origen común estaba en *El corazón de las tinieblas*.

—**Hay además otra cosa alucinante**

en el filme: el personaje que está allí y no se ve, entre los árboles; y la lluvia, la niebla, el barro...

—Hay una cosa en la cual no habíamos pensado y que es cierta, algo que descubrieron los críticos, a los cuales no suelo hacer caso. Pero es cierto que los críticos descubrieron algo real: que el verdadero protagonista del filme es el bosque... Es un personaje más real. Ese bosque con sus nieblas, con sus lluvias, la humedad...

—**Ya llegamos a la última hasta ahora: Maravillas.**

—Bueno, en realidad ésta es una película tan próxima que todavía no tengo perspectiva para hablar de ella. Pienso que es un filme que enlaza un poco con *Habla mudita*. Hay cierta ironía, unos pequeños sentimientos, un poco más de la vida cotidiana, si quieres, una vida pequeña.

—**La protagonista es una “outsider”...**

—Sí, verdaderamente. Cuando veo ahora esta película pienso que trata sobre todo de eso: todos son marginados. Si lo miras bien, dentro de esta sociedad todos se consideran marginados: están los marginados juveniles; los viejos, que también están marginados (por ejemplo de la sensualidad...). Todos se sienten así, incluso los que no están marginados. Y cuando vi la película ya montada me dije: ésta no es sólo una película de marginados, sino de marginados de verdad.

—**¿Entra en esto la escena simbólica de la niña caminando riesgadamente por la cornisa?**

—Pienso que más que un símbolo es algo metafórico: evidentemente parece que tal como es la sociedad actual, si no matas te matan. O sea que hay que ser malo para triunfar, según esa mentalidad. Y bien, esta chica protagonista del filme se mueve en los umbrales del fascismo, del autoritarismo. Tal vez de mayor no será una persona autoritaria,

pero evidentemente está en los umbrales de la aceptación de que para triunfar hay que ser autoritario, malvado, opresor de los demás. Esta cornisa es un poco eso: el peligro, la salvación o el peligro. Al fin, *Maravillas* renuncia a ese rito iniciático y devuelve el anillo a su padrino, el ilusionista... Pero siempre hay otra chica más pequeña que puede tener esas mismas tentaciones... Además, esa escena tiene algo de onírico. Para mí la imagen de una persona caminando por una cornisa es una imagen de sueño. En el filme recojo también esa imagen como algo de pesadilla.

—También, en esas escenas del mago, ilusionista o presentador de fenómenos o crímenes, tiene algo de ambiguo, entre lo concreto y el sueño.

—Así es, pero también es cierto que esas escenas parten de algo real. La escenificación de la muerte de Caryl Chessman la vi en un pueblecillo de la Mancha... Hace años.

—Hemos recorrido tu filmografía y hablado de sus orígenes. Ahora bien: ¿dónde te apoyas más: en lo onírico, en esa ambigua zona del inconsciente que también es real, como decía Breton, o en lo real concreto?

—Yo creo que la gran tradición de la literatura española y Cervantes, creo, en su mayor representante, está en ambas cosas. Si lees el Quijote bajo este prisma, ves que por una parte es un libro muy realista, donde se describen sitios muy concretos, seres muy encarnados, como el cura, la sobrina o el barbero, y sin embargo hay en el Quijote una parte absolutamente fantástica, ¿no? Creo que se puede leer como un libro fantástico. Pienso que eso está en nuestra mejor tradición. En Quevedo eso es más evidente, piensa en *Los sueños*... Pero la fantasía tiene un apoyo; Quevedo era también un crítico de su tiempo. Creo que esta pasión por

la fantasía y este anclaje en la realidad es una cosa que está en lo mejor de nuestra tradición literaria, y en el cine yo me apuntaría a eso.

—Macedonio Fernández, un escritor singular, genial y poco conocido tenía un libro con un título que viene al caso: *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*. El sueño es una realidad, claro.

—Verdad... No leí a ese escritor, pero recuerdo que Borges lo cita siempre. Y es así. Ambos mundos son reales.

—Y ahora, ¿qué proyectos?

—Son proyectos apenas, aún sin nombre; pienso en una época, en los años cuarenta. Pienso en un niño (yo mismo) enfermo de fiebres como todos los chicos, dos o tres meses en cama. Un niño forzado a la quietud es más observador y más imaginativo que nunca... Quizá sea eso, otra vez: recuerdos, sueños, cosas concretas y vividas.

—Y por fin, echando una mirada en torno: ¿resulta difícil hacer cine ahora?

—Primero habría que hablar de una crisis general, económica; pero en cuanto a proyectos, en cuanto a ideas e incluso en cuanto a películas, nunca hemos estado mejor. Desde hace cuatro o cinco años la ebullición que se siente dentro del cine español y la repercusión que tiene sobre la gente es mucho mayor que antes, que en cualquier momento de su historia. O sea que el interés del público es también mayor. Lo que pasa es que la crisis industrial es grande y las películas son más caras.

—¿Es cierto que ese "nuevo cine" que se entreveía desde afuera en los últimos años del régimen anterior no ha alcanzado luego las cotas que se imaginaba?

—Es una manera de pensar equivocada. Se pensaba que caída la censura, se iba a destapar una botella y salir todos

los talentos de golpe. Eso no es verdad: los que hacemos cine ahora somos los mismos que lo hacíamos en la época de Franco (la última). Entonces, el talento o la falta de talento es el mismo... Hay que dejar nacer una nueva generación sin censura y quizá se exprese mejor... Por cierto, en los últimos años de Franco el cine era el que había quebrado más ciertas barreras. Además tenía el picante de que se veían claves, metáforas, que sorteaban la censura. Ahora se puede decir de todo y ese picante ya no existe. Pero pienso que ahora se hace mejor cine que antes. Pero el talento no nace aprendiendo simplemente el botón demográfico.

—Eres optimista, por lo visto.

—Sí, lo soy. Ya lo era en los años anteriores. Se decía "la censura nos ahoga". Es cierto, la censura nos ahogaba, nos oprimía. Pero es muy, muy difícil acallar a alguien cuando ese alguien quiere hablar; pese a todo yo creo que nosotros hablábamos. Es difícil acallar a un pueblo cuando quiere hablar. Por lo pronto, el poder nunca podrá obligarte a decir cosas que no quieres decir. Si tú no quieres, naturalmente. Por eso soy optimista.



HAY QUE ABREVAR EN EL INTERIOR

La frase —apócrifa— se le atribuye al cineasta Carlos Orgambide. Algunos de sus colegas han desarrollado una teoría decididamente federalista a partir de ella.

Lo cierto es que la DAC, la asociación de los directores, organiza desde hace algún tiempo sus "Jornadas de Cine Argentino" en distintos lugares del país. Una comisión interna, que con extraño sentido del humor se ha autotitulado "de fenicios y mendicidad", ya ha realizado muestras en Brandsen, Viedma, Bahía Blanca y Córdoba.

Las jornadas de Córdoba, que se cumplieron los días 10, 11 y 12 de setiembre, contaron con una nutrida y selecta delegación: Amelia Bence, Cipe Lincovsky, Jorge Abel Martín (crítico) y Kiko Tenenbaum (productor ejecutivo), acompañaron solidariamente a los directores Alejandro Doria, Ricardo Wulicher, René Mugica, Carlos Orgambide (el de la frase) y Mario Sábato.

Se proyectaron los films *Quebracho*, de Wulicher, *Queridas Amigas*, de Orgambide, *Los miedos*, de Doria, *Los golpes bajos*, de Sábato, *Rock...*, de Uset (en función para el público adolescente), *Los cuatro secretos*, de Feldman (para los más chiquitos), y en homenaje a Leopoldo Torre Nilsson, su *Crimen de Oribe*.

Hubo, también, dos encuentros con el público organizados en forma de debate. Allí se dijeron algunas frases infre-

cuentes en una provincia que había contado, hasta entonces, con una sólida protección militar frente a los excesos del pensamiento.

De la grabación magnetofónica extraemos con alguna arbitrariedad, y conservando la desprolijidad y el fervor, estos conceptos:

"El Instituto Nacional de Cinematografía debe ser conducido por gente idónea, que entienda lo que hace, que sepa lo que está haciendo y lo que debe hacer. Debe terminar la confusión entre organismos de estado y organismos utilizados por el gobierno de turno para su beneficio. En la actualidad, la relación entre el I.N.C. y los cineastas argentinos es pésima". Esto lo dijo René Mugica.

Cipe Lincovsky profetizó: "Cuando haya libertad, la creación volverá a florecer. Cuando esto suceda, cuando haya una mínima estabilidad, el cine argentino va a surgir nuevamente. Ahora hay muchos directores que tienen algo que decir, y no lo pueden decir".

Ricardo Wulicher abundó en datos significativos. Para un público desinformado, aparecieron con claridad las razones por las que el cine nacional se encuentra al borde de su desaparición: "Cuando en nuestro país estuvo a punto de aplicarse la ley de protección a la cinematografía argentina, que establecía que por cada seis estrenos extranjeros debía exhibirse un film nacional, los distribuidores americanos amenazaron con no entregar más vacunas Sabin. Los argentinos teníamos que elegir entre un cine protegido y una infancia desvalida. Por supuesto que la ley, ya sancionada, nunca se aplicó. Luego, cuando en el 73-74, aparecen películas como *La Raulito*, *La Tregua*, *La Patagonia...* y mi *Quebracho*, que enfrentaban los problemas nacionales, que competían con lo único que podemos luchar los cineastas argenti-

1. Carlos Orgambide medita.
2. René Mugica acecha.
3. Vista general.
4. Ricardo Wulicher arenga.



nos, que es con nuestra temática, con la que nuestro público se siente identificado, la gente respondió, llenó las salas, probando de paso que es falso lo que dicen algunos sobre la impopularidad del cine llamado artístico. Esto preocupó a los americanos, que veían bloqueadas las salidas para sus productos, porque nuestras películas seguían ocupando las salas de cabecera, retrasando la salida del material extranjero. Entonces apareció, y no por casualidad, ese personaje tristemente célebre: el censor Néstor Paulino Tato, que se dedicó, con una eficacia y un vigor sólo comparables con los de Martínez de Hoz, a destruir el cine nacional. A destrozarlo en lo que era la clave de su éxito: sus temas.

Desde la aparición de la censura, sólo se pudo realizar un cine niño, que no interesa a nadie. Todo está orquestado para que no filmemos. Nuestra respuesta debe ser la de filmar, a pesar de todo. Yo, personalmente, prefiero equivocarme haciendo a no hacer nada. Pero tenemos que colocar al cine nacional en el marco global de su problema. Tenemos que exigir una ley que proteja la cultura nacional, que evite que nuestros chicos sepan más de la conquista del lejano oeste que de la colonización de nuestra Patagonia. No advertir lo que ha destruido y está destruyendo nuestro cine y con él nuestra identidad nacional, es como pretender salir de nuestra casa sin darnos cuenta que tenemos metido un toro en el zaguán".

Luego intervino Sabato para aportar lo que creyó eran las otras claves del problema: "Los medios de comunicación son, siempre, una tentación totalitaria. El cine, como la televisión y los diarios, sirve para que los pueblos se comuniquen consigo mismos. Ejercido con responsabilidad, con pluralidad, con disenso, sirve para que los pueblos crezcan, encuentren una identidad nacional y una soberanía cultural, sepan de sus problemas y de sus derechos. Son, entonces, un instrumento de creación de la democracia. Por lo tanto, cuando aparecen gobiernos que no aman la democracia, esos medios de comunicación son ocupados, controlados rigidamente. Se evita la pluralidad de ideas, se prohíbe el cuestionamiento, se anula toda posibilidad de disentir. Con los medios de comunicación en su poder, los gobiernos dictatoriales convencer a sus pueblos de que viven en un país sin problemas, sin persecuciones, usan el cine, la radio, los diarios, para exaltar sus presuntos méritos e ignorar sistemáticamente sus monstruosos defectos. Intentan convencernos, y muchas veces lo logran, de que vivimos en un país irreal. En nuestra historia más reciente y también más dolorosa, los utilizaron para hacernos creer que íbamos a derrotar a dos potencias mundiales, que estaban luchando por recuperar nuestra soberanía, cuando al mismo tiempo nos ocultaban que la habíamos perdido íntegramente dentro de nuestras fronteras. Esta irrealidad en la que estábamos sumergidos, esta mentira a la que nos habían sometido, tampoco es casualidad. No fue casual que los cineastas no pudiéramos tomar al país real como tema, ni que el público no pudiera conocer los problemas verdaderos que sufríamos. No fue casual porque esos derechos que nos negaban están garantizados por la Constitución Nacional. Y ése es un libro que los go-

biernos totalitarios consideran altamente subversivo".

Jorge Abel Martín, que colabora intensamente en la organización de estas muestras, habló desde su perspectiva de crítico cinematográfico: "Es difícil establecer el papel de la crítica en este momento del cine argentino. Puedo determinar qué es lo que yo me propongo. Creo que la crítica debe ser orientadora, tanto para el público como para el que realiza el film. Por supuesto que esto no significa que el crítico se otorgue la posesión de la verdad absoluta. Pero en estos momentos, la crítica, por lo menos la de Buenos Aires, que es la que conozco, se divide en dos vertientes. Aquella complaciente, que ve bien desde la primera hasta la última película, por distintos condicionamientos, que van desde la presión de los medios donde el crítico trabaja, hasta sus "acuerdos" personales, y la otra crítica, aquella que, dirigida por determinados medios, apunta a la destrucción del cine nacional. Por esto, yo creo que debo apoyar el cine argentino, porque es *mi* cine. Claro que sin elogiar las malas películas, pero tampoco sin sumarse al ensañamiento que se practicó, sin ir más lejos, con *Pubis Angelical*. Creo que todos, tanto realizadores como críticos, debemos evitar lo que parece un defecto nacional: el excesivo individualismo, tirar cada uno para su lado. Tenemos que sumarnos en un esfuerzo común: el de salvar el cine argentino". Todo lo que se dijo, el entusiasmo y el fervor de la gente, hicieron pensar que la frase falsamente atribuida a Orgambide había pasado a ser cierta: *Hay que abreviar en el interior*.

LOS CUADROS VIVIENTES O HIPOTESIS DE RAUL RUIZ

Agustín Mahieu

Hemos elegido al director Raúl Ruiz para iniciar una serie de estudios sobre cineastas latinoamericanos, que amplía y pormenoriza nuestra paralela crónica de la historia y actividad general de este medio de expresión en el continente. Esta primera elección tiene sus motivos: es el menos conocido a nivel del público, el más atípico, pero asimismo el autor más extraño y, casi seguramente, el más original. El azar, la poesía y la formulación filosófica presiden la obra del director de *Tres tristes tigres* y *La vocación suspendida*. La raíz chilena y las hipótesis vertiginosas, el absurdo aparente y el raciocinio implacable animan una continuidad que ha saltado de Santiago a Berlín y de esa ciudad germana a París. ¿Por qué París? Por el exilio, en parte, y también por ese azar selectivo que suele animar las aventuras de este cineasta joven que cabalga conscientemente entre dos mundos, entre dos culturas.

