

CINE LIBRE →

Año 1, Nº 2,

Nicaragua

El cine desde
la revolución

8 mm
paso reducido,
trote, march!

Lucas Demare
y los 40 años de
La guerra
gaucha

Fernando Birri
desde el exilio



Juan José Jusid
& Isidoro Blaisten
en
**Espérame
mucho**

Venezuela
El cine testigo

Cultura &
compromiso
político en la
**Utopía
posible**

NOVEDAD

Martha Mercader

LA CHUÑA
DE LOS HUEVOS
DE ORO



LEGASA LITERARIA

Desde el legendario Esopo de **La zorra y las uvas** hasta el punzante George Orwell de **Rebelión en la granja**, muchos grandes escritores se han valido de la fábula para analizar críticamente la sociedad de su tiempo; además, no pocos de ellos convirtieron a los animales en protagonistas de los conflictos humanos. Sin embargo, estas veladuras no siempre lograron engañar a los censores, aunque nunca dejaron de deleitar a sus destinatarios, lectores despiertos, inteligentes, atraídos por esos infinitos juegos de espejos. Martha Mercader se suma ahora a esa larga tradición, que hunde también sus raíces en zonas muy auténticas del folklore argentino. Los sucesos de *La Conversada* y las actitudes, gestos y deliberaciones de sus personajes —habitantes todos de nuestro campo— moverán a buscar símiles en la actual realidad político-social del país, pero también invitarán al puro goce de la lectura. Sin alharacas ni oropeles, con elementos sencillos y tierna gracia, este fabulario erige un cuadro vivo, audaz e incisivo, de lo que nos ha pasado (nos está pasando) y de la vez que mandemos a alzar los valores de encantamiento que el relato jamás debe perder.

CINE LIBRE →

Director Editor
Mario Sábato

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

Asesor de la dirección
Salvador Sammaritano

Secretario de redacción
Jorge Lafforgue

Redactor
Alan Pauls

Colaboradores
Oscar Barney Finn
Fernando Birri
Eduardo Calcagno
Jorge Miguel Couselo
Jorge Abel Martín
Agustín Mahieu (Madrid)
Lino Micciché (Italia)
René Mugica
Peter B. Schumann (Alemania Federal)

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).

2 EDITORIAL: La utopía posible.

4 NO VA MAS
Contundente título del film que Zuhair Jury acaba de terminar, y del que anticipamos algunos detalles singulares.

6 LA EPICA Y EL TIEMPO
Jorge M. Couselo y René Mugica, dos encarnizados exponentes de la vieja guardia, y Mario Sábato, uno de la nueva, rescatan los muchos hombres que había en un solo Lucas Demare.

10 EL CINE DESDE LA REVOLUCION
El crítico alemán Peter Schumann (un especialista en cine latinoamericano que se incorpora a nuestras páginas) disipa ignorancias y despeja dudas sobre el incipiente cine nicaragüense.

14 ESPERAME MUCHO
Así se llamará el quinto largometraje de Juan José Jusid, una melancólica evocación de infancia situada en las tempestuosas coyunturas del primer peronismo. Además de la entrevista con el realizador, Isidoro Blaisten (co-autor del libro cinematográfico) describe con pelos y señales su debut como escriba para el séptimo arte.

24 CUANDO EL CINE HABLA DE SI MISMO
Vimos *Metacine*, una insólita propuesta de análisis cinematográfico pergeñada por Antonio Ottone. Y no escatimamos nuestras opiniones.

26 CINE VENEZOLANO
Cine Libre logró reunir en vehemente mesa redonda a la delegación caribeña que visitó nuestro país con motivo de la Semana de Cine Venezolano. Además, nuestro redactor insinúa (pág. 32) algunas observaciones para empezar a pensar lo que se juega en la práctica de estos cineastas subtropicales.

34 LUIS SASLAVSKY: DEL ESPLENDOR A LA SOLEDAD
Sin disimular admiraciones ni deudas, Oscar Barney Finn se inmiscuye en el universo fatal del director de *La última niebla*.

37 HOMENAJES
El que se merecía *Calki*, un crítico que hizo de su profesión una ética incorruptible. Lo homenajean un texto autobiográfico y un conmovedor requiem escrito por su hijo, Eduardo Calcagno.

38 ¿A QUE PASO MARCHA EL PASO REDUCIDO?
Jorge Abel Martín cuenta sus experiencias de (espectador) superochista, proclama admiraciones, y también tira algunos brulotes contra cierta pretensión que impera en este paso.

40 IMAGENES DETENIDAS
Nostálgica cabalgata por algunas películas que por motivos diversos nunca vieron la oscuridad de una sala cinematográfica.

44 SURREALISMO PURO
Pese a realizar denodados esfuerzos, no se nos ocurrió título más fiel para reflejar el clima hilarante que presidió la presentación de *Cine Libre*. Para más explicaciones, remitirse a la crónica, escrita en un inesperado arrebato de sobriedad.

46 AGENDA
La sección cáustica de nuestra revista no se amilana y sigue adelante con sus irónicas arremetidas.

50 CINELECTURAS
Fassbinder y Buñuel para cinéfilos también lectores.

53 EL HUMOR DE GENO DIAZ

54 FERNANDO BIRRI Y LA ESCUELA DOCUMENTAL DE SANTA FE
Más allá del exilio y los años, que lentamente lo han convertido en un maestro añorado, Fernando Birri reconstruye la historia decisiva de *Tire Dié* y *Los inundados*.

La revista CINE LIBRE es publicada mensualmente por EDITORIAL LEGASA S.R.L. con domicilio comercial en Rawson 17 A (1192), Buenos Aires, Argentina. Registro de la Propiedad Intelectual en trámite. La impresión se realiza en IMPRECO GRAFICA, Viel 1448, fotocomposición y armado en FOTOTIPIA LINFOSETER S.A. Pasaje El Maestro 168/176. Distribución exclusiva para la Capital Federal DISTRIBUIDORA RUBBO S.R.L. Garay 4228, Tel. 923-1709.

La utopía posible

La calamidad que se abate sobre la Argentina tiene, paradójicamente, un signo positivo: muchos argentinos saben que el país que podrá construirse sobre las ruinas actuales depende de su participación en un generoso esfuerzo común. Entre estos argentinos preocupados por su país, existen hombres de la cultura. Ante la urgencia de su compromiso político, sienten que renacen antiguas desconfianzas.

La relación entre política y cultura es intensamente desafortunada. Los cineastas aún tiemblan cuando recuerdan las humillaciones que debió sufrir un genio como Eiseinstein, ordenadas por Stalin. En el otro costado del mapa ideológico, aún es famosa la frase de Goebbels, quien aseguraba que cada vez que oía la palabra cultura, sacaba el revólver.

Hoy, los políticos argentinos no practican semejantes amenazas, pero muchos de ellos tienen una visión reductiva de la importancia de la cultura en la formación de un país.

Esta desvalorización que ejercen es por lo menos curiosa. Deberían recordar la historia del pueblo judío, que logró sobrevivir por más de cinco mil años sin una porción de territorio propia donde establecerse como país. Esta supervivencia, notable por las persecuciones que intentaron vanamente concluir, por lo que sufrieron al tener que habitar países extraños, hablar lenguas ajenas, fue posible por la firmeza con que los judíos mantuvieron su identidad cultural.

De este ejemplo se debe deducir que la identidad cultural es previa, inclusive, a la soberanía territorial. No resulta complicado entender que un país no es solamente un pedazo de tierra con la gente que tiene encima, sino algo más trascendente, que nace y crece desde las particularidades que lo distinguen de los demás países. De lo contrario, las fronteras serían simples caprichos de los mapas, una metáfora de los más burdos intereses económicos.

En nuestro país, la búsqueda de una identidad cultural ha desvelado desde los mismos orígenes a nuestros intelectuales más inquietos. La discusión que se formuló aún continúa. Es casi tan vieja como la Argentina, y sin embargo los argumentos contrapuestos no variaron mayormente. Hubo —y hay— quienes exigieron que nos pareciésemos a nuestros hermanos latinoamericanos, con quienes compartimos una misma lengua, religión e historia, y quienes estipularon que la unión debía formularse con nuestros antepasados europeos, aceptando lo inevitable de nuestra herencia cultural de las viejas civilizaciones. Se dijo que vivíamos a espaldas de nuestro propio continente, y se afirmó que no teníamos nada que recoger de nuestra escasa historia precolombina.

Las razones que cada grupo abatió sobre su oponente se convirtieron en insultos, y pocos parecieron advertir que los mayores obstáculos que impedían una hipótesis común fueron aportados por los que se preocupaban más en establecer similitudes con otros pueblos que por encontrar parecidos entre nosotros mismos.

Sabemos que la identidad cultural de nuestro pueblo existe, pero que aún aguarda que se la reconozca y se la utilice.

La unidad política con los países latinoamericanos, que hoy parece más imprescindible que nunca, sólo será posible cuando recuperemos esa identidad que nos defina. Porque la única unidad posible es la profunda, la que reúne rostros distintos, voces originales: la unidad de la diversidad.

Si los argentinos no encontramos nuestra diversidad, que seguramente será una síntesis viva entre los distintos procesos inmigratorios y la historia previa de este territorio que nos enmarca, si no emprendemos una búsqueda generosa de encuentros que culmine en el reconocimiento de nuestra identidad cultural;

toda unión que pretendamos con otros pueblos será transitoria e ineficaz. Como estará condenada al fracaso también toda unidad que busquemos entre nosotros mismos.

Con la precariedad que está planteada esta opción dicotómica entre nuestros hermanos latinoamericanos o nuestra herencia cultural europea, es inevitable que ingrese dentro de las tantas alternativas falsas que han dividido a los argentinos: dictadura o desorden, políticos corruptos o militares eficaces, revolución violenta o reformismo lampedusiano, medios de comunicación estatales (al servicio de dictaduras dominantes) o medios de comunicación privatizados (libertad de expresión para el que pueda pagarla). No es cierto que ninguna de estas alternativas sea obligatoria. En una metáfora imprevistamente hipocondríaca, sería como optar entre el cáncer o el infarto. ¿Quién ha establecido que no podemos elegir la salud, quién nos impide luchar para conseguirla?

Creemos que todas estas falsas alternativas son propias de una severa dependencia cultural, política, económica.

Romper esa dependencia cultural, buscar las nuevas bases de la identidad nacional, es uno de los trabajos más importantes que pueden encarar los hombres de la cultura.

Por eso es comprensible su inquietud cuando advierten que tantos políticos ignoran la importancia de la reconstrucción cultural y de la identidad nacional en el que probablemente sea el problema más trascendente de los argentinos: ser un país.

Hoy padecemos una catástrofe moral, que se refleja en el desconcierto político y la crisis económica. Existen hambre y desocupación, y quienes voluntariamente las han provocado siguen en libertad. Una enorme profusión de asesinatos permanecen impunes.

Urge el esclarecimiento de la verdad, el ejercicio

de la justicia. Urge la recomposición de las industrias y la solución de la desocupación. Es necesaria la unidad entre los argentinos de buena voluntad y vocación democrática.

Pero tantas urgencias no nos deben confundir. Será inútil pensar en soluciones definitivas, que impidan la reaparición de catástrofes aún mayores, si no trabajamos con imaginación y entrega, en un proyecto que nos acerque al país que queremos ser. Una Argentina donde la libertad sea posible, el disentimiento un derecho, el pluralismo una comunión. Donde la dignidad del hombre sea sagrada, la economía tenga su vértice en la solidaridad, la justicia sea un ejercicio cotidiano. Un país donde los argentinos podamos reconciliarnos en la comunidad y con la verdad.

El alma de este proyecto, como el alma de toda nación, será su identidad cultural. Sus fronteras serán las de la soberanía popular.

Es imprescindible, entonces, allanar el camino para que, venciendo las antiguas desconfianzas, los hombres de cultura se encuentren con los políticos para que ambos se responsabilicen de este proyecto común.

Este encuentro, entre quienes saben del manejo de las utopías y quienes conocen la instrumentalización de lo posible, hará que el mejor sueño que puedan tener los argentinos sea una utopía posible.

Probablemente algún distraído se esté preguntando qué tiene que ver todo esto con nuestro cine. Nos parece que tiene mucho que ver, que será inevitable que surja un cine mejor, más profundo, más libre, cuando nos acerquemos a aquella promesa que formularon nuestros próceres y que nosotros aún no hemos cumplido: "Una nueva y gloriosa Nación".

EL DIRECTOR

1. Una escena tumultuosa de *No va más*, de Zuhair Jury.

2. Zuhair Jury y colaboradores en rodaje.

3. El director y Juan José Camero, protagonista de *No va más*.



SE FILMA

De cómo alternar ladrillos con fotogramas

En 1978 Zuhair Jury retorna de Checoslovaquia jubiloso por haber conseguido el primer premio del Festival de Karlovy Vary con su film *El maravilloso mundo de María Montiel*.

Había tardado cinco años desde que soñó hacerlo hasta que pudo concretarlo en fotogramas. Cinco años en los que había caminado mucho, golpeado —infructuosamente, como corresponde— muchas puertas. Por un momento, seguramente obnubilado por la alegría de su premio, pensó que su segundo sueño sería menos difícil de pragmatizar. Pero las puertas que nuevamente se cerraron, las calles que inútilmente recorrió otra vez, le hicieron ver los fugitivos que son los sueños en un país que no le da excesiva importancia a los premios internacionales.

Mientras los fracasos se encadenaban, Zuhair vivía en una casilla en Tortuguitas. Para aportar al obligatorio alimento más o menos diario, hacía changas como albañil. Su angustia progresaba notoriamente. No tanto por el proyecto, que ya parecía definitivamente postergado, sino por la creciente escasez de encargos para levantar paredes y solucionar revoques. Los cineastas desocupados, los actores que no frecuentan las pantallas, los técnicos que no trabajan, suelen apiñarse en un bar del barrio cinematográfico porteño. Este bar ha perdido hace tiempo el nombre que sus galaicos propietarios pintaron con tanto esmero en las vidrieras. Sus frequentadores lo llaman, sin excesiva imaginación pero con notoria elocuencia, el bar del hambre.

Hasta allí había llegado, una tarde que seguramente era melancólica, Zuhair Jury a asentar su depresión.

Se encontró, como no podía ser de otra manera, con un actor profusamente desocupado, con quien compartió nostalgias y abominaciones por la situación que los dos (y casi todo el cine nacional) atravesaban.

El actor le contó que su ocupación actual, nada estelar, consistía básicamente en pintar paredes. Zuhair habló de la precariedad de sus ingresos con los ladrillos.

Chumbita (el actor) ofreció compartir los cinco millones viejos que le quedaban. Zuhair, con los últimos rezagos de su dignidad, supo rechazarlos. Chumbita se indignó con el mundo que fue y será una porquería, que relegaba a un director premiado a semejante oscuridad. El actor se levantó, poseído por una súbita revelación, y lo conminó a esperarlo cinco minutos.

Antes de que el plazo expirara, Chumbita estaba frente a Zuhair Jury con otro señor, al que presentó como el productor que el director necesitaba. Este señor, llamado Miguel Ángel de Velasco, aseguró ser el poseedor de un auto, una oficina, una casa y algunos pesos más, y que estaba dispuesto a convertir ese conjunto de bienes en una sucesión de fotogramas.

La historia posterior es demasiado complicada como para sintetizarla en esta página. El hecho concreto es que aquel sueño fugitivo y postergado de Zuhair Jury se está imprimiendo en película y está adquiriendo los sonidos que lo alejarán del silencio al que pareció condenarlo la masiva desaparición del cine nacional.