Raúl Ruiz nació en Puerto Montt, Chile, el 25 de julio de 1941. Realizó, hábito familiar en América y otras partes, estudios de abogacía. Pero con poco entusiasmo. Prefería la lectura de los poetas españoles y americanos, sin olvidar la frecuentación de filósofos y científicos. Y también el vino blanco y las exploraciones de la noche en discusiones interminables; el ocio elevado a metafísica era ya una de sus características. Creadoras, sin duda, aunque entonces no lo parecían tanto. Cuando lo conocimos, hace ya casi dos décadas, era un *enfant terrible* respetado por su conversación deslumbrante y por sus cuentos y piezas teatrales, representativas de la vanguardia (entre ellas *La maleta* —1960—, *A Eslaco* —1961—, *Cambio de guardia* —1960—).

Ese respeto intelectual que ya disfrutaba entre la *intelligentzia* chilena joven se unía a una fama casi legendaria de desorden y provisionalidad bohemia:

cuando comienza a interesarse por el cine, sus proyectos son brillantes, pero no acaba ninguno. Complicadas operaciones —el cine chileno, en los años sesenta, es casi inexistente como arte y como industria— derivan en varios medimetrajes inconclusos, a veces iniciados simultáneamente. Desde *La maleta* (un filme experimental basado en su propia obra teatral, del cual vimos fragmentos nunca compaginados), que terminó perdiéndose entre Santiago y Buenos Aires, hasta *La mirada a cámara*, *Poesía popular*, *El hombre que soñaba*, *El tango del viudo*...

Por entonces se trasladó a Santa Fe, Argentina, para estudiar cine en el Instituto de Cine de la Universidad de esa ciudad, que dirigía Fernando Birri y que tenía prestigio continental como centro de experimentación en el documental y el filme sobre temas sociales. No era su registro ni el medio capaz de interesar su individualísimo campo mental. El mítico *Tango del viudo* (cuyo negativo se perdió en Buenos Aires) y la prosecución de *La maleta* ocuparon su tiempo en la forma paradójica que entonces le era habitual. Fuimos testigos de este último ensayo inconcluso. El dinero conseguido para terminar ese filme lo gastó, en largas tertulias previas al rodaje, en bares de Buenos Aires. El incendio de un coche alquilado para una secuencia y otras divagaciones agotaron el presupuesto. Otro rodaje (que iba a realizarse paralelamente a uno mío) se disipó en proyecto, en lecturas interminables en una casa de campo que habíamos conseguido.

En 1968, Ruiz inicia su primer largometraje, *Tres tristes tigres*, y esta vez, contra las expectativas de todos sus amigos, lo concluye. Rodado en Santiago con medios mínimos (el dinero fue puesto por una cooperativa de marinos encabezada por su padre, capitán

práctico de los canales del sur de Chile), tampoco obtiene éxito de público. Pero el fracaso económico no oculta que es la obra más original y talentosa del incipiente nuevo cine chileno. Su historia es muy difícil de resumir, pues no tiene una continuidad clásica. Varios seres, hombres y mujeres, se unen y separan, disputan y beben, se pelean encarnizadamente o se aman, en un día (sobre todo en una noche) de vigilia y soledad. Hay una suerte de vía crucis en bares brumosos y alcobas arrasadas, diálogos intrincados o causales, todo unido laxamente por citas y proyectos vagos, perdidos en la memoria y el alcohol. Este entramado aparentemente caótico es, sin embargo, un retrato agudísimo de estilos de vida en Chile, de ebrios e intelectuales, con una búsqueda notable del lenguaje. El *espacio* de esta aventura, que aparece sin principio ni final, es, sin embargo, riguroso y penetrante como la vida.

Este filme insólito también apareció como por azar en el Festival Internacional de Locarno, donde obtuvo el gran premio *ex aequo*, el primero de esta categoría para el cine chileno.

Posteriormente, en 1970 (dos años después de su triunfo europeo, cuyo único beneficio fue la atención de la crítica más avizora, ya que por otra parte perdió, en el viaje, una maleta que esta vez no era un filme), realizó otra película en coproducción con un sello independiente de Estados Unidos, que se llamó *¿Qué hacer?*, y que no reconoce como propio. Esta historia política había sido codirigida por Ruiz, Saúl Landau (un documentalista americano), James Becket, Nina Serrano y Billy Yahraus. "¿Qué hacer?... es una película que habría que olvidar, porque nunca nos hemos podido poner de acuerdo sobre el modo en que había que realizarla —dijo Ruiz, años más tarde, en una entrevista con

Positif—. Es un fracaso para mí, pero no porque se tratara de una coproducción americana. Trabajamos con gente llena de buenas intenciones, pero para los que era difícil entender la realidad latinoamericana, y por eso el filme es tan ingenuo y simplista, lleno de clisés americanos sobre nuestro país (...). Durante el mismo año y 1971, Ruiz trabajó en un nuevo filme, llamado *La colonia penal*, otra etapa original y mucho más compleja que la anterior. “Es —dijo— el largometraje más abstracto que he realizado nunca. Se trata de una novela corta de Kafka, en la que he incluido elementos latinoamericanos: en lugar de producir materias primas, un gobierno militar «produce» informaciones manipuladas...”. En 16 mm., y rodado con escasos medios, en blanco y negro, *La colonia penal* sería uno de los pocos ejemplos de cine “pobre”, subdesarrollado técnicamente, si se quiere, pero donde existe una línea de indagación intelectual rigurosa. Y humor áspero, tan anguloso y paradójico como un teorema explicado por un sabio loco...

Nadie dijo nada (1971) fue un encargo de la RAI italiana. En esa época, la Radio-Televisione italiana había financiado películas de varios directores jóvenes y no comerciales latinoamericanos. Era “moda” europea, en esa época, el cine revolucionario de ese continente: una mezcla del clásico paternalismo cultural (colonial al fin) y cierta simpatía auténtica por esa *gauche* folklórico-poética y vital, cuyo modelo era entonces el brasileño Glauber Rocha. Sin embargo (ya estaba Allende en el Gobierno, y Ruiz, como la mayoría de los cineastas jóvenes, participaba en los medios de comunicación junto a la Unidad Popular), no era un filme político. Como él mismo lo señala, no creía que la RAI era el medio adecuado para reflejar discusiones y críticas internas, que entonces ya

existían en la izquierda chilena. “Su tema —decía— se refiere a algunos problemas propios de la manera de actuar de los chilenos. Uno de ellos es el nacionalismo, cosa que durante la Unidad Popular no tenía importancia vital”.

La expropiación (1972), en torno a la reforma agraria, y *Realismo socialista* (id.), fueron otras dos películas que Ruiz realizó durante el breve periodo de agitación y discusiones que constituyó, hasta su dramático fin, el marco ideológico que rodeaba el experimento socialista del Gobierno de Allende, tan lleno de disensiones y problemas (internos y externos), como de amplia libertad de expresión. Mientras otros cineastas, como Miguel Littin, trataban de adscribirse a una línea épica o de exaltación, los filmes de Raúl Ruiz ponían de relieve, desde el interior de la trama, desde su revés conflictivo, las paradojas de un proceso caótico e inmaduro. Por eso, *La expropiación* recoge un episodio habitual del período, las ocupaciones “salvajes” de fincas destinadas a la expropiación estatal. Pero expone un caso límite: el propietario es quien quiere entregar sus tierras a los campesinos que hasta entonces empleaba, mientras ellos buscan ocuparla por la fuerza y el delegado sindical del Gobierno popular trata en vano de contenerlos... El tono es alternativamente realista y onírico, con la participación “natural” de los fantasmas de los antepasados del terrateniente entre los personajes vivos. El último largometraje de Ruiz realizado en Chile se terminó un mes antes del golpe de estado. Se trataba de un *best-seller*, una especie de *Love Story* escrito por Enrique Lafourcade, “lleno de presupuestos reaccionarios”. “Dado que esa novela —cuenta Ruiz años después— había sido leída por un millón de personas, es decir, el 10 por 100 de la población chilena, ante todo

quise tratar sobre el efecto que esa obra tenía sobre los jóvenes y sobre la explosión de estereotipos que ha suscitado”.

Estereotipos que le interesan y fascinan, como los melodramas mexicanos y los boleros que es capaz de escuchar interminablemente mientras escribe sus guiones. Es una afección de segundo grado, por supuesto, porque los recibe como elementos necesarios para comprender la mentalidad y los gustos de ciertos estratos del pueblo. Por eso le interesaban también las series televisivas y la comedia musical. Incluso los utilizó en *Realismo socialista*, que en realidad era un filme destinado a los debates internos del Partido Socialista de Chile. Duraba cuatro horas y es “un debate entre obreros que expone los problemas más o menos clásicos de la toma del poder. Es fundamentalmente un «folletín» político, en el que hemos tratado, en forma más bien irónica, la toma del poder. Trabajé con un grupo de obreros que habían ocupado una fábrica, y como eran buenos actores, el resultado fue una comedia musical, incluso habiendo filmado en directo” (1).

Sucede, es interesante señalarlo como una de las claves del conocimiento de este cineasta singular, que Raúl Ruiz trabaja sus filmes con una técnica que se acerca al documental (rodaje, libro, actuación), pero volcada a una ficción. Para ser más preciso, trata la realidad como una utopía, desnudando todos los aspectos insólitos o paradójicos de esa realidad.

Cuando se disponía a emprender otro largometraje, esta vez para Chile Films (la organización oficial de cine, fundada muchos años antes) estalló el golpe militar, un mes antes del fijado para iniciar el rodaje. Ruiz pasó primero a

(1) Entrevista en “Positif”, París, 1974.

LOS CUADROS VIVIENTES O HIPOTESIS DE RAUL RUIZ

Argentina y luego a Europa, donde inicialmente iba a realizar una película para la televisión alemana. Por último, se radicó en París. Este periplo vale la pena registrarlo con sus palabras, porque definen su peculiar estilo de vida, tan paradójico como sus relatos:

Estoy en París por un completo azar. Iba a hacer un filme en Perú, pasé por París tres o cuatro días para ver a algunos amigos exiliados y tuve la idea de hacer el filme en Francia, lo que resultaría menos caro que en Perú. La proposición peruana era muy simple: se llamaba *El mundo al revés y el cuerpo disperso*, y este filme lo hice seguidamente, pero en Honduras. El punto de partida era intentar tomar a un grupo de campesinos en una situación de cambio y hacerles representar las situaciones propias del socialismo utópico (¿qué pasaría si no hubiera familia, propiedad o nación?). La televisión alemana no apreció este internacionalismo, este cosmopolitismo, y rechazó producir el filme. Permanecí en Francia, donde hice *Diálogos de exiliados*. Tras ello tenía tantas deudas que no podía irme. Me vi obligado a hacer otro filme y aún estoy aquí... y aún tengo deudas (2).

Todo el período chileno del cine de Ruiz parece animado por un sistema igualmente paradójico: comenzar un filme para terminar otro. ('El desajuste entre lo que rodaba y lo que pasaba me producía los deseos de mezclar ambas cosas'). La etapa francesa, en cambio, le obliga a planificar un poco, porque allí es necesario tener un guión terminado al menos quince días antes del rodaje, por exigencia de los sindicatos... *La vocación suspendida* y *Les tableaux vivants* son los primeros resultados de esta etapa. Vertiginosas hipótesis ambas, parecen batir a los franceses en su propio terreno: la especulación racional. Es que, como nos decía en París, "sería absurdo y falso hacer aquí filmes chilenos sobre chilenos. Un artificio sobre otro. Por eso hago filmes franceses". Pero hay que

decir que esos filmes son el fruto de un discurso totalmente personal y la maduración de un estilo que ya estaba en su obra anterior.

En cuanto a *Diálogo de exiliados*, hecho en París en 1974, su ámbito no es una reconstrucción de la ausencia, sino la descripción de los auténticos chilenos en el exilio, de sus discusiones. No fue muy bien recibida por ellos... Como lo relata su autor: "...Para *Diálogo de exiliados* conté con hacer un filme de «prospectiva» en el que se intentaría ver cuáles serían las dificultades que tendría una organización política en el exilio. No se hablaba de una organización de la resistencia, porque eso era demasiado pretencioso (y creo que tuve razón, porque esa resistencia, al menos lo que entonces se imaginaba, o sea, muy estereotipada, no existe en absoluto). Se empezó el filme así como un catálogo de problemas que se tenían, y mientras se hacía el filme los problemas se plantearon realmente, y cuando se acabó el mismo se consideró por parte de los chilenos que lo vieron como una especie de denuncia inoportuna (no era el momento de decir todo eso), aunque yo había intentado hacer una película serena, que no incordiará. Esta reacción se debió, sin duda, al hecho de que habiendo visto los medios de rodaje (teníamos muy poco dinero) y el hecho de que yo y todo el mundo que hacía el filme éramos exiliados, teníamos tendencia a sonreír, a tomar una actitud irónica en relación con lo que se hacía y con los grandes problemas que se deseaban tratar. Cuando vi el filme terminado, me dije que era, de todas formas, más sano que el filme que en un principio se quería hacer. Filme del que se puede decir que escapamos como se escapa de los leones..."

(2) Entrevista en "Cahiers du Cinéma", París, 1978.

La vocación suspendida y otras discusiones

En *La vocation suspendue* (1976-77) "hay dos filmes que cuentan la misma historia, esa es la idea". Tal como se estructura el "argumento", hay un filme anterior que es "criticado" por orden superior y que se repite en otra forma, más correcta ideológicamente; en el filme mismo, esos dos tiempos y películas se alternan y coexisten, produciendo entre otros efectos una nueva perspectiva y reajuste constante para el espectador...

La base era una novela homónima de Klossowski, que no conocía el cineasta hasta que la leyó en París en 1975, y que sin embargo "...cuenta una historia que yo ya había conocido en Chile: la disputa entre los jesuitas y los partidarios de la Virgen, en la que había un grupúsculo dividido en dos tendencias que apoyaban a la Virgen, los partidarios del matriarcado de la Iglesia que se oponían a la teoría de los dos órdenes (el orden natural y el de la gracia) y la jerarquía de la Iglesia que se interponía con la Inquisición. Cada vez que hay una disputa se piensa en una disputa entre antiguos y modernos; no se piensa jamás en disputas entre varias tendencias simultáneas, cosa que es, normalmente, el caso más frecuente. Incluso en la izquierda. Y todas estas disputas crean una lógica de la circularidad que es más fuerte que la institución en el interior de la cual se ha producido esta disputa. La relación entre la disputa y la Institución, en la que aquélla tiene lugar, me ha dado la clave de la perfección de la Institución, de su lado digestivo, químico. Mientras todos los análisis que se hacen de la Institución nos la presentan más bien como un aparato que funciona perfectamente, como una máquina. Y este aspecto en el que la libertad tiene su lugar, bajo la forma de un simulacro

“El desajuste entre lo que rodaba y lo que pasaba me producía los deseos de mezclar ambas cosas”

de libertad, en relación a un dogma no formulado, me interesaba e intrigaba mucho, porque veía en ello una relación entre la Iglesia y la izquierda”. No hay duda, si se piensa en las discusiones políticas de los filmes chilenos de Ruiz y sus relaciones entre poder y praxis, las contradicciones que devela y su reflexión sobre el dogmatismo implícito en las ideologías cuando se institucionalizan (Institución es un término católico, como dice Ruiz); los temas elegidos para sus películas recientes resultan una prolongación del problema.

(“Hay una frase atribuida a San Agustín y a Stalin que dice: «En una ciudadela asediada, toda disidencia es traición». Pero también hay una contratesis: «Toda institución, para subsistir, debe ponerse en una situación de ciudadela asediada». Desde ambos puntos de vista se trata de una organización paranoica.” R. R.).

Les tableaux vivants (1977-78, también conocido como *L'Hypothèse du tableau volé*) prolonga esta discusión sobre las instituciones dobles y su mecánica paranoica de subsistencia, dirigida esta vez a revelar la diferencia entre lo que se dice y lo que se muestra. En *Les tableaux vivants* (que vimos en París, aún en proceso final, en compañía del autor y del fotógrafo Sacha Vierny), hay interpretaciones cada vez más complejas a partir de una serie de cuadros (vivos, inmóviles) totalmente idénticos y “pompiers”, bajo la suposición de que uno de ellos es falso. Entre las perspectivas del filme (y sus cuadros) se establecen justamente falsas direcciones de la luz, trucando la misma hasta lograr que las sombras y las fuentes de iluminación contradigan las leyes ópticas...

En su obra más reciente, *El coloquio de los perros* (que tiene poco que ver con la obra de Cervantes, salvo en que hay perros), se “partió de un texto de

“detectives”, se cortaron frases y se hizo una historia en que las mismas frases se repiten a propósito de acontecimientos diferentes. Pasan muchas cosas, pero siempre es la misma frase la que comenta lo que pasa. Todo el juego está ahí. El título no debe gran cosa a Cervantes: he incluido planos de perros que ladran con subtítulos: «Amor», «Odio», «Violencia». Intercale tres tipos de filmes, uno que era una especie de fotonovela, otro en que hay unos perros que hablan y un tercero en que se ven los lugares en que acostumbran a ocurrir las fotonovelas y que son paisajes de calles con monumentos encuadrados de forma muy banal”.

Estereotipos manejados como síntoma de un estereotipo universal, vértigo de las coordenadas del poder y paranoia de la institución cerrada... El más intelectual y atípico cineasta latinoamericano ha pasado así del análisis del mundo conflictivo de América al ombligo racional de Europa, sin perder su identidad; no olvida el problema del colonialismo, cultural y económico. Pero no lo ve, como otros colegas, en una perspectiva simple.

En cuanto al estilo narrativo y visual, tan sutil y preciso en sus últimos filmes, no está demasiado lejos de su “teoría de la filmación en el espacio”, que nos explicó hace algunos años, cuando preparaba *La expropiación*. Sólo ha cambiado la máquina, mucho más perfecta que la bohemia y parca del equipo chileno... Entonces se trataba de establecer desplazamientos posibles de la gente (o actores) y una vez reducido el ideograma a una especie de reducción espacial como con pantógrafo, ese espacio era también psicológico. La escena transcurrirá así en ese espacio virtual y los movimientos se corresponden con la partitura. Una forma serial es también posible, encuadrando ciertos movimientos que se re-

petirán como un soneto, no más artificial que la rima respecto al habla... Claro que este sistema —practicado empíricamente junto a su iluminador Diego Bonacina— no pasó de una experimentación. Otras veces, el espacio-tiempo de la interpretación —en las primeras obras—, se conseguía mediante una sutil y ardua dosificación de la cantidad de vino que el equipo y los actores podían absorber para obtener el ritmo interior justo, sin pasar al desorden total.

(viene de pág. 7)

lícula con Olmedo, ¿por qué no escribir un guión para Olmedo?

—**En realidad es un problema ideológico.**

—Creo que la ideología es fundamental. Porque si no la tenés, ¿qué diablos vas a contar? Está esa famosa teoría de las 3 historias... Supongamos que no hay 3, sino 10 historias que van repitiéndose a lo largo de toda la vida. ¿Qué variantes tienen esas historias? El punto de vista del que las cuenta. Y no tener ideología es no tener punto de vista. En ese caso lo que se cuente va a ser exactamente igual a todo lo que se contó antes. El punto principal es tener bien en claro lo que estás narrando. Eso permite no tener que proclamar tu punto de vista.

—**No decirlo explícitamente.**

—Tu ideología va a estar indefectiblemente en el desarrollo de la historia, en tu relación con los personajes.

—**Con *Ultimos días*... se confirma algo que parece ya una costumbre en vos. Desde *La parte del león* has trabajado con actores que por algún motivo no tenían acceso frecuente al cine. Gente como Ranni, Maly, de Grazia, Liporace... ¿Cómo los elegiste?**

—Cuando estoy preparando algo siempre miro televisión: es el mejor lugar para darse cuenta de si un actor es bueno o malo. Nadie los dirige, van al matadero, hacen lo que pueden. En realidad, basta que un actor diga "buenas tardes" para saber cómo es. Después de un tiempo te vas haciendo como un fichero.

—**¿Y Luppi?**

—Creo que Luppi es, en este medio, el único tipo con cualidades de estrella. Lo tuvieron parado los cinco años de prohibición. No digo que sea el mejor actor, aunque es excelente, y además puede hacer cualquier cosa. Es como Julio de Grazia o Ulises Dumont: son de una versatilidad impresionante.

Una capacidad de concentración instantánea. Antes de largar cámara están jodiendo; gritás "¡cámara!" y ya están metidos en el personaje, en la situación y en toda la historia. La gran diferencia que yo le veo a Luppi es la presencia. En ese sentido es como Wayne o como Mitchum: aparece en pantalla y uno quiere seguir viéndolo.

—**La vinculación entre ustedes dos recuerda a Scorsese-De Niro.**

—Ojalá. Sería ideal: trabajar siempre con un mismo actor, sabiendo que te da lo que querés, y que además es un tipo sensacional.

—**¿Tu idea es trabajar con un equipo de actores más o menos fijo?**

—No me lo propongo como objetivo, pero hay que pensar que no hay demasiados actores en el país. Si te ponés a enumerar siempre vas a estar rondando los 30 nombres. Y de esos 30 hay 10 que me interesan. Según los personajes que me toquen seguiré trabajando con la gente que funciona bien. Pero no estoy cerrado a incorporaciones nuevas. En *Ultimos días*... hay una buena tanda de actores desconocidos. Mónica Galán, por ejemplo, que tiene un personaje importantísimo; fue casi su debut en cine. Otra es Elena Tasisito, que para el gran público es una desconocida. Después está Noemí Morelli, que viene del teatro, y también tiene un papel importante.

—**¿Cómo trabajás con los actores?**

—No creo en los ensayos previos: para mí el cine se hace en el momento o no se hace nunca. Podés ensayar dos meses antes y lo único que vas a conseguir es que el actor repita el texto de memoria, pero nada más. El resto se juega en el momento en que largás no ya la escena, sino el plano. Y si el actor no está metido en esos 20 segundos que dura el plano, no vas a conseguirlo nunca. Lo importante es que ellos tengan en claro cómo me planteo yo la escena. Hacemos una pasada el mismo día, an-

tes de filmar. Y ahí es donde vienen los aportes de los actores, que ven la cosa desde su propio punto de vista. En ese caso no soy dictatorial, no me creo propietario de la verdad: hay diez maneras de hacer una escena; a mí se me ocurren sólo 3. Y no son las 3 mejores; son apenas las 3 que se me ocurren a mí.

—**Esto en relación con el trabajo de cada escena. ¿En cuanto a los personajes?**

—Primero hay una serie de charlas individuales con cada actor, en el momento de entregarles el libro. Después hacemos una lectura conjunta del guión. Por lo general, trato de reunirlos a todos el mismo día, más que nada para que se conozca todo el elenco, y allí intercambiamos impresiones. Son reuniones que duran tres o cuatro horas, pero no hace falta más. En el libro cinematográfico está todo muy marcado.

—**¿Cuánto duró el rodaje de *Ultimos días*...?**

—Seis semanas.

—**¿Sos rápido para escribir?**

—Me cuesta mucho tramar una historia, pensarla, tomar notas. Para llegar a la estructura puedo tardar mucho tiempo. Pero una vez que la tengo trabado muy rápido.

—**Después, entre el guión y la película, ¿hay fidelidad?**

—Relativa.

—**¿Porque vos sos particularmente irrespetuoso con el guión?**

—Sí, trato siempre de que el guión no me coarte, no me impida lanzarme a otras cosas que se me ocurren durante la marcha. Cambio mucho durante el rodaje: situaciones, diálogos.

—**¿Esto no desconcierta a los actores?**

—Ya están acostumbrados. Vienen con el texto aprendido y yo les digo: "bueno, olvidense de todo lo que estudiaron. Vamos a cambiar todo". Pe-

ro nada de lo que hago es arbitrario. En principio, trato de explicarme cada modificación a mí mismo, y la prueba de fuego es explicárselo a quien lo requiera. Si los actores no putean cuando cambio algo es porque el cambio tiene su razón de ser. Mi asistente, Jorge Gundín, es un tipo muy centrado, y cuestiona todo lo que le suena un poco raro. Y si para él no tengo una explicación coherente, entonces me olvido del cambio. Dar explicaciones me sirve mucho, sobre todo para no dejar ningún cabo suelto en mis películas: ninguna toma está aislada; tiene relación con todas las anteriores y con todas las que van a seguir.

Una carrera atípica

—Tu trayectoria en el cine estuvo marcada por viajes y desplazamientos. Podríamos reconstruirla brevemente.

—Empecé trabajando aquí en el año 63, en producción. Pasé a dirección en el 65, y fui pizarrero hasta el 66, más o menos. Trabajé con Saraceni, Cahen Salaberry y Mario Barreto, hasta el 67, en que fui primer ayudante de Mario Camus en la película de Rafael que vino a hacer acá. Por entonces ya tenía ganas de irme, y Mario me embolsó todavía más. Problemas de idioma no tenía: hablo y escribo inglés como castellano. Ganas no me faltaban y me fui.

—¿Por qué?

—Un poco por estirpe de viajero, porque quería conocer otros lugares, trabajar en otros medios, saber cómo era. Llegué a España en la época en que se hacían muchos westerns, muchas coproducciones con Italia, y conseguí trabajo enseguida. Laburé con Sergio Leone en una película con Henry Fonda, Jason Robards y Claudia Cardinale.

—¿Como primer ayudante?

—No, como asistente, porque allá el cargo de primer ayudante corresponde con el de *script*, que es un puesto ocupado casi exclusivamente por mujeres. Un trabajo pesadísimo: se pasan sentadas a una máquina de escribir durante toda la filmación. Son las encargadas de llevar un *report* absolutamente minucioso de todo lo que pasa en el rodaje. Como yo era muy indisciplinado me mantuve entonces como asistente. Después hice *Los Aventureros*, no la francesa sino la inglesa, y prácticamente no dejé de trabajar más. Pero sobre todo me junté con Mario, que compartía conmigo una misma visión del cine. Hice con él 2 ó 3 películas, y una serie de TV que fue una experiencia sensacional. Se llamaba *Los Camioneros*. Estuvimos casi un año en filmación; eran trece episodios de 50 minutos cada uno, así que cada ocho días había que hacer un largometraje. Cada episodio transcurría en un lugar distinto de España, y filmábamos sobre guiones prácticamente inexistentes. Teníamos apenas unas líneas argumentales, y armábamos las historias entre todos. Poco a poco Mario fue delegando cosas en mí: todo lo que fuera segunda unidad, pasadas, algunas cosas con los actores. Así seguí hasta que hice mi última película en Europa: *Temporada de caza*, con Collinson.

—¿Por qué decidiste volver?

—Pese a que después de 6 años de trabajo había empezado a hacerme un nombre, veía muy lejana la posibilidad de dirigir. No tenía ganas de pasarme el resto de mi vida como asistente, y además nosotros siempre habíamos tenido el porcentaje más alto de directores debutantes.

—Era una buena época para el cine, el 74.

—No duró mucho. Cuando salí de España no había censura. Pero durante el vuelo se pudrió todo. Volví, hice unas 6 ó 7 películas más aquí, con Jusid,

Renán, Sabato... hasta el 78, en que hice mi primer largo como director: *La parte del león*.

—¿Te costó mucho hacerla?

—Mi planteo era hábil: no pretendía hacer la gran película, ni enganchar a nadie por las características de la historia. Pero era una película barata: 4 semanas de filmación, 4 ó 5 actores, y un costo que representaba la mitad de lo que costaba cualquier película de aquella época.

—¿Te pusiste a pensar por qué no funcionó *La parte del león*?

No, yo creo sinceramente que *La parte del león* es una película maldita: ahuyenta público. En Montevideo, por ejemplo, *Tiempo de revancha* mató: estuvo seis semanas en sala de estreno, hizo buena plata. El distribuidor nos pidió entonces *La parte del león*; decía que tenía una sala chiquita, que iba a funcionar muy bien. Tuvimos que sacar una copia nueva, porque las que había estaban en muy mal estado; se estrenó, las críticas fueron excelentes (y en Montevideo la crítica es muy importante) y... ¿vos podés creer? *La parte del león* no recuperó la plata que había costado la copia nueva.

—En relación con su costo, ¿cuál fue el éxito de *Tiempo de revancha*?

—Es difícil establecer el costo, porque arrancamos con un valor dólar y terminamos de filmar con otro completamente distinto. Pero calculo unos 400 mil dólares. Y con semejante costo, una película que hace 700 mil espectadores indudablemente deja ganancia. No la que hubiera aportado cuando podía meter 1 millón, o 1 millón y medio: *Tiempo de revancha* se estrenó en un momento en que el promedio de asistencia al cine había bajado exactamente a la mitad. Hablando de costos normales, una película que hace 300 mil espectadores ya empieza a dejar ganancia, aunque muchos no quieran reconocerlo.

Entrevista con Oscar Viale y Jorge Goldenberg

(viene de pág. 17)

mos muy amplios. Lo que pasa es que el grotesco aporta esquemas de trabajo muy sabrosos, profundos, llenos de posibilidades y de juegos que nos divierten muchísimo.

—**JG:** Además, el grotesco es el primer paso que permite saltar el obstáculo del naturalismo. Pero a la hora de reivindicar tradiciones o líneas, yo no podría pronunciarme por una o por otra. Me he reído a carcajadas con *Los desconocidos de siempre*, pero también con Woody Allen o con *La fiesta inolvidable*, de Blake Edwards.

—**Lo problemático del grotesco es que depende fundamentalmente de la puesta en escena.**

—**JG:** Sí, es un punto crítico. Porque situaciones como la que recordábamos recién son ridículas, pero una determinada lectura puede llevarlas fácilmente hacia lo cómico puro, y desvirtuar totalmente nuestra intención al escribirla. Porque en esa escena, el director va muerto si se pone a filmar el detalle del tipo meándose con las rodillas apretadas. Si lo resuelve así, está poniendo el énfasis en el lugar equivocado. El humor ya no lleva la situación hacia arriba; la situación cae hacia el humor.