Este film, cuya historia obstinada se sintetiza en estas líneas, lleva un título paradójico: *No va más*. Paradójico con respecto a los empec-

nados esfuerzos que finalmente lo hicieron posible, y al trabajo muchas veces desinteresado de su elenco (Rodolfo Ranni, Juan José Camero, Ana María Picchio, la colaboración de Estela Molly y Cristina Murta, y la música de Raúl Porchetto); pero apropiadísimo con respecto a su contenido. Se trata de la historia de José, un hombre que deambula por Buenos Aires soportando estoicamente alienaciones y asfixias. Un buen día, el estoicismo no alcanza: José decide dar un vuelco radical a su vida y rompe con todo. Deja su trabajo, abandona a su familia, y decide emprender una suerte de viaje purificador por el interior del país. Durante este trayecto se encuentra con un personaje que representa el designio opuesto: una especie de mago y cuentero que vive en un colectivo junto a su mujer y la hermana de su mujer. Mientras José ha huido hacia el interior escapando de la voracidad de Buenos Aires, este segundo personaje se dirige a la ciudad abrigando toda clase de fantasías triunfalistas; aunque su modo de vida parezca indicar lo contrario, sólo persigue un objetivo: enriquecerse y sumergirse en esa sociedad de consumo con la que José pretende romper definitivamente. La idea de detentar el poder lo fascina; gana su vida valiéndose de la inveterada técnica del cuento del tío, y mediante todo tipo de estafas. Este encuentro fortuito transforma a José; recapita, y ya no pretende escapar. Decide volver a Buenos Aires, pero su perspectiva ha cambiado profundamente. Sabe que nadie es prescindible, como antes creía. Sabe que todos son imprescindibles, que cada uno es parte de todos los demás. ♣

LA EPICA

Los 40 años de "La guerra gaucha"

Si alguna película argentina nos acompaña sin posible olvido a los que vamos a los sesenta, no es otra que *La guerra gaucha*. No será la única pero lo es en el tipo de impacto con que nos marcó.

La agenda nos recuerda que se cumplen ya cuarenta años de su estreno, que tuvo lugar en el cine Ambassador el medianoche del viernes 20 de noviembre de 1942. La vi por vez primera, recuerdo, en la matiné del sábado 21, deslumbrado y conmovido, entre un público capaz de fervores —aplausos, gritos, llantos— que nunca había conocido en la penumbra de una sala. No olvido que todas esas efusiones fueron después de un breve dibujo animado, también argentino, que acompañaba al largometraje en la programación. Era *Upa en apuros*, de Dante Quinterno. Ahora se comprueba que la edad de la película de *Lucas Demare* abarca una larga transición argentina. Sus imágenes tienden a la intemporalidad mientras los recuerdos se hacen precisos y no dejan de ser desgarrantes. La sala de la primera exhibición subsiste, intacta. Su entorno, en pleno emporio cinematográfico, es casi el mismo de 1942, sólo que menos prolijo y despejado, más transitado por la población multiplicada. Y sin embargo, todo ha cambiado. El país de nuestra adolescencia no es el de hoy. La ciudad se ha agigantado como queriendo desbordar sus límites y ha perdido intimidad. Las sombras que en 1942 arrojaba sobre nosotros la segunda guerra mundial han sido reemplazadas por nubarrones todavía más oscuros, y más inmediatos, y hasta parecería que la vida cotidiana ha estrechado opciones cada vez más angostas. Y el cine, naturalmente, se ha tornado menos ingenuo. O más violento, o más cínico, como la vida que trata de reflejar.

Es patéticamente curioso, *La guerra gaucha* que nos conmovió en las pos-trimerías de 1942 sigue adhiriéndose-nos, desprendida de un mundo que se nos ha ido de las manos. El fenómeno de pervivencia nos lleva a reflexionar. No son muchas las películas que pueden resistir las cambiantes reflexiones que genera el paso del tiempo, en razón de que la técnica cinematográfica ha evolucionado, se han agrandado las pantallas, el color ha ido desplazando a las imágenes en blanco y negro, y los efectos del sonido se han sofisticado. Debe agregarse que la narración filmica ha trastocado reglas dramáticas y temporales, y el mecanismo actoral ha mudado recursos. Aún así, se va comprobando, *La guerra gaucha* encierra ese misterio de su vigencia fuera de la óptica nostálgica o de la predisposición respetuosa, o condescendiente, de la visión museológica. Incluso ha atravesado ciclos en los cuales llegó a parecer que uno que otro énfasis —la parrufada patriótica en la voz machacante de *Enrique Muño*, hacia el final— o determinada imagen —la de Güemes y sus inmediatos en la casi iconografía del mismo epílogo— la fijaban en un estilo perimido. Hasta de eso se salva en 1982; es cierto, a la vez, que la gesta épica rescatada por *Leopoldo Lugones* se filmaría hoy de otra manera. Es la ley del cine y del arte en general. Pero así como está, con el sello y los bríos de su momento, vale y proyecta autenticidad. Se comunica con el espectador, lo emociona, lo convence, le insufla ideales.

Al costado de la leyenda que ha generado, *La guerra gaucha* no es un misterio sino más bien un fenómeno que se explica en algunas circunstancias casi únicas del accidentado cine nacional. Cómo nació, cómo se hizo. En primer término, es la resultante directa de Artistas Argentinos Asociados, un núcleo irrepetido: *Homero Manzi* y



Y EL TIEMPO

4. Francisco Petrone en *La guerra gaucha*.

5. Afiche de *La guerra gaucha*.

6. Mezcla de foto militar y foto de rodaje. En el centro, el inefable René Mugica.



Ulises Petit de Murat escritores, *Enrique Muño*, *Francisco Petrone*, *Sebastián Chiola* y *Angel Magaña* actores, *Lucas Demare* director. La unión tendía hacia un cine que fuera digno y temáticamente distinto, eminentemente nacional e incluso comercial sin declinar calidad en pos de la boletería. En aquel momento la elección de la obra de *Lugones* fue una primera locura, pues es cierto que su monumental retablo de la guerra gaucha estremecía la historia criolla con la barroca magnificencia de una prosa de no fácil lectura y sin inmediato equivalente cinematográfico. Frente a él la adaptación escarbó la concurrencia a una línea general de hechos y personajes de por lo menos una decena de los veintidós cuentos del libro. Al unísono de ese paciente acomodamiento narra-

tivo, obra de dos escritores inteligentes, *Demare* descubrió un algo todavía más importante del que resultaría el encanto y la fuerza de la película: la plasticidad, el movimiento y la épica disimulándose tras las palabras. Y en seguida la tremenda sugestión del paisaje de Salta donde efectivamente *Martín Güemes* y sus paisanos habían librado la guerra de guerrillas que replegó a los realistas. Y extremó la proposición del original y de la adaptación: la exaltación del héroe inominado. Adviértase que esto (reiterado luego alrededor de la conquista del desierto en *Pampa bárbara*, 1945) agiganta a la película frente al restante cine histórico argentino y le da la convicción que suelen no tener los arquetipos estatuarios de una tradición de manuales y pautas.

En el marco de las circunstancias aludidas cabe destacar que a *La guerra gaucha* concurrieron tanto el talento como el esfuerzo físico, la seriedad de la producción como la convocatoria de un equipo técnico-artístico de consideración. Los doscientos sesenta y nueve mil pesos que costó la película eran mucho dinero hace cuarenta años. Llevar ochenta personas de Buenos Aires a Salta configuraba un quijotismo. También es cierto que la infraestructura industrial del cine argentino de entonces permitía hasta un exceso de audacias que en 1982 suenan a disparate. Fuera de ello destaquemos por lo menos aportes creativos que se suman a los nombrados: la notable fotografía de *Bob Roberts* (cuyos contrastes y matices se pierden en la copia en 70 mm, y viraba a color, con que se repuso



comercialmente el film hace algunos años) y la música de *Lucio Demare* con un tratamiento sinfónico en la ejecución de *Juan Ehlert*.

Se ha dicho y conviene repetirlo: el cine argentino será definitivamente el día que pueda repetir la proeza de *La guerra gaucha*, sin necesariamente sus componentes o su estilo. Será cuando vuelva a ser capaz de una semejante proeza, de un similar reto a la rutina, de un tal entusiasmo. Convengamos también que muchos caminos deben despejarse para audacias de ese calibre. No olvidemos que bajo el imperio de una ominosa censura —sobre todo ideológica— *La guerra gaucha* no se podría filmar: los poderes que manejan esa censura prefieren una historia de cartón, sin paisanos levantiscos.

Jorge Miguel Couselo

Los Dos Lucas Demare

René Mugica es hoy presidente de la asociación de los directores de cine, como lo fue Lucas Demare hasta su muerte. No sabemos si cuando Demare filmaba *La guerra gaucha* René ya estaba imaginando un futuro donde dirigiría films tan valiosos como *Hombre de la esquina rosada* o *El reñidero*. Entonces era actor, y reconocemos su figura alta, desgarbada, con su sonrisa de buen tipo en las fotos amarillentas que testimonian su participación en *La guerra gaucha*, vistiendo bombachas, poncho, con las boleadoras colgando y las botas de potro. ¿Habrá comenzado en aquellos escenarios de Salta su enorme amistad con Lucas? No se lo preguntamos, por eso del pudor que tenemos los porteños hacia las relaciones profundas.