—**OV:** En la misma película había otra situación parecida: era la visita que hacía el personaje protagonista (Luis Politti) a la casa de los padres de un pibe hippie, una casa bienuda-modernosa. El tipo entra, espera, no lo atiende nadie. Entonces se sienta en uno de esos puffs de telgopor que toman la forma del cuerpo, y empieza a hundirse sin remedio. Aparece la dueña de casa; él trata de incorporarse, pero sus esfuerzos son cada vez más inútiles y ridículos. Por supuesto, la escena no se hizo: no hubo manera de que esto fuera filmado así. No se supo ver la doble lectura.

—**JG:** Era una escena terrible: un tipo va a resolver una situación difícil, y de repente se encuentra con una espantosa

incomodidad física. Es, si se me permite lo prestigioso del ejemplo, lo que hace Woody Allen en *Sueños de un seductor*, cuando el protagonista tiene que recibir a su mina en el departamento. Bien visto, es patético: le empieza a pasar de todo, pero él quiere quedar bien a toda costa, y de este enfrentamiento resulta el efecto de la escena.

—**En todo caso, se puede decir que el humor es en ustedes un rasgo distintivo.**

—**OV:** Sí, pero no exclusivo: no llega a ser un estilo. Lo que marca el estilo de un guión es el tipo de propuesta, el tipo de historia. En el caso de *Plata dulce* el humor fue una tendencia casi espontánea que nos sirvió para delinear la zona crítica de la película. Teníamos dos familias de clase media baja: esta pauta nos llevó a trabajar un humor estilo comedia italiana. Pero en *La guerra al malón*, por ejemplo, trabajamos lo épico...

—**JG:** Sí, el criterio de adaptación era hacer un western...

—**OV:** *Juan que reía* una comedia de costumbres...

Guionistas, productores y mercado

—**Había mucho de grotesco en *Juan que reía*.**

—**JG:** Sí, pero todas las buenas ideas que tenía el libro quedaron en una zona de indefinición, y esto se agravó mucho más con el paso a la película.

—**¿Se puede hablar de “estilos personales” en un medio cinematográfico como el nuestro?**

—**JG:** Yo diría que es preciso relativizarlo. Cuando acá hablamos de estilos, tenemos que reconocer que nos movemos dentro de una producción que ya viene muy marcada. Ni Oscar ni yo escribiríamos una comedia italiana para el teatro, por ejemplo. Pero las estruc-

turas de producción vigentes no permiten demasiadas audacias más allá del campo temático.

—**¿Olivera es un productor audaz?**

—**JG:** Sí, pero sus audacias, que son muy verdaderas, no son de tipo formal. El se maneja con los mismos márgenes que nosotros: no nos quejamos de lo que hacemos, porque lo hacemos con la mayor dignidad posible; pero de todos modos es lo que podemos hacer dentro del marco que impone la política de producción de esta raquítica industria.

—**OV:** Acá los ejemplos, para los productores, nunca salen de las buenas películas, sino de las que tienen éxito. Los productores siempre dicen: “Está funcionando tal cosa: quiero que me haga algo igual”. También es posible que se encuentren con gente que no quiere seguir la corriente y que impone su estilo, y en ese caso se hace lo que esa gente quiere. Pero los ejemplos de esta clase son poquitos.

—**¿Cómo fue la relación de ustedes con Ayala en *Plata dulce*?**

—**OV:** Nosotros trabajamos y desarrollamos el guión a nuestro antojo: en este caso, se trata de un hecho bastante inaudito.

—**JG:** Sí, pero aclaremos que no hubo oposición de parte de nadie. Y eso que *Plata dulce* no era la película que Ayala hubiera filmado por naturaleza.

—**¿No hay una posibilidad de que ustedes mismos creen un espacio en el que la audacia prevalezca sobre las concesiones?**

—**OV:** Bueno, por algo nuestro ideal sería trabajar por cuenta nuestra o bien para alguien que tuviese esa misma intención. Lo que es seguro es que lo que queremos hacer no se refleja en lo que hacemos.

—**De modo que trabajan siempre insatisfechos.**

—**OV:** Hay satisfacción en el hecho de trabajar juntos: no tenemos problemas

Jorge Goldenberg: “¿Qué productora argentina tiene su división productos audaces?”

personales, nos complementamos muy bien, nos causa un gran placer escribir en conjunto.

—**JG:** Está también la satisfacción que proporciona el reconocimiento de un cierto umbral de dignidad que siempre nos exigimos, aun cuando el proyecto no exprese a cabalidad nuestras expectativas.

—**OV:** Vos lo que querés saber es si somos profesionales de la escritura. Y si en nosotros queda algún resto de amateurismo. Yo creo que somos amateurs; amateurs que nos hacemos pagar bien.

—**JG:** No somos mercenarios, o, si preferís, no totalmente mercenarios.

—**Puesto frente a una alternativa análoga (comercio/arte, expresión/negocio), Aristarain procede de un modo distinto: se niega a reconocer esta alternativa como válida y reivindica tanto sus films “comerciales” como los “artísticos”.**

—**JG:** Pero cuidado, que nosotros también suscribimos todo lo que escribimos. Además, en el diccionario está la palabra *no*, de modo que cuando un proyecto no me satisface mínimamente lo rechazo. Y a veces precisamente por su carácter absolutamente bastardo en relación con mis expectativas del medio expresivo.

—**OV:** Presuponiendo que haya en el medio “escritores típicos” (que si los hay, no llegan a crear una imagen fuerte), nosotros somos atípicos: nos atenemos a las circunstancias de mercado, a lo que se pide de nosotros, pero al mismo tiempo nos reservamos una franja para poder fluctuar, y encarrilar nuestros proyectos.

—**¿Los productores les han rebotado muchas ideas?**

—**JG:** La historia sería larguísima. Yo tenía listo el desarrollo de una historia: dos personajes y un solo decorado: una idea muy linda, pero se la rechazó pretextando que era muy poco comercial.

En estos casos, el “público” es el valor supremo, el argumento en el que se apoyan para aprobar o censurar proyectos. Hasta algunos títulos son vetados por ser supuestamente “píantapúblico”.

—**En este sentido, las estructuras de producción funcionan como una instancia de censura.**

—**JG:** Acá sí, pero tomemos el modelo de las grandes industrias, el modelo americano. Ellos se manejan como en las fábricas: una empresa grande tiene su sector de producción en serie, y una parte del presupuesto dedicada al desarrollo de nuevos productos. En el cine pasa exactamente lo mismo. Sin embargo, ¿qué productora argentina tiene su división productos audaces?

—**OV:** Está bien, pero seamos justos y reconozcamos que nuestra audacia también está limitada por efecto de la censura. Estamos tratando de ser lo más singulares posible dentro de los estrechos márgenes vigentes. Y a los productores les pasa lo mismo.

—**JG:** Sí, pero junto con la censura está la evidencia de que trabajamos en una estructura de producción caduca. Pero ojo: no estoy atacando a los productores. Yo creo que en otro contexto de producción Olivera sería una suerte de Coppola. A escala, ¿no? Un tipo capaz de producir por una parte determinados productos, y por otra darles chances a directores jóvenes: como si hiciera una inversión en “nuevos productos”.

—**Sin embargo, en la época de *Los gauchos judíos*, cuando empezaron a trabajar juntos, la situación era algo mejor.**

—**JG:** No demasiado; ya habían aparecido las primeras listas de las tres A, y la película, más que cortes, sufrió mutilaciones feroces en el Ente.

—**OV:** Sí, la convirtieron en una niñería, una cosa insignificante.

—**JG:** Además, secuencias enteras

quedaron arruinadas. Era notable el criterio que se usaba para podar: por ejemplo, se preparaba una secuencia de gran tensión dramática, se llegaba a cierto punto del crescendo, y ahí cortaban. Conclusión: sólo aparecían los efectos, pero nunca la situación que los producía. En estas condiciones nadie podía entender nada.

—**OV:** También por eso recibió palos de tiros y troyanos. Imaginate: se cortó una escena en la que un padre criollo mata a su hijo porque arruga en un duelo.

—**¿Cuál fue la argumentación alegada?**

—**JG:** Simplemente que un criollo no es filicida. Esto justificó que se levantara toda la secuencia.

Deformaciones profesionales: el guionista como espectador

—**¿Cuándo van al cine, “leen” el guión del film que ven? ¿Detectan sus mecanismos, sus trampas, sus virtudes?**

—**OV:** Como espectador, yo tengo la virtud (o el defecto) de ser bastante ingenuo: me “como” cosas increíbles, “entro” en lo que me ofrezcan. No tengo una actitud crítica apriorística; en el momento de ver cine no me defiendo de lo que tratan de venderme. Por eso yo parto más de las admiraciones que de los rechazos. No me ensaño con el material mal terminado para sacar conclusiones que me sirvan. Prefiero aprovechar las cosas que me son útiles, siempre y cuando me gusten: un enfoque, una determinada manera de tratar ciertas situaciones. Por ejemplo: algo en lo que me fijo mucho (porque es algo que tiene mucho que ver con nosotros y con nuestro trabajo) son las dificultades que existen para tratar las zonas amorosas de una película —dificultades que nosotros mismos tenemos—. Cada vez que tropezamos con

Entrevista con Oscar Viale y Jorge Goldenberg

una situación amorosa, se nos aparece el inmenso desgaste de las palabras, esa espantosa masticación que proviene de la TV: y no encontramos las palabras: todo nos parece usado, pobre. Es el peligro de caer en la fórmula del *déjà vu*.

—**JG:** Yo, a diferencia de Oscar, soy un espectador más envenenado; esto no impide que cuando "entre", lo haga como un chico, pero conservo una especie de vigilancia permanente frente a algunos fenómenos de los que creo que hay que cuidarse mucho. Uno de ellos es esa zona de terreno conquistado por el oficio, esas zonas en las que uno empieza a apoltronarse un poquito y a sentirse cómodo, suelto, fácil. Esa vigilancia, entonces, es externa (como espectador) e interna, en el momento de ponerme a escribir.

—**¿Se puede ser ingenuo en el cine? Quiero decir: ¿es posible reivindicar como virtud la ignorancia de toda su historia?**

—**JG:** Yo creo que no, decididamente. Si en el cine hay un tipo como Alain Resnais, que hizo determinadas cosas con el tiempo (*Hiroshima, Marienbad* y otras maravillas), yo no puedo simular que eso no existe en la historia del lenguaje cinematográfico. Más allá, incluso, del juicio que te merezca tal o cual director; Godard, por ejemplo, fue un tipo que pateó el tablero del lenguaje; te puede gustar o no, podés adherir a él o no, pero bajo ningún punto de vista podés ignorarlo.

—**Sin embargo, ustedes no parecen inscribirse en esa línea formal.**

—**JG:** No, yo creo que siempre hay que dar un paso más allá del *épater le bourgeois*. En este sentido, tanto Oscar como yo somos más tradicionales: a mí me gusta que me cuenten historias en el cine. Pero eso no significa que yo me permita estar al margen de todo lo que hace al desarrollo del lenguaje cinematográfico. Si yo quiero inscribir-

me en ese lenguaje, no puedo ignorar que hay ciertos procedimientos que ya son retóricos, mecanismos que la historia misma del cine ha vaciado de sentido.

—**OV:** Y acá es donde volvemos a trenzarnos en discusiones con los productores. A raíz de las escenas amorosas, por ejemplo; ellos sostienen que la gente habla de una determinada forma, y por lo tanto que en una película debe respetarse y reproducirse fielmente esa forma, aunque ya esté totalmente vacía de sentido. Lo que pasa es que el cine no es un inventario de elementos de la realidad.

—**Se trata de dos lógicas distintas, cada una con sus propias reglas.**

—**JG:** Lo que nosotros tenemos que hacer es construir una situación dramática cuya verosimilitud no pase por la copia, sino por la verdad profunda de la situación. En última instancia, y sin ánimo de teorizar, yo creo que si uno toma una historia y la trata con profundidad, con el lenguaje adecuado, el resultado tendrá mucha más relación con la vida que si hubiésemos seguido un criterio de registro literal.

Del guión al cine: un campo de batalla

—**Otra coincidencia entre ustedes es que provienen del espectáculo mismo, y no de una formación o una práctica ajenas al cine.**

—**JG:** Sí, no venimos, como es la costumbre, del ejercicio de la literatura. Yo soy egresado del Instituto de Cine de la Universidad del Litoral, y Oscar es de formación actoral: es egresado del Conservatorio. Por eso nosotros, cuando planteamos un decorado, sabemos positivamente que ese decorado es posible, y esto ahorra infinitos pasos intermedios.

—**Quizá también por eso les resulta doblemente problemático que los**

directores se apropien de sus guiones.

—**OV:** Sí, pero esta frustración tiene dos variantes: por un lado los productores adocenados, vencidos por el tiempo. Por otro, los debutantes suicidas, que quieren decir *todo* en una película. Te llaman, buscando aparentemente alguien con oficio y experiencia, pero el trabajo es inútil, porque nadie puede escribir lo que ellos quieren decir, y allí empiezan los rechazos. Jorge ha hablado de los otros productores, pero no hay que olvidarse de esta gente, con la que a menudo hacemos causa común y sacrificamos tiempo y dinero. Pero generalmente terminamos derrotados.

—**JG:** No es sólo una ayuda de nuestra parte, sino que también nos interesa incorporarnos a un proyecto que potencialmente es más libre, aunque sea más riesgoso.

—**¿Se resignan a aceptar el principio según el cual el autor de una película es su director?**

—**JG:** Por supuesto. Sólo que es un principio que sirve para muchísimos usos. Por ejemplo, para que un director te diga: "vos no sabés lo que escribiste". Yo lo acepto: si Giorgio Strehler elige una obra mía para ponerla en teatro, yo admito su versión: es posible que sepa más que yo acerca de lo que escribí. Pero cuando se empieza a utilizar como recurso cotidiano, ahí hay que detenerse un poco. Al fin de cuentas, nuestros guiones no son el producto de un arrebato de inspiración. Todo lo que planteamos en ellos tiene su elaboración.

—**OV:** Lo que está en juego aquí es nuestra propia capacidad de crecer, nuestra evolución como guionistas. Aunque quisiéramos, no podríamos competir con Age-Scarpelli; es imposible: trabajamos cada dos años, los temas que podemos tocar están muy limitados. Nos divertimos mucho, pero

Oscar Viale:

**“Cada página escrita es hija de la Olivetti:
no tiene una madre que la llore.
Se rompe y listo.”**

no deja de-ser un ejercicio ocasional.

—**Con todo, parecen ser los más solicitados del medio. O al menos los más citados.**

—**JG:** Seguramente por una cuestión de coherencia y de responsabilidad. Porque más allá de los resultados de cada experiencia en sí, se nos reconoce una cierta actitud profesional. Siempre cumplimos con lo que se nos pide.

—**¿Cómo reciben cualquier propuesta de cambios sobre el guión?**

—**OV:** Yo siempre repito lo mismo: cada página escrita es hija de la Olivetti: no tiene una madre que la llore. Se rompe y listo.

—**No se ponen a defender a toda costa lo que escribieron.**

—**OV:** En principio, frente a estas situaciones siempre ofrecemos una idea distinta. Hay autores, sí, que se aferran desesperadamente a sus materiales, pero es porque tienen miedo de quedarse sin ideas.