Cuando Lucas murió, René llamó a todos los directores. A algunos nos esperó en su casa, en esa piecita que él lla-

ma su estudio, envuelto en esa bata que debería haber tirado a la basura hace algunos años. A todos nos dijo que debíamos aportar algo para el entierro de Lucas, y con la solemnidad que a veces adquiere nos precisaba que se debía a que nuestra sociedad carecía de servicios sociales, y que por lo tanto ante las situaciones extraordinarias como la muerte, cada uno de nosotros tenía que dar lo que pudiera. Algunos de nosotros, a pesar del empecinamiento de René en desmentirlo, en asegurar que no se trataba de una colecta, pensamos que Lucas había muerto en el desconcierto y la pobreza, como es habitual en tantos argentinos importantes. Le pedimos a René que nos escribiera algo sobre la filmación de *La guerra gaucha*. Lo hizo con humor, y en sus líneas reaparece ese Lucas violento y cabeza dura, que es famoso en tantas anécdotas. Los que conocimos a Lucas después, cuando apenas filmaba y cuando dejó de hacerlo, lo veíamos el primer día de exhibición de nuestras películas, en alguna de las funciones de la tarde. Después se nos acercaba y nos hablaba de nuestro trabajo, siempre gentil, tan de vuelta de todo. Entonces, ese Lucas que nos contaban, envuelto en una aureola que provocaba pánico y afecto, se nos hacía fantástico, irreal.

Seguramente la verdad es múltiple, como siempre. Existieron dos Lucas Demare, el que conocieron y amaron sus técnicos y sus actores, ese director feroz y simpático que acometía cada película como una batalla, y el otro Lucas Demare, un maestro en un cine que tiene tan pocos, alguien que ya creció hasta el símbolo porque se fue cuando más lo necesitábamos. Este otro Lucas nos pertenece a todos los que amamos el cine argentino.

Mario Sábato



7. Lucas Demare (centro), el iluminador Bob Roberts (izq.) y el cameraman Humberto Peruzzi (der.) filmando *La guerra gaucha*.

9. Angel Magaña incorporándose bruscamente. Fuera de campo, una fascinante Amelia Bence.

Experiencias con moraleja

Salta fue el escenario de mi primera filmación en exteriores. Pero, ojo, exteriores de verdad, con todo: cerros, quebradas, ríos secos, greda y piedra bajo un sol abrasador, montes de espinillo, cielo puro —el más puro que haya visto— y un aire por el que valía la pena sufrir la garrapata, los “piques” y piojos que nos atormentaban.

Bueno, no exactamente piojos. Lo supe por boca de una salteña suave y fina integrante de un grupo visitador de algunas filmaciones. “Son ladillas”, me dijo con la más dulce y natural de las sonrisas. Dí un respingo y la miré boquiabierto. “Son de esos árboles —aclaró señalándolos—. Si se cobija a su sombra se llena de ellas.” No dejaba de ser una tranquilidad, pero vegetarianas o no, resultaban molestas y tan indiscretas como las otras.

No guardo memoria de filmaciones fáciles en los exteriores de “*La guerra gaucha*” y no debe ser por los 40 años transcurridos, porque recuerdo en cambio algunos sacrificios, como el de Roberto Combi, por ejemplo, que era nuestro maquillador.

Filmábamos un feroz entrevero entre gauchos salteños y godos, con incendios, caídas y muchos animales. Una de esas clásicas escenas de acción que requieren una cantidad de cámaras simultáneas que, desde luego, no teníamos. Combi, vistiendo uniforme de los godos —todos hacíamos de todo—, gritaba desesperado, tirado inmóvil frente a la puerta de un rancho en llamas: “¡Corte, Lucas! ¡Corte que me estoy achicharrando!” Y Lucas, con igual, o mayor desesperación, si cabe, gritando desde detrás de cámara: “¡No te muevas, carajo, que estás muerto! ¡Aguantá, carajo! ¡¡Aguantáaaa!!!” Y Combi aguantó. Claro, anduvo varios días con ungüentos y jugo de yerbas “infallibles”, pero aguantó. Es que

el equipo se movía como un solo cuerpo y al impulso de una sola, férrea voluntad, la de Lucas. Pero, como se verá, no siempre sucedió así.

Buscaba Lucas una posición de cámara cuando imprevisiblemente comenzó a trepar un muro de greda y piedra que se levantaba casi vertical hasta unos 10 ó 12 metros. Desde abajo, temiendo una caída a cada impulso suyo, seguíamos el ascenso de ese hermoso empuinado que hacía rato había pateado el tablero de los imposibles. Una vez llegado a lo alto desapareció. Sólo un par de segundos. Cuando se asomó fue para indicar: “Cámara aquí”.

Quedamos mirándolo. Si con pies y manos libres había sido terrible, con equipo y aquella cámara monstruosa —no eran las de ahora— sería casi un suicidio. Quedamos mirándolo, dije, pero fue sólo un instante, porque en seguida le respondió un irrefutable y contundente corte de mangas. Y Lucas desistió. Sin hablar, a cara de perro, pero desistió. Había triunfado la democracia.

Nunca podremos saber si con la cámara allá arriba la escena hubiera resultado mejor. Lo que sí sabemos es que nadie se rompió un hueso. Con lo que una vez más queda demostrado que la democracia es, con todos sus defectos, lo mejor que tenemos. Por lo menos para preservar la integridad de los huesos.

Dije antes que todos hacíamos de todo. Cuando nos tocaba hacer de paisanos calzábamos bota de potro con la punta descubierta. Los dedos de los pies, sin protección, quedaban a merced de los llamados “piques”, un torturador microscópico que se mete en la carne, debajo de las uñas, y desova. Las larvas se desarrollan dentro de una bolsita que hay que extraer o se corre el riesgo de infinitas larvas y bolsas. Yo había pescado uno en el dedo gordo de cada pie que eran un verdadero infierno de

dolor. Un día Petrone se animó. Preparó iodo, algodón, una aguja, fósforos y alcohol. Dispuso todo y me dijo condolido: “Yo te los voy a sacar”. Desinfectó el dedo del pie derecho, encendió un algodón empapado en alcohol, quemó meticulosamente la aguja en la llama y comenzó la operación de abrir la carne y extraer la bolsita. Terrible. Para los dos. Cuando finalmente desinfectó con abundancia de iodo la herida, respiró. Yo ni eso.

Un paisano que había seguido la operación en silencio, ofreció: “Si me deja le saco la otra. Sin ofender”, aclaró con humildad. Petrone, creo que con alivio, le cedió el puesto, pero el paisano no tomó la aguja. Fue hasta un árbol y arrancó una espina que me pareció enorme, se sentó en el suelo frente a mí, sujetó el dedo del pie izquierdo y sin preámbulo alguno abrió la carne con ella. Curiosamente no sentí dolor, pero el alivio por ello se volvió espanto cuando después de limpiar la sangre adherida a la aguja restregándola contra la tierra, continuó escarbando la herida.

¡Me cortan la pata!, pensé. Pero no. A pesar de la asepsia y previsiones de Petrone, la que se infectó fue la derecha. Lo que ratifica algo que todos sabemos: la asepsia, digo, la censura, no sirve para nada. ♣

René Mugica

En 1979 este país, el más grande de América Central, se liberó de la más antigua dictadura familiar del subcontinente, los Somoza, que desde 1935 explotaron a la población, consideraron a Nicaragua como su propiedad privada y le dieron el trato que consideraron apropiado: fomentaron sólo aquello que aumentara sus beneficios. Para asegurarse internacionalmente, atrajeron capitales extranjeros al país, y a los inversionistas les entregaron las riquezas que aún quedaban. Por ello, el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) tuvo que enfrentarse, luego del triunfo, con una tarea casi imposible de resolver: cambiar la política económica unilateral y poner en marcha la economía del país; crear puestos de trabajo, posibilidades de ingresos para todos; mejorar las condiciones de vida de la población empobrecida, mediante la creación de un vasto sistema de asistencia social; crear un sistema educacional para erradicar el analfabetismo y ofrecer las mismas posibilidades para todos y, finalmente, desarrollar la cultura, que hasta entonces no había existido ni siquiera bajo un signo burgués. La alienación de la pequeña capa burguesa

había llegado a tal punto que se despreciaban los pocos productos del arte nacional y sólo se valoraban aquellos de la cultura importada. Para la capa dominante, los artistas e intelectuales eran tan sospechosos como los bohemios que suelen adornar a la burguesía. No es de extrañarse, entonces, que la *élite* intelectual se viera obligada a emigrar y que la cultura del pueblo no pudiese prosperar en ese clima adverso; por el contrario: en cuanto ella articulaba alguna crítica, era inmediatamente reprimida.

Prehistoria

Bajo tales condiciones no podía surgir una cinematografía. Y en un país en el que recién en 1981 se inaugura una Biblioteca Nacional de dimensiones modestas, no puede esperarse que exista una investigación de la historia cinematográfica. Algunos datos, empero, pueden retenerse: en 1919 fueron instalados los primeros cines y en los años treinta llegaron las primeras películas sonoras, presentadas primero en la capital, Managua, y más tarde en todas las otras ciudades, pero precisamente sólo en ellas. Hasta el gran terremoto de 1972 había funcionado un total de 150 salas cinematográficas.

Al igual que en la mayoría de los países de América Central, y a diferencia del resto de los países del subcontinente latinoamericano, fueron escasos en

Nicaragua los intentos por desarrollar una producción cinematográfica. Ni siquiera el auge del cine en los años veinte, ampliamente difundido en el mundo entero, produjo aquí algún resultado. En los años cincuenta se registra la producción de dos largometrajes, aunque realizados por directores mexicanos que utilizaron "la naturaleza nicaragüense" (si bien México puede ofrecer locaciones similares, pero en Nicaragua la producción resultaba menos costosa): *Rapto al sol*, un melodrama de Fernando Méndez (1956) y *La llamada de la muerte*, un film de gangsters de Carlos Orellana (1959), ambos productos de muy mediocre calidad. En 1972, otros extranjeros produjeron un tercer largometraje de hechura profesional y con intérpretes nicaragüenses: *Milagro en el bosque*, de la chilena Margarita Castro Farías y el mexicano Felipe Hernández. También por aquella época se habría hecho un documental sobre las bellezas del paisaje y la vida de los vaqueros: *Los centauros de Chontales*.

Una película más ambiciosa fue la que realizó en 1973 el joven nicaragüense Rafael Varguarriz: *Señorita*, un corto argumental simbolista de 18 minutos de duración, en el que resultan inconfundibles las influencias de Bergman y Buñuel.

Una producción continuada de cortometrajes surgió en 1970 con la firma PRODUCINE, una empresa extranjera vinculada con Somoza y dirigida

Peter B. Schumann



por un mexicano. En ella se realizaban cortos publicitarios para la televisión, documentales y otro material de propaganda destinado a la instrucción militar y al adoctrinamiento en la escuela de infantería, así como el primer noticiero semanal del país, que se producía esporádicamente para ser mostrado primero en los cines y más tarde en la televisión, y cuya finalidad era la de elogiar al clan de Somoza. Se ha conservado una buena parte de este material, un total de 50.000 metros, que constituyen una base interesante para investigaciones socio-filmicas.

Alumbramiento en la lucha

En 1978 comenzó a agudizarse aún más la lucha por la liberación. Todavía las agencias internacionales, con su estilo habitual, dictaban la imagen de la contienda en Nicaragua. Pero cada vez más cineastas procedentes de otros países de América Latina y de Europa llegaban a este país, para contribuir con una información más objetiva. El primero fue el holandés Frank Diamand, que realizó *Nicaragua. Septiembre 1978*, un documental de 41 minutos sobre la insurrección popular en cinco ciudades, las causas de la guerra, sus consecuencias, la organización de la resistencia, los sectores de la población involucradas en ella y el papel de la iglesia. Más o menos por la

misma época, Antonio Yglesias y Víctor Vega filmaron *Nicaragua. Patria o morir* (1979), una producción conjunta de la firma costarricense "Istmofilm" y el FSLN, la primera contribución hecha desde el punto de vista del Frente Sandinista de Liberación Nacional.

De la insurrección de septiembre se ocuparon también los mexicanos Adrián Carrasco y Leo Gabriel en *Nicaragua, en la montaña enterraremos el corazón del enemigo* (1979), que también fue difundido bajo el título de *¿Cuál es la consigna?* Y ese mismo acontecimiento decisivo motivó a la mexicana Berta Navarro para su documental de medimetraje *Nicaragua: Los que harán la libertad* (1979), en el que describe la lucha a partir de las vivencias de una familia.

En marzo de 1979, el FSLN decidió crear una propia red de producción e información: dos comisiones que, por un lado, debían filmar y fotografiar escenas de la lucha y, por el otro, producir el material para su distribución en

el extranjero. Supeditada a ellas estaba la "Brigada Leonel Rugama", en la que participaban nicaragüenses y otros latinoamericanos. Con un equipo mínimo, que era el único del que disponían, realizaron una crónica de la revolución que cuenta hoy con un material filmico de 25.000 metros.

Aquí, en medio de la contienda, nació la cinematografía nicaragüense como un ejemplo de solidaridad internacional. Después del triunfo del 19 de julio de 1979, miembros de la Brigada fundaron en septiembre el "Instituto Nicaragüense de Cine" (INCINE), el primer instituto cinematográfico del país. El Instituto se instaló en el edificio de la firma PRODUCINE, ahora expropiada, y se comenzó a levantar una producción cinematográfica nacional con los pocos aparatos que habían quedado (la mejor parte del equipo técnico había sido llevada al extranjero por los anteriores propietarios).

Nicaragua: *El cine desde la revolución*



Como un nuevo testimonio de la ayuda internacionalista y como primera contribución del Instituto Cinematográfico, surgió a fines de 1979 el film *Victoria de un pueblo en armas*: un documental de 48 minutos de duración, que resumía la historia de la lucha por la liberación desde la insurrección de Sandino hasta el triunfo reciente. En esta película se reflejan, mucho más que en otros trabajos similares, el patetismo y la retórica de la revolución. Este film y el trabajo realizado por Frank Diamand son los testimonios más impresionantes producidos en los años 1978/1979: uno cautiva por su claridad analítica y la fuerza de su enunciado, mientras el otro convence por su apasionamiento, que transmite una impresión emocional de la guerra y la victoria.

El INCINE tuvo que empezar de cero: sin tradición, sin especialistas, con una técnica rudimentaria y medios modestos. Ninguno de los nicaragüenses tenía una formación cinematográfica, pues durante la lucha ella no había sido posible. Algunos poseían solamente experiencia como fotógrafos. Colegas latinoamericanos ayudaron durante los primeros meses, en el primer año. Algunos miembros del equipo fueron enviados a Cuba y a otros países para adquirir los conocimientos necesarios. Pero la mayoría de los colaboradores tuvo que reemplazar el estudio por la práctica. El ya célebre instituto cubano ICAIC se convirtió en el modelo para la estructura organizativa del INCINE, que centró su trabajo en dos puntos esenciales: la producción y la distribución.

Como consecuencia de la falta de experiencia cinematográfica y de la escasez de recursos financieros, el trabajo se limitó a realizar mensualmente un noticiero para las salas de cine. El primer *Noticiero Incine* apareció ya en diciembre de 1979 (Dirección: Frank Pineda) y constituía un homenaje a Sandino. El segundo evocaba nuevamente las más importantes etapas de la lucha de liberación en el año 1979 y utilizó, para ilustrar la época de la dominación de Somoza, el material de los noticieros de éste. A partir del tercer noticiero, una mujer tomó la dirección: María José Álvarez, hasta que a fines de 1980 se concentró en la realización de documentales de mayor envergadura. Los noticieros se ocuparon de temas centrales del país: la campaña de alfabetización, la reforma agraria, las

condiciones de trabajo en el campo, la integración de la población en la costa del Atlántico, la defensa militar, la amenaza económica, la agresión por parte de los Estados Unidos, la guerra en El Salvador, etc.