—**¿Ayala les modificó mucho?**

—**OV:** Ayala es un tipo muy cuidadoso en ese sentido; teme ser invasor, porque está acostumbrado a lidiar con autores que no dan el brazo a torcer. Por eso con nosotros se la pasó todo el tiempo a la defensiva, como si no quisiera herirnos con sus objeciones.

—**JG:** Y nosotros nos pasábamos los días preguntándole: ¿No te gusta? ¿No te gusta? Dale, hablá. Y él se atajaba: “No, no, yo sé cómo son ustedes, los autores”. Pero nosotros no íbamos a defender nada a priori. No es nuestra postura; a menos que se trate de algo muy grosero, claro.

—**En Plata dulce se respetó a la letra el guión original?**

—**OV:** Cortamos más o menos 40 páginas.

—**¿Por problemas estéticos o de producción?**

—**OV:** No, problemas de producción; todo se ponía muy difícil: la película se iba a dos horas de duración, y esto ya

planteaba otra clase de dificultades. Dejamos afuera prácticamente una película entera, o mejor dicho: una película completamente distinta.

—**La que ustedes seguramente hubieran querido conservar.**

—**OV:** Sí, porque era una cosa más repartida, más amplia.

—**JG:** Mantenía más el carácter de fresco que habíamos buscado, pero había que alargar el tiempo de rodaje a 12 semanas, de modo que fue imposible.

—**Un modo de resolver estas desinteligencias sería que ustedes se convirtieran en sus propios directores.**

—**OV:** No me atrevo mucho a pronosticar el futuro, pero yo tengo muy claro que es eso lo que quiero hacer. En cambio Jorge lo posterga indefinidamente; es lógico: él es más joven que yo.

—**Sin embargo, Jorge tiene un título de director de cine.**

—**JG:** Por eso yo tendría que tener mayor urgencia que Oscar. En mi caso, el objetivo es el mismo, pero recién voy a dirigir cuando pueda asumir la responsabilidad total de una película.

—**OV:** Sí, tampoco es cuestión de empezar a decir: las cosas buenas son mías, las malas son de otro.

—**JG:** Para mí la cuestión es poder asumir cabalmente el hecho creativo total. Por otra parte, los grandes autores, los grandes directores, nunca están afuera del trabajo del guión.

—**¿Hablás de los grandes autores? ¿No es un paradigma un poco excesivo? ¿No equivale esto a ignorar las condiciones específicas en que se produce el cine argentino?**

—**JG:** No, yo insisto en que hay que medirse con lo mejor, no con lo peor. En mi caso personal, voy a dirigir el día en que consiga pleno control de producción sobre lo que haga: no quiero que las dificultades de producción

limiten mi posibilidad expresiva; de ninguna manera voy a aceptar filmar uno a uno por la sola razón de que no puedo filmar tres a uno.

—**Lo que parece evidente es que la cuestión del guión convoca inmediatamente todos los problemas del aparato cinematográfico.**

—**JG:** Sí, distinguir en el cine el problema del guión, de los directores, y de las estructuras de producción, puede tener a lo sumo un valor didáctico. Pero todas estas instancias integran un mismo fenómeno.

—**¿Qué condiciones (o problemas o circunstancias) conviene tener en cuenta, según ustedes, para entender el estado en que está ese fenómeno?**

—**JG:** Un obstáculo que yo advierto con mucha preocupación es la vigencia de ese postulado que dice que hay que depender mecánicamente de “lo que el público quiere”...

—**OV:** Habría que decir: de lo que los productores creen que el público quiere.

—**JG:** Por eso puse las comillas. Por otro lado hay que tener en cuenta las estructuras reales de producción y de mercado, y obviamente la censura, sobre todo en su forma más siniestra: la autocensura, que te obliga a trabajar sobre los restos de todo aquello que no se puede decir.

—**Está muy de moda decir que la censura agudiza el ingenio.**

—**JG:** Yo preferiría que no me lo agudizaran de ese modo. La brutal competencia también agudiza el ingenio. Si hay un camino de expresión libre, una gran producción, y la posibilidad de que filme y escriba mucha gente, el ingenio, la astucia y el talento se agudizan mucho más.

EL PODER DE LA FICCION

(viene de pág. 23)

Después de la fuga, por ejemplo, ese grupo de chicos forma una familia. Lilica y Dito, Chico y Pixote: mamá, papá y los dos chicos. Hay una reconstrucción que nace del inconsciente colectivo, atávico, de la necesidad de afecto del grupo. Y ya no digo familia siquiera; digo grupo: unidos somos algo, nos defendemos, nos damos calor, nos dividimos las cosas. Y si uno analiza más conceptualmente la película, la segunda parte dura exactamente el tiempo necesario para documentar la disgregación de la familia; el tiempo justo para decir: no quedó nada.

—**Recién decías que buscabas zambullirte en la individualidad de un chico. Sin embargo, Pixote no es protagonista desde el primer momento. Se diría que, en rigor, lo que el film narra es el advenimiento de Pixote al rol protagónico.**

—Es que en un principio la película no iba a llamarse *Pixote*. No teníamos la intención de concentrarnos en un personaje, por el riesgo de caracterizarlo como un héroe o tipificarlo. En verdad, pensando en voz alta, la película debía llamarse *El sobreviviente*. Porque la intención era mostrar que una masa, donde aparentemente todos son iguales, es un compuesto de unidades absolutamente distintas entre sí.

—**De ahí la escena en que la mujer, examinando a los detenidos detrás del vidrio para identificar al culpable, dice: no lo reconozco: son todos iguales.**

—Exactamente: ese fue el objetivo de esa escena. El film es la tentativa de devolverle a cada chico su particular y propia individualidad. Su particular y propio campo de deseos, faltas y anhelos. Parecen iguales, pero no lo son. La cuestión era salir un poco del concepto populista, izquierdizante, de que el pueblo es una unidad...

—**Absolutamente homogénea.**

—Sí, cuando la riqueza consiste en que está constituido de *n* partículas, cada una con sus características particulares. Inicialmente, la película se llamaba *La tierra es redonda como una naranja*.

—**Es lo que Pixote aprende a escribir.**

—Y según el guión, la película acababa con él saliendo de casa de la prostituta (no había el plano de los trenes, chapliniano, pelotudo), y volvíamos a encontrarlo en un punto de ómnibus, con un montón de gente, a las 6 de la mañana: estudiantes, operarios, gente que espera un colectivo. Pixote entraba en cuadro, de lejos, se lo veía haciendo unos

garabatos sobre una pared, la cámara se iba aproximando lentamente en una zona, un ómnibus invadía completamente el campo, y al salir el ómnibus de cuadro teníamos dos versiones. Una se resolvía con una zoom fuerte, exagerada, casi mal hecha, tipo látigo, que encontraba en una pared llena de graffitis una frasecita que era: la tierra es redonda como una naranja. La otra era la misma frase con Pixote mirando a cámara, en plano medio, un plano que duraba 2, 3 minutos: rodamos un chasis entero. Sucedió que cuando estábamos por largar el film, entró el graffiti en moda en Brasil. Todos los diarios hablaban de poesía callejera, empezaron a publicarse libros de graffitis. Y yo dije: carajo, no voy a cagar mi película por esta huevada; no voy a arruinar una propuesta pensada un año antes con un final que entra en la moda. Ahí retiré el final, y metí unos planos del tren que había filmado para esa parte que te conté antes: la reinserción de Pixote en su medio familiar. Fue una solución de moviola. Lo que me importaba era documentar la disgregación del grupo: Chico es eliminado (no interesa si muere o no, es eliminado, desaparece del grupo); eran cuatro, ahora son tres. Lilica, en el momento en que ya deja de ser importante para Dito, porque este ya encontró su sexualidad, no tiene más lo que hacer en ese grupo. Finalmente, el destino hace que Pixote mate a Dito.

—**En rigor no es el destino, sino la ley de la ficción. En la que quizás es la única referencia al juego infantil (además del fútbol, obviamente), ese simulacro de asalto a un banco, Dito se niega a seguir jugando porque Pixote lo delata, pronunciando su nombre. Se podría decir que Dito muere sobre el final por ese desliz cometido antes en la ficción.**

—Ahí me pregunté: ¿cuál es la realidad de un chico? Cuando un chico está acá, sobre una alfombra, en una trinchera, cargando su fusil, mirando a ver si el enemigo viene, ¿cuál es la realidad? El está en una trinchera real, el hecho de que no la veamos es deficiencia nuestra. La idea era demostrar que entre la realidad y el hacer de cuentas no había un milímetro de diferencia: el revolver de madera es exactamente igual al revolver real.

—**El asalto al banco, el simulacro de la tortura, ¿estaban en el guión o fueron improvisados?**

—Los chicos mismos los inventaron. En el guión decía: "juegos de patio". Estos chicos no juegan a



visitar el Ital Park o a la abuelita. Estos chicos juegan a robar, a asaltar bancos. Yo vi chicos en un reformatorio jugando a ser asesinados por el Escuadrón de la Muerte. Chicos de 6 años, tirados en el piso, con un papel de diario tapándoles la cabeza, diciendo: "a mí me mató el Escuadrón de la Muerte". Así fraguan la realidad. Lo único que hice yo fue devolverle la voz a su propio universo, un universo plagado de elementos adultos. Pero ellos nunca hacen de policías: ellos son los que asaltan. En la escena del robo, un pibe le dice al que hace de cajero del banco: "vos sos un empleado del banco. La guita no es tuya, así que largala y no te hagás el gil".

—La televisión aparece mucho en el film. No sólo como productora de imágenes o de utopías inalcanzables; también como el resplandor que irradia y literalmente fascina a los chicos.

—Es que la TV es una posibilidad de escape fundamental para esos chicos. Es la única demostración de vida que ellos tienen frente a la miseria que los rodea. Es la posibilidad de transporte a cualquier otro mundo.

—Pero además de la TV, está esa virgen levantada en el pesebre de neón, tomada en campo y luego en contracampo; el castigo infligido a los otros (la escena en que se interroga a Lilica, contemplada clandestinamente por Pixote y Fumaça); el sexo practicado por los otros. Todos estos elementos son fascinadores, y me pareció que hacías bastante hincapié en el hecho de que ellos son constantemente espectadores. Por otra parte, se diría que Pixote, en la primera parte de la película, no protagoniza ningún episodio. En el primer plano aparece con una marca en la cara y enyesado, pero después se limita a asistir a la violencia que se ejerce sobre los otros (Fumaça, el negro al que matan a golpes, el intento de suicidio de Lilica). En este sentido, la película podría ser un relato de iniciación: Pixote ve y oye para saber cómo actuar después.

—Pixote es el más chico, es el que menos participación tiene en el mundo adulto: va medio enganchado a las cosas que pasan. El es, en cierta forma, mi emisario en la película: es el que pasea, contemplando las circunstancias. En realidad, nunca me detuve a pensarlo. Vos hablás del sexo, un elemento que ha escandalizado bastante. Para ejemplificar mejor mi trabajo en este tema prefiero

contarte una anécdota. ¿Te acordás de esa escena en que los chicos están en la cama, mirando para atrás, mientras la TV está prendida? Bueno, esa escena tiene un corte, maldita sea: allí había un travelling, aquí corregido por un plano fijo, que continuaba e iba a encontrar a Dito cogiéndose a Sueli en la cama. Después iba a la cara de los pibes, Lilica se levanta y se va de la pieza. La escena escrita era: la familia ve TV unida en la cama: todos juntos, bajo las frazadas, calentitos, viendo TV. Sueli baila con Dito, en esa escena lindísima en la que ella llora. Bueno: esa escena terminaba con Sueli y Dito cogiendo en la cama, y los pibes mirando por una puerta entreabierta. Ahí Fernandito me llama y me dice: no sto gostando. ¿Qué no te gusta?, le dije. "¿Por qué vemos TV todos juntos, y a la hora de coger nos echan de la cama?" Para él, lo más normal era seguir en la cama. Allí estaban funcionando mis autocensuras, mis formaciones morales: ahí era yo quien estaba juzgando a mi manera una actitud que para ellos era distinta. Lo que era promiscuo para mí no lo era para ellos.

—¿Estas diferencias se dieron también en otros momentos del rodaje?

—No, en general no. Hubo cosas curiosas, durante el rodaje, con los chicos. Cuando Fernando terminó de ver la película lista, por ejemplo, me dijo que quería rehacer tres escenas. Su trabajo no lo había convencido del todo.

—Veía la película con un criterio exclusivamente estético.

—Totalmente profesional: ¡un chico que nunca fue a la escuela! Pero no porque fuera un genio, sino porque hicimos un trabajo previo fantástico.

Empezamos eligiendo a un grupo de 28 chicos según una tipología que yo había pensado previamente: 4 chiquitos, un grupito de pibes de 14 años, cinco homosexuales. Durante 5 meses trabajamos sin hacer ninguna clase de diferencias ni asignarles ningún personaje. Lo primero que nos propusimos fue que los chicos entendieran que tenían un cuerpo, un cuerpo no hecho solamente para mear, cagar, subir escaleras, andar, sino también para expresar, y que ese cuerpo les pertenecía. Las manos, los gestos; la voz, que también es un gesto, y la mirada. Paralelamente, tratamos de estimularles la capacidad de *imaginar*. Los llevamos al zoológico, les mostramos los animales, y les dijimos que eligieran uno, que lo estudiaran. Al día siguiente les

EL PODER DE LA FICCIÓN

dijimos: ¿quieren un helado? Bueno, pero quiero que lo tomen como lo tomaría el animal que cada uno eligió. Y del animal al personaje había apenas un paso. Así empezamos a inventar entre todos cada personaje. Vamos a inventar uno llamado Pixote. ¿Tiene madre? ¡Ah, no! La madre lo abandonó cuando tenía 4 años. Y cada uno construyó su propio personaje. Los que sabían escribir tenían que ponerlo por escrito; los que no, lo dictaban a una profesora particular que coloqué especialmente. Y cada uno tenía que traer elementos de la familia o la historia de cada personaje: recortes de diario, fotografías, instrumentos, el cuchillo del personaje, las zapatillas. Cada uno tenía un metro cuadrado en una pared para pegar y colgar sus hallazgos. El personaje del Roberto Carlos de los pobres, por ejemplo, trajo un día una pierna de metal, y durante 5 meses estuvo ensayando su personaje con esa pierna ortopédica. Fueron 5 meses trabajando desde las 9 de la mañana hasta las 5 de la tarde. Fernandito llegaba, se sacaba su camiseta roñosa, y se ponía la camiseta roñosa de Pixote. Faltando 3 días para comenzar la película distribuí los personajes. Los chicos me dijeron entonces que querían conocer el guión. Me senté en el suelo, entre ellos, y les conté la película íntegra, como te estoy hablando ahora a vos. Y llegamos al día del filmaje con los 27 chicos siempre juntos. El hecho de que uno trabajase 94 días y otro 4 era meramente circunstancial. Los laboratorios y los ensayos siempre habían sido conjuntos.

—¿No hubo problemas en el momento de asignarles los roles?

—Intimamente puede ser que haya habido celos, pero el respeto y el tiempo dedicados a cada uno fue absolutamente el mismo. Perdíamos las mañanas haciendo improvisaciones: la escena de la *curra*, la violación del negrito en el reformatorio, acá cortada, la ensayamos hasta el cansancio. Y después perdimos 9 días haciendo un laboratorio en el que el pibe cogido se cogía a los demás. Para que no hubiera revanchas.