Formalmente, los noticieros se orientaron hacia el modelo cubano, aunque sin lograr la perfección de éstos, madurada a lo largo de más de veinte años. En las secuencias a menudo demasiado cortas, apuradas, se acumulan imágenes con excesiva información, lo cual no siempre es beneficioso para la transmisión de los contenidos. Se destacan, sin embargo, el número I (Sandino) y el número II (Costa del Atlántico), con una lograda coherencia formal. Un serio obstáculo para el carácter de actualidad y la configuración de estos noticieros radica en el dificultoso proceso de elaboración: las películas deben ser montadas y copiadas en Cuba.

Muy pronto se vio claramente que los noticieros no servían para profundizar en los problemas y desarrollar un lenguaje cinematográfico. Por ello se decidió, en 1981, ampliar sistemáticamente la producción de documentales. Ramiro Lacayo, que también es responsable de los noticieros, evoca en *Del águila al dragón* la invasión norteamericana en Vietnam (la administración Reagan habla actualmente de una intervención en Nicaragua). *Brigada cultural Iván Dixon*, de Rafael Vargas, es un informe sobre el intercambio cultural con Cuba y el viaje a la isla de varios artistas populares nicaragüenses. En *País pobre, ciudadano pobre*, María José Álvarez describe el papel del trabajador en el proceso económico de la nueva Nicaragua. *La otra cara del oro*, de Rafael Vargas, aborda el trabajo en las minas de oro. *La insurrección cultural*, del argentino Jorge Denti, es una exposición de una hora de la campaña de alfabetización.

En colaboración entre el Ministerio de Planificación y dos grupos argentinos de cine en el exilio, "Cine Sur" y "Cine de la Base", se realizó en 1980/1981 la primera serie de dibujos animados: *El compa Clodomiro*. En ella, el compa Clodomiro (*compa* es en Nicaragua la abreviación popular de *compañero*) explica, en forma cómica-didáctica, los problemas del trabajo, la división del trabajo, el capitalismo, la explotación.

Luego de que el director berlinés Peter

Lilienthal realizara en 1979/1980 *La insurrección*, el primer largometraje serio hecho en Nicaragua, sobre la lucha en la ciudad de León, el chileno Miguel Littin comenzó en 1981 el rodaje de su largometraje *El sino*, una coproducción nicaragüense-costarricense-mexicana-cubana, sobre la historia de un joven mutilado y sus vivencias en la lucha en Centroamérica.

Liberación de la pantalla

En cuanto al sector de la distribución, la situación de arranque se presentó algo más ventajosa. El INCINE podía disponer de 14 salas cinematográficas (de un total de 110), es decir, aquellas que pertenecían a Somoza y le fueron expropiadas. Hubo que hacer una estructuración totalmente nueva del programa, a fin de poder lograr los objetivos propuestos: "Eliminar la predominancia del cine norteamericano en nuestras pantallas y mejorar la oferta tanto cualitativa como cuantitativamente". Para ello se fundó en enero de 1980 la ENIDIEC: la "Empresa Nicaragüense de Distribución y Exhibición Cinematográfica". Su tarea consiste en organizar la programación de las salas estatales, así como comprar y distribuir nuevas películas, que también puede ser mostradas en las salas de propiedad privada.

Además se ha creado un organismo de evaluación cinematográfica, cuya tarea consiste en erradicar de las pantallas nacionales los excesos de violencia, pornografía y planteos reaccionarios. Así, por ejemplo, fueron prohibidos filmes como *Emanuela negra*, *Los últimos canibales* y *Campamento de amor nazi*.

La ENIDIEC da preferencia a películas latinoamericanas: éstas pertenecen al mismo contexto cultural, son baratas, a menudo gratuitas (como, por ejemplo, las cubanas) y no requieren subtítulo (la sincronización o doblaje, que sería más útil, no es posible en razón de los altos costos). Por lo demás, los responsables se muestran muy abiertos frente a todo planteo progresista: han realizado semanas del cine francés, húngaro, soviético, polaco y del nuevo cine alemán; han adquirido películas progresistas de los Estados Unidos (en la medida en que se las podía conseguir y pagar el precio exigido).

En el campo, donde casi no existen salas de cine y tampoco se las puede



construir rápidamente (hay tareas más urgentes), se ha instalado paulatinamente un sistema de cines móviles, también siguiendo el ejemplo exitoso de Cuba. Pero también en este sector los recursos financieros son escasos y no alcanzan para llegar hasta las zonas más alejadas. No obstante, las 25 unidades móviles de cine han proyectado películas para más de dos millones de espectadores en 1981.

Además de ello, la televisión (112.000 receptores, tres canales; el estatal: Sistema Sandinista de Televisión) emite regularmente por el Canal 2 programas informativos sobre cine: "Cine-Foro" y "Ahora que tenemos cine", en los que —al igual que en los programas similares de la televisión cubana— se trata de "desenmascarar los mecanismos de infiltración ideológica del imperialismo en el cine y en los medios de comunicación de masas".

Después de Cuba, Nicaragua tiene, como primer país en el continente americano, la posibilidad de liberar sus pantallas y de crear un cine "que corresponda con nuestra realidad concreta y la especificidad de nuestra cultura... y refleje así nuestra identidad histórica y participe en el proceso revolucionario de desarrollo que está viviendo el pueblo nicaragüense". ♣

Tomado de: Peter B. Schumann, Handbuch des lateinamerikanischen Films (Manual del cine latinoamericano). Ed. por los Amigos de la Cinemateca Alemania, Berlín, 1982. Traducción de Oscar Zambrano.



Nicaragua, un film de Leo Gabriel.

*Esta conversación con Juan José Jusid no es una entrevista convencional. En primer lugar, porque no está en juego una película (su comentario, su análisis o el de sus repercusiones), sino un guión cinematográfico y esa zona indecisa de expectativas, indefiniciones y fantasmas que lo merodean. En segundo lugar, porque la intención de atenerse estrictamente a este proyecto, que el 6 de diciembre empezará a convertirse en su quinto largometraje, se vio permanentemente burlada por interferencias inesperadas. La ambigua naturaleza de *Espérame mucho* (cuyo guión Jusid elaboró con Isidoro Blaisten) justifica quizás estas heterodoxias: un libro que entrelaza reminiscencias autobiográficas y*

reconstrucciones históricas, nostalgias infantiles y atmósferas políticas, y cuya estructura no es otra que la de la memoria, no podía dejar de producir estas pequeñas transgresiones. Sin embargo, son precisamente estas violaciones de las reglas del "buen reportaje" las que permiten trazar con cierta fidelidad la situación de un cineasta que enfrenta su próxima película. A.P.



—Juan José Jusid: Tenía previsto mostrarte partes de un material escrito que vengo redactando sobre la película. Tengo una profunda desconfianza por los reportajes grabados, porque luego los leo y como viejo estudiante de Letras veo lo que digo y siento que no es lo que yo dije. Por eso me preocupa que la precisión con que intento decir ciertas cosas no se diluya o no se tergiverse: que esa malhadada palabra, "desgrabación", no se transforme en una traición. Me acuerdo que un profesor de la facultad decía que las palabras no sólo sirven para entendernos, sino para todo lo contrario.

—Para malentendernos.

—JJJ: Ahí es donde la comunicación se transforma en una incomunicación. ¿Y uno cómo se preserva? Yo escribo. Y hasta notas muy simples para revistas las entrego por escrito, o reviso antes las cintas grabadas.

—Es curioso: estamos grabando tu voz que dice que aborrecés que te graben.

—JJJ: Para contrarrestar esto, mi propuesta era leerle dos o tres cosas que tenía ganas de comentarte acerca del proyecto de *Espérame mucho*. Son cosas casi coloquiales, que forman parte de una larguísima nota que yo estaba preparando sobre mí mismo, y para mí. Yo me he propuesto mirar para atrás, y descubro que estoy bastante disconforme con el cine que hicimos en los últimos años.

—¿Por qué decís "hicimos"?

—JJJ: Porque yo me pongo en el medio de todo este asunto: critico bastante mis propias películas, por las que al mismo tiempo siento mucho afecto (una cosa no está reñida con la otra). Pero la estadística dice, por ejemplo, que entre el '76 y el '82 se hicieron aquí 144 películas. No es una cifra muy importante, pero Australia ha hecho mucho menos. Y Australia tiene media docena de películas importantes. A mí me cuesta rescatar dos o tres títulos nuestros; o quizá cinco, adhiriendo a las simpatías que tengo por algunos realizadores. Y eso es muy grave. Creo, además, que es una tendencia a la que de alguna manera uno ya se ha resignado. Por eso es que fui apuntando todas estas cosas, tratando de encontrar a través de este proyecto una solución personal, los canales de un cine que empiece a tener cierta autenticidad. Nuestro cine es algo que vemos muchas veces por afecto, por protección, no porque realmente lo merezca. Y esto es terrible. Que uno lea el libro de un amigo porque es un amigo es aceptable,

Una autobiografía en imágenes

Entrevista con Juan José Jusid

porque hay un afecto. Pero nuestra cinematografía ha interesado también por otros motivos. Me refiero a la cinematografía de expresión, a través de la cual los realizadores, los creadores, intentan plasmar un mundo, continuar una especie de descripción de una realidad que, en todo caso, es la proyección de lo que sienten. (*Jusid extrae de un portafolios algunas hojas manuscritas y empieza a ordenarlas.*) Yo quiero comentarte algunos conceptos que tienen que ver con las reflexiones a partir de las cuales nace *Espérame mucho*, y con el hecho de que hace dos años yo me pongo a grabar una cinta en base a testimonios y recuerdos personales. Yo escribía entonces que "las características del cine nuestro de los últimos años fue la marcada inautenticidad, la falsedad de los tratamientos, el esquematismo de los conflictos, y la superficialidad más convencional en todos los estamentos. Creo que de esto hay que comenzar a desarrollar un examen bien cáustico, por más desgarrador que sea. Por un lado está lo que ha matado la censura y las prohibiciones, pero también lo que ha terminado por exterminar la falta de rigor y de talento. Porque la cosa no pasa por los temas, por la profundidad: pasa por todo junto. Ni siquiera a las historias más simples se les ha dado un tratamiento que pudiese haberlas profundizado y haberlas hecho interesantes. Creo que el público argentino (un público que tiene acceso al mejor nivel de cine, que ha descubierto a Bergman antes que en otras partes del mundo, que sigue yendo a ver una película de Fellini porque la dirige Fellini) acepta padecer nuestro cine como un mal necesario, como un acto piadoso de conmiseración". Yo he intentado ver qué pasa, y creo que este problema tiene que ver con algo generalizado de la cultura argentina: una falta de identidad que provoque el reconocimiento de la gente (*Jusid vuelve a sus manuscritos y lee.*) "Durante muchos años, en la década del 40, por ejemplo, las mejores películas de Lucas Demare, de Soffici, lo que filmó Torres Ríos, lo de Hugo del Carril, lo que hizo después Torre Nilsson, entrañaban un tipo de cine en el que la gente se conectaba y se reconocía. Después vino la década del '60, que junto con una gran vocación por un cine de expresión trabajó sobre pautas incorporadas inconscientemente, y pertenecientes a otras cinematografías: la *nouvelle vague*, y toda una influencia que vino de afuera y tuvo que ver con un cine que generalmente no tuvo repercusión popular. Y eso determinó prácticamente

la desaparición de la generación del '60 como tal. Yo no pretendo *resolver* el problema de la identidad, mientras la cuestión del ser nacional está tratando de ser desculada por sesudos sociólogos y copiosos ensayistas. Pero yo siento que la posibilidad de mirar para atrás y para adentro, particularmente para adentro, puede ser una forma de aportar el encuentro con algunas cosas que tengan el valor de testimonio y de identificación. Y esto sólo puede aportarlo la propia cinematografía, por más que también podamos engancharnos con otro cine, otras músicas y otras literaturas." Lo que yo estoy buscando ahora con este proyecto es la posibilidad de una identidad. Entonces me pareció muy válido partir de mí. No es la propuesta esquemática de "vamos a hacer una película sobre tal cosa", que en última instancia determina tratamientos esquemáticos, personajes lineales, situaciones poco creíbles. (*Risas.*) Alguna vez dije que yo me iba a sentir director de cine cuando filmara mi quinta película; ya filmé cuatro (*Tute cabrero, La fidelidad, Los gauchos judíos y No toquen a la nena*) y ahora estoy muy aterrado. Entonces he decidido pedir clemencia y decir que será a la décima película, cuestión de obtener un plazo más amplio. Pero un crítico me recordó esa frase el otro día y me di cuenta de que era cierto. —La palabra hablada también queda.

—JJJ: Por eso le tengo tanto miedo. Más que por una zona teórico-intelectual, mi proceso actual pasa por la necesidad de apelar a una narración descarnada y ascética. Muchas veces he hablado con otros directores de la necesidad de generar un cine de posguerra, humilde, pero que tenga cierta potencia de contenidos. Hay muchos ejemplos de cinematografías que tuvieron que desarrollarse en épocas de crisis similares, y a menudo mucho peores. Por eso pienso que la idea de *Espérame mucho*, que arranca de algo testimonial, tiene las garantías de cierta veracidad o verosimilitud, algo raro en nuestra cinematografía.

—¿Te parece que la verosimilitud depende del grado de "realidad" que tenga el material en el que se inspira una película?

—JJJ: Quiero aclarar que no pienso que una autobiografía sea más verídica o más auténtica que una historia de ficción. En todo caso, es lo que tengo más a mano. En *Espérame mucho* estoy frente a un hecho medio autobiográfico, en el que estoy trabajando a partir de sensaciones, recuerdos,



elementos en los que he ido encontrando una gran identificación.

—¿Cómo fue el punto de partida?

—JJJ: Empecé hace un año, sin una idea clara acerca de dónde me llevaría, a tratar de escribir un par de recuerdos de la década del '50, que coincidió con el fin de mi infancia. Cuando descubrí que, con los viejos vicios de estudiante de Letras, me sentaba a la máquina y escribía literatura, decidí romper todo y agarrar una cinta, para respetar la cosa fluida y coloquial que tiene el evocar. Al mismo tiempo había tenido una primera charla con Isidoro (Blaisten), muy seducido por un par de sus cuentos y por la seriedad de sus planteos, la agudeza en la pintura de los personajes, cierta forma de observar y perfilar personajes que eran absolutamente diferenciados. Isidoro se interesó mucho en esta idea de hacer una especie de *Amarcord* de los años '50. Seguí trabajando en la cinta y le entregué todo el material a él, con la intención de tomar distancia. La cinta era mucho más caótica, por supuesto, que el guión final, y tenía infinidad de anécdotas y personajes que han sido transformados o compactados en la versión definitiva.

—¿Cómo pasabas de recuerdo en recuerdo? ¿Por asociación libre?

—JJJ: Exactamente. Iba hablando de cada personaje y recordando anécdotas. Digamos que en un principio esto tenía un tono eminentemente autobiográfico. El trabajo posterior con Isidoro fue de organización. Después de un par de charlas descubrimos que no era nuestro objetivo hacer una película con principio, desarrollo y fin, sino descubrir cómo a partir de un *clima* podíamos estructurar un libro cuya hilación, cuyo nexa fuera el tratamiento afectivo de los personajes, el intento de rescatar y comprender una época y verla a distancia, reencontrando muchos de los vicios que aún podemos ver después de 32 años, y muchas ingenuidades que fueron a parar inexorablemente al tacho de basura.

—¿Una pérdida de la inocencia?

—JJJ: Ese era el título que tenía el libro al comienzo. Pero lo desechamos por demasiado intelectual, y porque, como se dice, era piantapúblico.

—De allí pasaron al título boleresco.

—JJJ: Pasamos a *Espérame*, que nos satisfacía más, aunque todavía notábamos que le faltaba algo que lo retocara. Un día, viajando al campo con mi hija de 14

años, que me veía muy preocupado, ella me dice: "Mirá: el segundo verso dice: «Espérame mucho», y es un hermoso título." Así de simple. "Quiéreme mucho" es el bolero, y de algún modo la resonancia bolero es muy de esos años. Es un elemento que yo capitalizo con la intención de hacer algo que no tenga aspecto hermético, porque además esta historia es una historia de aproximación emotiva. Da pie a una comprensión más profunda de todo lo que se resquebraja con el crecimiento. Cuando yo hablo de la necesidad de un cine con identidad, hablo precisamente de un cine que nos identifique, en el que uno pueda mirarse y reconocerse.

—¿Qué lugar ocupó tu infancia en este ejercicio de rememoración?