—Parece difícil controlar todo lo que se ponía en juego.

—Bueno, esa fue mi propuesta. La tenía así en la cabeza y dije: así la voy a hacer. Porque si no la hubiera hecho así me hubiera faltado el respeto a mí y a los chicos, los hubiera utilizado. Por ejemplo: en ningún momento los sacamos de sus casas. Vivían a

dos horas del lugar de filmación; todos los días una camioneta de la productora los iba a buscar y los traía. El productor me decía: vamos a instalarlos acá, les ponemos unas camas bárbaras, con buenas frazadas... Pero yo estaba decidido a no sacarlos de sus casas. La producción funcionaba en el mismo orfanato, y yo pensaba: estos chicos tienen su casa, con su piso de tierra, sin techo, una casa de mierda, pero ahí es donde tienen que vivir. Tienen su lugar, su grupo social de pertenencia. No quería fantasías para tener que volver luego a la realidad.

—¿Qué pasó cuando los chicos vieron la película terminada?

—Fueron los primeros en verlas. En el segundo día de filmaje, Fernando le dice a mi asistente que no quiere seguir trabajando, que yo era un mentiroso. El asistente me lo comunica y yo me voy a hablar con él a su casa. ¿Qué pasa? le digo, me comentaron que decís que soy un mentiroso. Nunca hubo mentiras entre nosotros, siempre estuvimos muy bien. Y él me dice: no, vossé é um mentiroso, porque cada vez que hacés una escena conmigo, cada vez que la cámara rueda, vos decís que está bárbaro y después me pedís de hacerla de nuevo. ¿Si está bárbaro por qué lo tenés que filmar otra vez? Porque no te gusta lo que estoy haciendo. La reflexión era irrefutable. Ahí mismo paré el filmaje, agarré todo el material de laboratorio, lo sincronice (le película entera es en sonido directo, no hay un solo plano doblado), llamé a Fernando y se lo hice ver en moviola. Le dije: ¿te acordás de la escena de ayer? Acá está, hecha de 7 formas distintas. Mirálas y decime cuál te gusta más. Y no pudo elegir.

—Supongo que Pixote habrá provocado un efecto bastante urticante en ciertos ámbitos brasileños.

—Hubo algunas dificultades, pero no fue tan grave. En varias oportunidades quisieron pararme el filmaje, y tuvimos que sortear unos cuantos obstáculos. Por supuesto que la película me convirtió en persona *non grata* para la justicia, pero la cosa no llegó al extremo de *Lucio Flavio*, cuando me ametrallaron el frente de casa. Tuve que andar un mes y medio errante, hasta que la cosa se calmara. Lo que ocurre es que nada de lo que se ve en *Pixote* es producto de la exageración, o de una voluntad moralista y aleccionadora. La escena en que sacan a los chicos de la camioneta y los ametrallan en pleno campo, de noche, alumbrándolos con linternas, es

rigurosamente auténtica. Mientras preparaba la película me pasé un buen tiempo recorriendo reformatorios, y te puedo asegurar que descubrí cementerios clandestinos de chicos, a donde van a parar los que son ametrallados tal como se muestra en el film. Pibes de los que la familia no sabe nada. Durante el filmaje de *Pixote* conocí a un pibe de unos 16 años: lo llamaban el alemancito. Nos hicimos bastante amigos, y al terminar la película le conseguí un trabajo. Lo dejó al mes de haber empezado, por supuesto: viviendo como vivía antes, robando, ganaba en un día lo que ganaba en un mes de trabajo. Por un tiempo dejamos de saber de él, hasta que quisimos contactarlo de nuevo. Hablamos con gente de la familia: no sabían nada. Lo rastreamos por las comisarías, las cárceles, los hospitales: nada. Un día llaman por teléfono a mi casa. Lo habían encontrado muerto, baleado, y la única señal identificatoria que llevaba encima era mi número de teléfono.

—Esto explica quizá la versión que das en el film de los personajes oficiales vinculados con el reformatorio: una versión un poco lineal, un poco maniquea, que contrasta mucho con la constante ambigüedad con que manejas el universo del encierro. El choque del adentro con el afuera parece a veces un poco didáctico, cuando en general el film no tiene ese tono.

—Puede ser, no tengo una respuesta para eso. Todos esos personajes que aparecen en la película, las "autoridades", policías, jueces, etc., funcionan así. Y puede que lo que digan, las palabras que usen, los gestos que hagan, o el modo en que reaccionen, suenen maniqueos. Pero frente a eso allí está mi compromiso, mi elección. Si en la realidad un funcionario oficial decide el asesinato de dos chicos, yo no voy a utilizar mi película para escamotearlo, sino precisamente para evidenciarlo.

—Antes decías que una de tus preguntas de arranque fue: en qué momento un chico cambia radicalmente, deja de ser lo que fue para ser otra cosa. La película, creo, responde con la ambigüedad, en el mejor sentido de esta palabra: ambigüedad de oscilar entre una edad y otra, entre una conducta y su contraria, entre una posición frente al mundo y su reverso. El primer partenaire de Lilica, por ejemplo, aparece inicialmente agrediendo a Pixote según el código del reformatorio: le escupe la taza. Poco después,

sin embargo, encabeza un intento de rebelión, lo que lo reivindica como personaje. El mismo Pixote se mueve entre oscilación y oscilación: por momentos parece acceder a una sexualidad adulta, por momentos parece reducido a una condición totalmente infantil. En el final, por ejemplo, cuando Sueli lo amamanta.

—Estas oscilaciones forman parte de la dialéctica de relación de los personajes. De hecho, estas relaciones nunca son estables: se producen desdoblamientos, conversiones, cambios aparentemente inexplicables que tienen que ver con el crecimiento. En esa anteúltima escena, la del amamantamiento, Pixote queda prácticamente reducido a un estado fetal. ¿Sabés de dónde saqué esa escena? De *Lucio Flavio*, o mejor dicho, de un episodio posterior al estreno de *Lucio Flavio*. Poco después de la salida de la película recibo un llamado telefónico: era la viuda del verdadero Lucio Flavio. Había visto el film, estaba en desacuerdo con muchas cosas, quería verse conmigo para hablar. Acepté la entrevista, aunque sentí que la situación era peligrosa. Me pareció cobarde negarme. Arreglamos una cita en mi casa. El día fijado cae ella acompañada de dos tipos, dos matones de aspecto más bien intimidante. Yo estaba cagado en las patas, y había llamado a dos amigos para que me acompañaran por las dudas. Al principio, la conversación fue un poco tensa. La mujer me hacía reproches, criticaba la forma en que había pintado a Lucio Flavio en la película. Después de tomar un par de whiskies hubo una distensión: ella se relajó, también nosotros, y la conversación tomó otros caminos. En un momento ella se puso a contar intimidades de Lucio Flavio, y confesó que cada vez que volvía de un operativo no podía dormirse. Probaba todo: no había caso. Estaba nervioso, completamente insomne. ¿Y sabés cuál era la única manera de poder dormir? Chuparse el dedo. O bien tomarse una mamadera que le preparaba ella, todas las noches. Lucio Flavio, uno de los personajes más terribles de la historia brasileña, sólo podía conciliar el sueño como lo hacen los lactantes. Desde entonces esa imagen me quedó grabada, y la retomé, transformada, en la anteúltima secuencia de *Pixote*.

—Cuando Pixote empieza a mamar, uno piensa inmediatamente en una especie de happy end: el chico y la puta desamparados y solos que

EL PODER DE LA FICCION

encuentran uno en el otro lo que les hace falta. Sin embargo, de ese momento de unidad ideal, el film salta nuevamente a la violencia: Suellí interrumpe el amamantamiento y rechaza a Pixote. Se diría que ni siquiera aquí aceptaste una concesión. Se trata más bien de un happy end abortado.

—Bueno, para entender ese momento hay que tener en cuenta que la copia exhibida en Argentina tiene toda una escena cortada que dura tres minutos. A la mañana siguiente de la llegada de los chicos a lo de Suellí, ella se levanta, va al baño. Pixote entra tras ella y descubre en el baño los restos de un aborto reciente, que contempla sin entender de qué se trata. Ella le pregunta, agresiva: ¿qué mirás? Y le declara su repugnancia respecto de los chicos, mientras lo amenaza con la aguja ensangrentada que le sirvió para abortar. Sin esta escena no se entiende que ella le diga después: perdoname, hoy estoy medio atravesada, y que el último tipo que estuvo con ella dejó sus restos ahí, en el baño. Teniendo en cuenta esa escena se entiende mejor el amamantamiento, que pone en juego el deseo y el rechazo de Suellí hacia Pixote. De todos modos, aunque me negué a conservar esa "unidad" que vos mencionás, la escena que sigue a esa es la de Pixote caminando por las vías del ferrocarril. Una escena al aire libre, a la luz, después del encierro de días en esa sórdida pieza. Me pareció necesario abrir la película al aire libre. Pensé que si la hacía terminar allí, en el cuarto de Suellí, el efecto sobre los espectadores hubiera sido siniestro.

—**La elección de los espacios también es significativa. Río de Janeiro aparece como un universo absolutamente mítico.**

—Elegí Río porque representa todo el glamour, todo el lujo y la fastuosidad. Los chicos la ven como si fuera el Ital Park: todos los deseos y fantasías conducen a ella.

—**Con todo, en las zonas del film que transcurren allí, el paisaje aparece desdibujado. A veces da incluso la sensación de que dejaste sobreexponer la película: la luz inunda la fotografía y prácticamente vuelve irreconocible el espacio.**

—Esto fue totalmente deliberado. Mi intención era despojar a Río de esa imagen de carta postal que suele tener. Yo podría haberme regodeado con el paisaje, porque Río es una ciudad espléndida por

donde la mires, pero preferí el camino opuesto, y aquí el trabajo de fotografía fue importantísimo: no usamos filtros en las escenas de día. Basta pensar en lo que es el sol de Río en verano para entender el efecto de sobreexposición que da la película. Me interesaba *ensuciar* la ciudad. Por eso trabajamos con una iluminación natural, capaz de agrandar las cosas y afeirlas.

—**Lo que sorprende, además, es el trabajo de escenografía. Pienso en el reformatorio, y sobre todo en el departamento de Suellí: esa toma lenta en que la cámara enfoca en un suave travelling las paredes, los posters de Kiss, las fotografías, esa cama medio pop...**

—El escenógrafo fue un verdadero hallazgo. Podría haberlo buscado entre los más reputados del Brasil, los que montan a Ibsen o a Shakespeare. Pero opté por este, que es un tipo totalmente *underground*. Y todo su trabajo revela ese estilo. El reformatorio es absolutamente artificial: está íntegramente preparado sobre la base de un viejo cuartel abandonado que encontramos. La virgen de neón que aparece en el reformatorio también fue idea de él: estuvo largo tiempo buscando y recolectando los materiales y el resultado fue esa especie de escultura, una verdadera joya kitsch, una mezcla entre tradición y modernidad: la imagen santa junto a los rayos de neón. El contraste que produce es increíble.

Después de Pixote

—**Asombra un poco que siendo un extranjero en Brasil hayas elegido hacer dos películas como Lucio Flavio y Pixote, que tienen tantas connotaciones políticas locales. Uno esperaría que siendo sapo de otro pozo hagas films más neutros, menos comprometidos con una sociedad que no te pertenece "naturalmente".**

—Es que para mí esa es la única manera de hacer cine, no la concibo de otra forma. Hace 10 años que vivo en Brasil, y esas dos películas son lo que yo le doy a un país que me aceptó como uno de los suyos. Si yo volviera a la Argentina, por ejemplo, filmaría una película sobre la guerra de las Malvinas, pero sin salir del interior de la Casa Rosada. Y en gran medida sería nuevamente un extranjero aquí. Esa es mi manera de trabajar.

—**Actualmente estás trabajando en la versión**



cinematográfica de El beso de la mujer araña, la novela de Manuel Puig.

—Sí. En este momento deben estar tipeando la tercera versión del guión. Cuando me vine para acá la dejé lista para mecanografiar. Supongo que a mi regreso ya estará acabada.

—¿Qué importancia le asignás a la escritura del guión?

—Para mí es fundamental. Un guión es una cosa muy particular, tiene su propio proceso de maduración: 6 meses, por lo menos. Cuando hicimos el primer guión creímos que habíamos encontrado una solución para la novela. Pero lo leímos y sentimos la necesidad de hacer un segundo libro. De éste salieron un montón de ideas para un tercero. Y si siguen saliendo cosas hay que seguir escribiendo guiones. Son libros de 180, 200 páginas, inmensos. Los escribimos con los diálogos, pero sin ninguna indicación de cámara. Es un trabajo decisivo, porque en el guión es donde vos encontrás la estructura de la película.

—A través de las distintas versiones del guión, ¿qué es lo que han conservado y qué transformaron?

—Nunca me dí el trabajo de analizar las etapas de *mudanza* de un guión para el otro. Pero hay diferencias brutales: salen bloques, entran personajes, *mudan* situaciones. Es un proceso que, contado, hasta podría reflejar cierta inseguridad, pero es fundamental. Vos cuando ves una película (no interesa si mala o buena, si te gusta o no, si está bien o mal dirigida), te das cuenta inmediatamente del grado de perfeccionamiento que tuvo el guión. Te das cuenta, por ejemplo, viendo *Pubis Angelical*, que han filmado un primer guión. Porque hay ideas fantásticas que no están elaboradas, que se encuentran en estado bruto. Están tal como le vienen a cualquier buen director las primeras ideas frente al proyecto de hacer una película. Pero ahí necesitás alejarte un poco del guión, reverlo con una cierta objetividad, remoldarlo. Yo, por mi parte, voy ya por el tercero, y sé que todavía no está pronto. No sé dónde está el error, no sé lo que le falta, qué le sobra, pero sé que tenemos que seguir trabajándolo.

—¿Qué es lo que a simple vista todavía no te convence?

—Sé que todavía está muy hablado: hay que sacarle un poco de diálogo. No obstante, creo que todos los conceptos que me interesan están ya en el guión,

colocados en distintos momentos dialogados. Ahora habrá que ver, de los que quedaron, cuáles son los más importantes, y eventualmente si hay condiciones para fundir determinados conceptos, o si de pronto hay conceptos que se repiten en diferentes acciones. Porque la acción filmada, la acción dramática, es en verdad la camisa del concepto. Es la ropa con que uno viste el concepto. Lo importante es tener en cada bloque lógico, en cada secuencia, un concepto perfectamente definido de lo que querés para ese momento, y de lo que ese momento representa dentro de un todo. Y la suma algebraica de todos estos conceptos es lo que hace una película.

—Casi matemático.

—No, no. Yo soy incapaz de hacer bien una suma. Simplemente lo veo así: la suma de algunos conceptos, algunas situaciones, algunas trampas, algunos pasos libres para que el espectador pueda respirar. Estos elementos, que son 5 ó 6, acaban construyendo la dialéctica de un guión. Entonces pienso que el de *El beso* todavía está muy hablado, que su final no está aún resuelto visualmente.

—Además, eligiendo El beso eligieron uno de los textos más complejos de Puig: una novela puramente dialogada.

—Ahí está la gran trampa con Puig. Cuando uno lee el libro, por el hecho de haber muchas referencias al cine, muchas descripciones de situaciones casi cinematográficas, todo llevaría a pensar que uno tiene el guión hecho de antemano. Todas las situaciones están descritas con tanta sencillez, y con un brillo tan cinematográfico, que yo leía páginas y decía: Dios mío, es una película. Por ejemplo: el flash back en que el homosexual habla del mozo al que conoce en el restaurante, a quien él admira apasionadamente, y con el que sabe que nunca va a pasar absolutamente nada. Allí, para describir su encanto, su rectitud, su elegancia, Puig describe cómo él coloca sal, aceite y vinagre en una ensalada. Cómo acaricia las hojas de lechuga y cómo las va mezclando. Y eso, cuando uno lo lee, piensa: estoy viendo cómo ese personaje condimenta la ensalada. Ahora, cuando lo vas a hacer en cine, lo único que tenés es un hombre colocando sal, aceite y vinagre en una ensalada. Todo el brillo, toda la intimidad de esa situación se pierden irremediabilmente. Por más que lo pongas a Dirk Bogarde haciendo una ensalada, va a ser siempre una miserable ensalada de lechuga, tomate y cebolla.

EL PODER DE LA FICCION

—Supongo que el paso de *Pixote* (una película de acción, en la que cada elemento empuja hacia adelante) a *El beso* implica un cambio bastante marcado para vos.

—Ese es el desafío. *Pixote* es una película de acción expuesta, donde la acción dramática avanza de vagón en vagón. En *El beso* es exactamente lo opuesto: la acción nace del interior del conflicto. El conflicto no es traído hacia los personajes, los personajes no son llevados a lugares de conflicto, y agobiados u obligados a manejarse entre conflictos. Acá se trata de un conflicto constantemente sugerido: por el diálogo (son dos personajes solos) o por los silencios. También intervienen muy decisivamente, como elementos conflictivos, pequeños flash backs, dos o tres que habrá en el film. No sé qué decirte, no sé cuál será el resultado definitivo de la película. Por eso decía que el guión me va a servir para encontrar la película de nuevo.

—¿Con quién trabajaste estas 3 versiones?

—Con Jorge Durán, el mismo coguionista de *Pixote*.

—Con Puig te limitaste a comprar la novela.

—No, hemos discutido mucho con él. El nos presentó inclusive un guión, del cual aprovechamos cosas muy interesantes. Pero en rigor, la estructura narrativa del guión es nuestra. Hemos incluido un personaje nuevo, hemos actualizado en cierta forma el personaje del guerrillero, que en el libro está un poco dejado en segundo plano por la exuberante personalidad del homosexual. Y el otro personaje quedó en un estado un poco caricatural: como si Puig hubiese escrito sobre un personaje que conoció muy bien, y sobre otro del que oyó hablar mucho. Y nosotros tentamos darle un vuelo, un peso y una estatura idéntica a las del homosexual. En rigor, ¿qué es un guerrillero? Puede ser tantas cosas, y puede no ser nada. Entonces decidimos ubicarlo en un momento clave de su vida, un momento en el que está pasando a limpio su vida. Entonces, eliminando esas pelusitas de la novela y del personaje, vamos más a fondo, escarbamos más, y nos damos cuenta de que ese personaje debe querer decir: estoy pensando en todo lo que hemos hecho hasta ahora y me parece que hemos hecho un montón de cagadas, porque éste no era el camino justo.

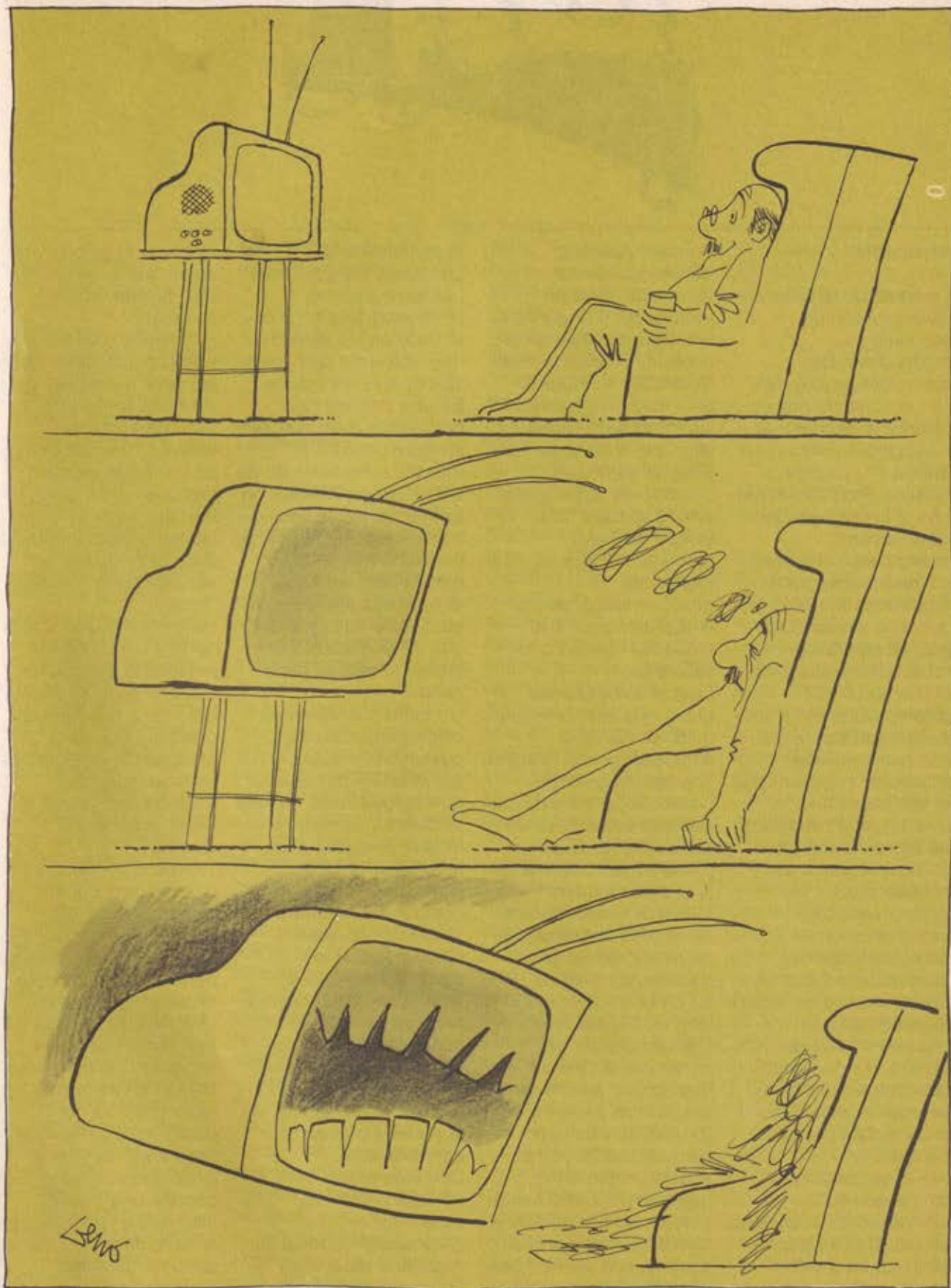
—¿Cómo es el personaje nuevo que incorporaron al guión?

—Es un líder político, una especie de gurú ideológico que ha “formado” en cierto sentido al guerrillero: un personaje muy fuerte, muy carismático, que aparece una y otra vez en esa revisión crítica del pasado que el guerrillero emprende en la cárcel. De ser una figura totalmente admirada, ciegamente venerada, diría, pasa a ser el punto central de la crítica, el eje de la revisión. Y hemos hecho que el guerrillero esté permanentemente atento a lo que sucede en la celda contigua, donde a menudo se tortura a un hombre anónimo. Ese hombre (el guerrillero irá adivinándolo a medida que preste atención a los movimientos, a los quejidos, a las voces que se reconcen en la celda de al lado) es el gurú político. Y no es por casualidad que lo torturan en la celda vecina. Todo forma parte, en realidad, de un plan orquestado para conseguir que el guerrillero confiese ciertas cosas al homosexual, y este, a su vez, las comunique a las autoridades del presidio.

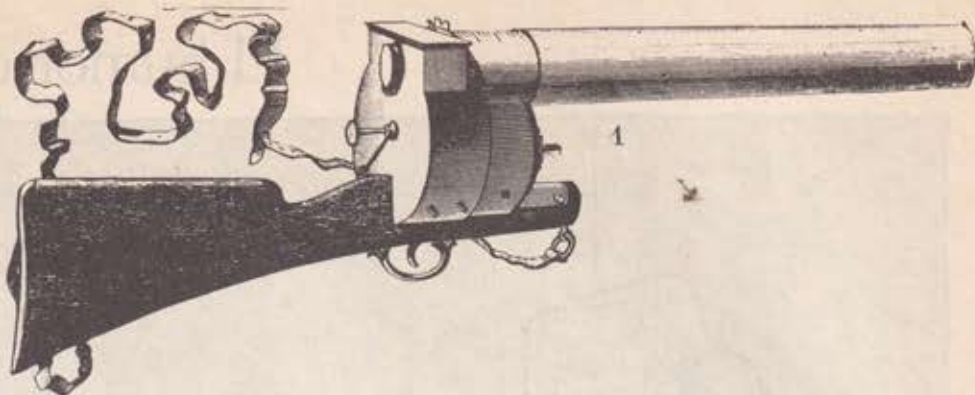
—En la novela, el homosexual se dedica a narrar las intrigas de diversas películas. ¿Cómo pensás resolver la versión cinematográfica de estos relatos, que sostienen en gran medida la progresión dramática del texto?

—El tema del cine es uno de los que más me atrapó de la novela. Resolvimos centralizarlo en uno de los argumentos que cuenta, esa película de guerra en la que los nazis encarnan a los “buenos” y los de la resistencia son los “malos”. Pero decidimos filmarla nosotros mismos, como una película dentro de otra, con su guión y todo, respetando el esquema ideológico básico que propone. Pero no va a ser un film de cine nazi tal como fue el cine nazi realmente, sino tal como un homosexual podría imaginárselo, con todos los filtros, las deformaciones y los lugares comunes que su imaginación podría imponerle. Precisamente ahora estoy a la pesca de información sobre la cuestión del cine nazi, las teorías de la comunicación de Goebbels, todo eso. Pienso desarrollar, en esta versión cinematográfica, la famosa idea de que una mentira repetida infinitas veces termina siendo más convincente que cualquier verdad. Porque el film dentro del film me servirá para caracterizar el personaje del homosexual, pero sobre todo para reflexionar sobre el cine como medio de formación de las personas, como mecanismo poderoso de influencia: un tema que creo que será central en *El beso de la mujer araña*.

El humor de Geno Díaz



AGENDA



Conventillo

El estreno de la cinta *Volver* provocó un escándalo de proporciones. De proporciones modestas, si se lo compara con el posterior logrado por el ex-Ministro Alemann y los marinos (R) Lacoste y Massera. Pero escándalo al fin, y no hay que ser excesivamente pretenciosos cuando de cine nacional se trata. La guionista Bortnik, el día previo al estreno del filme, advirtió a los probables espectadores del mismo el cercenamiento de su libro cinematográfico, al que se le habían evitado 17 secuencias sobre un total de 45. Extendió su advertencia al tratamiento que se había efectuado contra el final que ella había escrito, fragmentándolo y permutándolo ideológicamente. No indicaba, empero, si el desplazamiento se había realizado hacia la izquierda o hacia la derecha, con lo que anulaba los denuestos que podían proferirse desde ambos costados políticos. Ante el contundente comunicado de la guionista, el director de la película, David Lipszyc, manifestó su general desconcierto. Según él, el profuso desagrado de

Bortnik había sido simultáneo con un telegrama, también firmado por ella, donde se le exigía aparecer en la publicidad radial del filme. El director no lograba entender a la guionista en su impulso de figurar en algo que le desagradaba. Esto no se refería únicamente al telegrama, sino al derecho que Bortnik se había reservado, y que no ejercía, de desaparecer de los títulos de *Volver* si el resultado filmico no le satisfacía. Lipszyc exhibía ante quien quisiera hojearlo el guión de su filme, señalando con el índice el final que la guionista cuestionaba. Para los que habían visionado *Volver*, el final en letras se parecía intensamente al final en imágenes. Mientras tanto, aparece en escena la asociación de directores de cine, denostando a través de un cruel comunicado a Bortnik. En sus furias, la DAC no dejaba de reconocer el derecho de la guionista a formular sus críticas y ejercer su libertad de expresión, pero establecía como aberrante que no lo hubiera hecho dos meses antes, cuando vio el filme, sino el día anterior a su estreno, con el manifiesto propósito de perjudicar su recuperación económica

al confundir a sus probables espectadores. Los espectadores cinematográficos, como el resto de los sufridos habitantes del país, leen velozmente los diarios. Es una costumbre profiláctica, pero que casi siempre provoca el rotundo aplastamiento de toda sutileza. Conclusión inevitable: los lectores del comunicado de la Bortnik pensaron que una vez más la censura había desgarrado una película, sacándole nada menos que 17 pedacitos. Por lo tanto, no valía la pena verlo. Un tanto a destiempo, como parece ser su costumbre, reacciona ARGENTORES, entidad que agrupa a los autores teatrales y administra en inferior categoría a los guionistas cinematográficos. En un comunicado amonestaba al director de *Volver*, afirmando que los derechos morales y legales del autor debían respetarse. Estipulaba cómo debía ejercerse dicho respeto: filmando todas las secuencias que el autor había escrito, de la manera precisa que éste indicaba. Con esta orden, ARGENTORES determina otra originalidad nacional: la Argentina pasa a ser el único país del mundo donde el autor de un filme

es quien lo guiona y no aquél que lo dirige. ¡El *star system* de los escribas! Ignoramos si semejante despropósito tiene algún sustento legislativo, pero sin duda provocaría en el caso de *Volver* un desmán cinematográfico: de un rápido examen profesional del guión de Bortnik, surge un filme no inferior a las tres horas de duración si todas las secuencias se hubieran filmado. *Volver*, extendido a más de tres horas, hubiera provocado más de un colapso entre su público. Esto tiene que saberlo cualquier guionista profesional, excepto que se proponga, con soberbia omnipotencia, imitar *Intolerancia* o *Codicia*. Tampoco puede ignorar una persona con la experiencia de Aida Bortnik, que un film debe tener una duración que le permita una razonable explotación comercial. Una película de más de tres horas puede ser exhibida sólo dos veces por día en cada sala, en tanto que otra de duración convencional llega a ser pasada en cinco oportunidades. Esto permite una mayor afluencia de público, y por lo tanto de dinero, y suele ser un argumento poderoso para los habitualmente fenicios

productores cinematográficos. Esta Agenda propone, sin embargo, una reflexión más fraternal a Aída Bortnik, a la que admira como creadora de historias y personajes. Alguien que imagina seres con tanta ternura, capaces de superar mezquindades y encontrarse en la amistad, debería ser capaz también de imitar a sus personajes de ficción, proponerse la misma grandeza y tener el coraje que se necesita en este país de desagradecidos para ser generoso. Por un momento se nos pasó por la máquina de escribir una imagen probablemente Jimeneana: vimos a los personajes de Aída, aún los de las secuencias omitidas, emerger de sus páginas. Vimos cómo rodean a su escritora y la obligan a caminar por un camino menos escarpado y más recto. La consuelan, le dan ánimos, le hacen ver que se equivoca doblemente: ni ella es odiada por todo el mundo, ni el enemigo es el que ella señala. Más reconfortada, más sana, Aída comienza a caminar junto a todos los que tratan que el cine argentino supere sus pininos, se levante de su gateo, camine más decididamente. Especialmente en este

año en que las cosas vienen tan mal.

Los corchos

Geno Díaz, fino humorista si los hay, le explicó un día a Victoria Ocampo: "Se les dice corchos a esos soretes humanos que, por más que tire de la cadena, siempre quedan flotando, sin hundirse con el resto de la mierda". La sutil definición le cuadra a más gente que la que uno quisiera conocer. Hay también corchos revistas, como alguna que se obstina en ser oficialista, con una lealtad que no repara en los cambios de gobiernos. Corchos reconocibles son asimismo algunos periodistas famosos, que detentan un fino olfato para husmear el cambio de políticas dominantes y ponerse a tono antes de que sea demasiado tarde. Pero también hay corchitos. Que pasan desapercibidos, y son más peligrosos. Esta agenda no quiere dar nombres, para no cometer similares alcahueterías a las que ellos utilizan como método de vida. Uno de

estos corchitos, que hasta carece de apellido, luego de perpetrar tropelías en diversos campos, desde la crítica literaria a la pictórica, pasando por la promoción de editoriales y el ejercicio del comentario cinematográfico, pero con un idéntico afán de lucro en cualquiera de sus actividades, comandaba (¡también!) la página de espectáculos de un matutino hasta que éste desaparece de circulación. Como dicho medio de desinformación pública tenía una relación de dependencia con el gobierno militar, el corchito era más militar que Galtieri. Con sostenido alcahuetaje, ejercía con vigor la lista de prohibidos y algunos más, por las dudas. Si, por ejemplo, algún marino decidía que a Héctor Alterio no se le hicieran reportajes, el corchito exaltaba la orden y prohibía hasta las gacetillas de los films donde intervenía el cancelado actor. Cuando el matutino fenece, como contribución a la ética periodística, el corcho resuelve desplazarse hacia la izquierda: publica en un semanario un encendido artículo contra los que prohíben artistas de la farándula! No nos sorprendería que este corchito devenga

comisario político del Instituto de Cine si el país se pone en stalinista.

Nueva comisión directiva en DAC

En fervorosa asamblea, fueron elegidos quienes conducirán la entidad de los directores cinematográficos en el próximo período: René Mugica (Presidente), Juan José Jusid (Vicepresidente), Mario Sábato (Secretario), Eduardo Calcagno (Prosecretario), Antonio Berciani (Tesorero), Enrique Dawi (Protesorero), Ricardo Wulicher y Alejandro Doria (Vocales). Los directores presentes en la elección festejaron largamente la aparición de una urna, que cumplió su función específica de acumulación de votos secretos. Esta Agenda se ve en la obligación de aclarar que la simultaneidad de ciertos nombres en la comisión directiva de DAC y en funciones jerárquicas de **Cine Libre**, es pura coincidencia.

CINE LECTURAS



Cineasta prolífico, Berlanga también habla hasta por los codos.

(*El último austro-húngaro: Conversaciones con Berlanga*; Juan Hernández Les y Manuel Hidalgo, Anagrama, Barcelona, 1981)

Berlanga revisitado: así, parafraseando a Scott Fitzgerald, habría que resumir estos diálogos (no socráticos) con Luis Berlanga, un cineasta poco frecuentado por las distribuidoras y los espectadores argentinos. En momentos en que el llamado "nuevo cine español" hacía furor en Buenos Aires (Saura, Jaime de Armiñán, Caminos), el director de *El Verdugo* seguía pasando por un notable desconocido. Cineasta personal, al margen de olas nuevas y viejas, Berlanga es aquí interrogado por dos acérrimos berlangófilos empeñados en no omitir detalle alguno acerca de su bio-filmografía. Precedidos por una jugosa introducción narrativa a cargo de los autores, en la que las

intimidades de un Berlanga hogareño aparecen cuidadosamente registradas, cada capítulo del libro examina escrupulosamente cada una de las 13 películas del director: el contexto socio-político en que fue rodada, la elaboración del guión (tópico que conduce a delirantes infidencias acerca de la relación que Berlanga mantuvo con Juan Antonio Bardem), los problemas específicos del rodaje, la elección y el trabajo con los actores, la repercusión posterior en el público y la crítica, etc. Pero el estilo de Berlanga es inexorablemente digresivo, y cualquier precisión relativa a su filmografía remite a los fantasmas que lo obsesionan: fantasmas personales, familiares, sociales, que trazan el itinerario de un cineasta a lo largo de los sucesivos periodos políticos que atravesó España. Valga como dato extravagante el capítulo dedicado a *La boutique*, el film que Berlanga hizo con Rodolfo Bebán, Lautaro Murúa, Marilina Ross y otros actores argentinos, una curiosa coproducción con Argentina Sono Film que los interlocutores bautizan como "la película más maldita de toda la filmografía de Berlanga".



Una buena vía de acceso al cine mexicano

(*La aventura del cine mexicano*; Jorge Ayala Blanco, Cine Club Era, México, 1968)

Si los espectadores argentinos tuvieran intuiciones de arqueólogo (y los distintos poderes que se ejercen sobre la difusión cinematográfica dieran libre curso a esas intuiciones), el cine latinoamericano les ofrecería sin duda muchas Troyas para desenterrar. El cine mexicano es una de ellas: copioso, heterogéneo y cruzado por infinidad de tradiciones, el minucioso recorrido confeccionado por Jorge Ayala Blanco permite descubrirlo casi película por película. Ese es, quizás, el mérito y a la vez el defecto de esta revisión histórica: por una parte, el seguimiento minucioso de cada film ofrece la posibilidad de aproximarse a cada director con lujo de detalles, reconocer sus orientaciones, sus temáticas y su estilo; pero por otra, esta visión

microscópica amenaza con borrar lineamientos más generales, tendencias y fracturas que constituyen el desarrollo histórico del cine mexicano. Ayala Blanco delinea su ensayo según las leyes de la cronología: desde el surgimiento (década del 30), hasta mediados de los años 60, época de redacción del libro, la producción filmica mexicana se despliega como una sucesión de títulos, directores, autores e intérpretes, a veces apenas reagrupados por una línea temática o estilística. Así se encadenan tópicos como la Revolución, la familia, la provincia, la violencia, los indígenas; personajes-tipo como el pícaro, el "pelado"; géneros como la comedia, el western o el humor negro. Del conjunto de este itinerario retrospectivo, dos puntos a destacar: en primer lugar, la importancia decisiva de la etapa preindustrial, estrechamente vinculada con los ecos revolucionarios (¿reminiscencias eisenstenianas?); en segundo término, el capítulo dedicado a las condiciones culturales que produjeron el surgimiento del "nuevo cine mexicano" en la década del 60: la

influencia de los movimientos europeos la relación cada vez más cercana y fructífera entre los campos literario y cinematográfico, la proliferación de cineclubes — todos efectos que recuerdan inevitablemente el surgimiento de nuestra generación del 60', y que permiten establecer correlaciones insospechadas.



Un clásico bastante poco difundido

(*Técnica del montaje cinematográfico*; Karel Reisz, Taurus, Madrid, 1980, 3ª edición).

En general, Karel Reisz suele ser más conocido por las prolijidades de sus films (*La amante del teniente francés* no es sino la prueba más reciente) que por su actividad de estudio del cine. Sin embargo, y exceptuando las teorizaciones muy personales de Eisenstein o Pudovkin, Reisz puede jactarse de haber escrito uno de los manuales más completos sobre la técnica del montaje. "El

montaje es la base del arte cinematográfico", escribió alguna vez Pudovkin, y puede oírse un eco de esta afirmación en esta apreciación de Ernest Lindgrn: "El desarrollo de la técnica cinematográfica... es paralelo en todo lo esencial a los progresos del montaje". Vale la pena, pues, interrogarse sobre esta irrenunciable primacía del montaje en el lenguaje cinematográfico, y sobre el hecho de que, a pesar de haber suscitado no pocas controversias (el debate Eisenstein/Balasz es sólo un ejemplo), parece improbable que alguna vez pueda ser destronado de ese sitio privilegiado que viene ocupando desde el momento mismo de su aparición. Además, el montaje permite acceder a una relación clave para el lenguaje del cine: la relación *técnica-procedimiento*: se sabe que, en un principio, el énfasis puesto sobre el montaje por los realizadores soviéticos obedeció a razones fundamentalmente económicas (escasez de película, necesidad de un aprovechamiento absolutamente racionalizado, etc.); pero desde este origen precario hasta su absoluta entronización, se abre un notable

camino a lo largo del cual el montaje pasa de una categoría meramente *técnica* al papel de procedimiento *estético*, esto es: productor de efectos específicamente cinematográficos. Reisz organiza su libro en 3 grandes secciones. La primera reconstruye la historia del montaje, su función en el cine mudo (Lumière, Méliès, Griffith, Pudovkin y Eisenstein), las transformaciones, variantes y adecuaciones que sufre con el paso al sonoro, y su relación con el diálogo y el sonido. La segunda está dedicada al funcionamiento del montaje en la práctica. Reisz distingue sus distintos usos según la variedad de géneros y situaciones cinematográficas: secuencias de acción, de diálogo, cómicas; documentales, noticieros, films educativos, etc. Para garantizar la minuciosidad del análisis, el libro cuenta con las descripciones y los recortes de montajes de algunos films, a menudo comentados con notas de quienes tuvieron a su cargo ese trabajo. La tercera parte, titulada *Principios del montaje*, formula algunas pautas generales acerca del manejo (correcto o incorrecto) de los cortes: se trata aquí del problema de la continuidad de la

acción, los saltos de un plano a otro (primer plano, plano medio, plano general), los cambios de dirección de los personajes entre un plano y el siguiente, etc. Al sancionar aquí los tipos de corte *correctos* o *incorrectos*, claros o confusos, Reisz explicita su propia teoría del montaje (pese a que en todo momento se niegue a reivindicar una): el montaje, según el autor, debe corresponder exactamente con los procesos psicológicos que se dan en la realidad; todo cambio de plano debe adecuarse al corte que el *cerebro* efectúa constantemente cuando debe pasar de una imagen a otra. Reflejo de una hipotética ley psicológica, el montaje se aleja y hasta contradice radicalmente la concepción que Eisenstein tenía de él. Lo que prueba que es quizá una de las zonas privilegiadas por las que las distintas ideologías del lenguaje cinematográfico hacen ver sus postulados.



La crisis que atraviesa la industria cinematográfica argentina no es más que el reflejo, en un nivel específico de nuestra cultura, del sombrío callejón en el que se debate el país entero. Pero como reflejo en un nivel específico, la crisis del cine exige una acción, un movimiento y respuestas específicas. Pensar la situación actual del cine significa entonces replantear las condiciones que lo hacen posible o imposible; cuestionar las instituciones cuyo juego de poder amenaza su despegue y su crecimiento; reformular sus relaciones con los aparatos estatales (censura, poderes políticos y económicos); y evaluar las posibilidades de su supervivencia en el marco de una economía decididamente moribunda.

Fragmento de la declaración de DAC (Directores Argentinos Cinematográficos) frente a la crisis generalizada del país.

La enorme crisis que vive nuestro país nos obliga a asumir públicamente nuestro compromiso y nuestra responsabilidad como directores cinematográficos. Estamos convencidos que el cine nacional debe aportar en la reconstrucción de la República. Somos parte de la cultura argentina y debemos trabajar por su renacimiento. Es por esto que los directores cinematográficos argentinos convocamos a todos los sectores que tienen que ver con el cine nacional para que, juntos y preocupados por el porvenir de nuestra Patria, formulemos urgentes soluciones asumiendo la responsabilidad que nadie puede ejercer por nosotros. Es el momento de proceder con grandeza. Somos responsables de que nuestra cinematografía pueda sobrevivir y contribuir a que el mismo país sobreviva. Creemos que la Argentina, antes que todo, vive una catástrofe moral. Recuperar un verdadero espíritu de grandeza, demostrar los méritos de la libertad, contribuir en la difícil reconstrucción democrática, establecer una conciencia nacional, es la misión ineludible que debemos encarar los cineastas argentinos. Debemos corregir de inmediato y con firmeza todos los obstáculos que, por muchos años, nos impidieron cumplir con este compromiso. Debe cesar, ya mismo, toda forma de censura al pensamiento y a la creación. La libertad de expresión, garantizada por nuestra Constitución, fue cercenada por este gobierno y por otros que lo antecedieron. Hay cineastas argentinos que aún hoy padecen exilio. Deben volver al país y trabajar con los que

permanecemos aquí, en libertad y respeto irrestricto por su labor creadora. Existen directores de cine prohibidos, y obras oscuramente silenciadas. Es impostergable que cesen las misteriosas listas negras que los abarcan con técnicos que no pueden ejercer su oficio, escritores que no pueden colaborar en nuestros libros ni aportar los propios, actores que han sido marginados de los films argentinos. Que no se equivoque nadie. Estas exigencias pueden resumirse en la simple demanda del retorno a la Constitución Nacional. En ella están garantizadas la libertad de expresión y la libertad de trabajo. La existencia de tutores morales e ideológicos de la población, que nadie eligió y que todos padecemos, es una afrenta a la libertad que los argentinos necesitamos, es una ofensa a nuestra Carta Magna, es una amenaza contra la democracia que todos queremos construir. Es imprescindible que nuestro cine pueda ejercer el diálogo, la pluralidad de ideas, el respeto al disenso. Es perentorio que nuestro cine se ocupe de los grandes problemas nacionales, sin temor y con profundidad. Sabemos que la libertad de expresión que reclamamos para nuestro cine será posible cuando la libertad impere en toda la Argentina. Pero también sabemos que el cine somos nosotros, y que sus soluciones deben partir de nosotros. De nosotros y de todos los que tienen que ver con nuestra cinematografía, depende que podamos realizar un cine digno y grande, que puntale nuestra soberanía cultural y colabore en la reconstrucción nacional.



**LA PROTECCION COMO UN TODO,
EN TODO LUGAR Y MOMENTO.**

GALENO

Previsión Médica S.A.C.

Proteger su salud es una empresa seria.

Central: Paraguay 1571 - Capital
Tel. 41-3118 / 42-9909 / 44-0834 / 41-3258

Zona Norte: Av. Belgrano 126, local 35
Tel. 743-5689 / 747-2406 - San Isidro

Zona Oeste: Av. de Mayo 492 - Ramos Mejía
Tel. 658-3618 / 654-5185

Zona Sur: Av. Meeks 204 - Lomas de Zamora
Tel. 244-6683

Mendoza: Av. España 784/90
Tel. 24-7159/0359.

Bariloche: Pasaje Juramento 146
Tel. 22246 - San Carlos de Bariloche



JEAN PATOU

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

D. G. P.

60000..