—JJJ: (*Leyendo.*) "Los años de la infancia y la adolescencia siempre significaron para mí los años de las idealizaciones, las fantasías, los grandes proyectos. En ese momento aún vivíamos creyendo ingenuamente que todo era posible, que la historia indicaba claramente que el hombre iba encaminado a su superación infinita, y que los órdenes sociales, la solidaridad y la paz eran valores sólidos y permanentes. Algo así pasaba al final de *La gran ilusión*, película que termina diciendo: «Vas a ver que es la última, nunca más va a haber una guerra.» Al mismo tiempo eran años de gran voracidad de crecimiento y de experiencias. En el caso de los chicos, el sexo era el gran tema de entonces. Era años de una gran represión en todo lo que tenía que ver con la comunicación de muchas cosas, no sólo la que se manifestaba en lo político, lo ideológico o lo económico. Era una sociedad que tapiaba, en el orden familiar, el tema del sexo. Nadie hablaba con los chicos de un modo inteligible. Y era totalmente escamoteado por la sociedad de la época porque la moral oficial creía, ingenuamente, que reprimir antes que informar otorgaba mayor firmeza al sistema. Para enterarse había que humillarse terriblemente, había que aceptar que uno no sabía nada." (*Jusid abandona los manuscritos.*) Creo que la relación de los argentinos con el sexo es en general algo muy traumático. Y como todo conocimiento, estas "iniciaciones" nunca se daban sin el precio de pérdidas o resignaciones; en suma: el topetazo de frente con la realidad. Y esto tiene que ver con una pregunta que me hago muy a menudo: para qué, por qué me pongo a hacer cine. Eso que dice el Quijote, que sale a "desfacer entuertos y enderezar faños"



1 y 2. Las pruebas para *Espérame mucho*: el sexo y su puesta en escena.



3. Jusid y Víctor Laplace en el rodaje de *Los gauchos judíos*.



tiene mucho que ver con la actitud del cineasta, que es absolutamente impotente, por carecer de la manija del poder, para enderezar una serie de cosas que siente como torcidas, o desencuadradas o críticas en la realidad. Los que no tenemos la manija del poder a veces tenemos la posibilidad de la expresión. A veces. Y cuando nos animamos a usarla. El tema de la película es el del crecimiento, simbolizado por ese momento hoy incomprensible del acceso a los "pantalones largos", y junto con eso, la propuesta es poner sobre la mesa algo que creo ha vuelto a tener vigencia, que es el tema de la solidaridad entre la gente, más allá de los enfrentamientos por una idea política. Me provoca una gran nostalgia esa época en que cuando era preciso protegerse, cuidarse, la gente estaba junta. No pretendo, obviamente, el retorno a la ingenuidad de esos tiempos, pero siento que la visión de ese pasado puede explicar humildemente, aunque sea un cachito, quiénes somos, y de dónde venimos.

—¿Cómo fue el trabajo con Isidoro Blaisten?

—JJJ: Fue muy difícil, sobre todo porque contábamos con un material tan disperso. La experiencia que había comenzado con la grabación de la cinta, por enero, febrero del 81, terminó a fines de año, en diciembre. En ese momento teníamos clara idea de que era imposible filmar un libro vinculado con hechos políticos que ocurriesen en la época peronista. Hace mucho que los argentinos tenemos vedado mirar para atrás, mirar para el costado. Irónicamente, el año pasado la TV cumplió 30 años, y para los homenajes que se organizaron, gracias a un esfuerzo enorme, dos canales transmitieron en cadena, durante una hora, un noticioso que sintetizaba lo que había pasado en esos 30 años. Y durante todo ese tiempo no se vio ni un golpe de estado, ni un cambio de presidente, ni nada de lo importante que pasó en el país. En ese entonces estábamos terminando el libro. Pero el juramento con Isidoro era no censurarnos; hacer el libro que queríamos hacer, y que tampoco era un libro político. Transcurre en un contexto político, en una determinada coyuntura, pero lo que importa es el rescate emotivo.

—¿Qué pasó cuando presentaron el libro al Instituto?

—JJJ: lo presentamos en abril, y todavía no tenemos respuesta. El libro dio muchas vueltas, estuvo demorado, hasta que finalmente, hace un mes y pico, fue elevado a la Secretaría de Cultura, porque al



haber elementos de cita política y de material de archivo (yo ya tengo compaginados los noticiosos de la época) significaba una gran responsabilidad para la gente del Instituto. Esa instancia superior lo retuvo durante tres semanas y lo remitió al Ministerio del Interior. Yo confieso humildemente que no sé ya dónde está mi libro. Así que me he armado de coraje y he decidido producir la película por mi cuenta. Es aquí donde uno empieza a cuestionarse cuál es el nivel de la apertura, si todavía se prohíben películas, y actores y directores siguen integrando misteriosas listas firmadas por nadie que son como una gran bola de nieve. Uno nunca llega a saber si está al costado derecho o izquierdo de ella, o si está directamente debajo.

—Me llama la atención que suscite rechazo un proyecto como el tuyo, que tiende más a la reminiscencia que a un cine coyuntural.

—JJJ: Teóricamente mi película tendría que tener un enorme respaldo, porque coincide con lo que esta semana ha definido el consejo del Episcopado: la posibilidad, no de una concertación ni nada parecido, sino de un diálogo. A su escala, los que formamos la asociación de directores hemos hecho una experiencia, en estos últimos seis meses, excepcional en toda su historia: gente de todos los sectores, con distinta formación y distinta trayectoria, pudo dialogar sobre los problemas con un profundo respeto por el otro. Y nos dimos cuenta de que hemos llevado a cabo una cantidad de cosas con una velocidad tal, con una efectividad y un sentido de la realidad tales, que a otros niveles, trasladada, sería una experiencia interesante, por lo menos para ser ensayada. Yo te quería comentar (y es la primera vez que lo digo en público) que estoy trabajando sobre la investigación que hizo Lisandro de la Torre acerca de las carnes en el año 35, proyecto que por ahora se llama

Muerte en el Senado de la Nación (por el asesinato de Bordabehere). Curiosamente en esa época se estaban investigando los acuerdos con los ingleses, que eran realmente gangsters, y todo el manejo de los frigoríficos y las carnes, que gozaba de la impunidad y del apoyo del Ministro de Agricultura y el de Hacienda. La historia tiene una estructura verdaderamente policial: se llegó a encontrar las pruebas en un barco de bandera inglesa, donde estaban todos los expedientes con la cantidad de carne declarada, y la que salía libremente del país. Pienso filmar todo esto el año que viene, y también es

algo que ocurrió, y que tiene una vigencia notable y una gran posibilidad de identificación. Esto es para contestar tu concepto de "cine coyuntural".

Curiosamente, venimos de vivir una guerra donde nuevamente los ingleses se manejaron como potencia colonialista, y esto es reconocible en el año 35, con mucha claridad y lucidez. Y nadie puede considerar que Lisandro de la Torre era un delirante, o un zurdo, o un subversivo.

—Un cine no coyuntural puede tener perfectamente su vigencia, e inducir en el público actual efectos poderosos de identificación. Simplemente pensé en ese rótulo para designar un tipo de cine que daría cuenta, digamos, de una realidad "inmediata", aunque siempre esté mediatizada por el periodismo, los medios, etc.

—JJJ: Creo que existen temas circunstanciales, de coyuntura, y otros que son más constantes, que sirven para *mirarse* en ellos. Uno ve *La guerra gaucha* y sigue siendo una película que moviliza mucho; lo mismo pasa con *Las aguas bajan turbias*. Con mi libro pasa algo parecido: todos sus lectores encontraron en él elementos de reconocimiento. A mí me sorprende mucho que gente de veintitantos años se identifique con cosas del libro, que trata de una época que ellos no vivieron. A mí me pasó eso con *Verano del 42*, con *La gran ilusión*, con *La última película*, de Bogdanovich: son constantes con las que uno se engancha. Tenga la edad que tenga.

—En el libro de *Espérame mucho* vos planteás algo del conflicto que oponía a socialistas y peronistas. Lo que está ausente es el rechazo de la derecha liberal.

—JJJ: La película no es un catálogo, ni es un ensayo. Cuento recuerdos de la gente a la que tuve acceso. Hay insinuado un personaje, el del petitero, que era un personaje claramente antiperonista; pero es lateral y no tiene gravitación en la historia. En el libro hay un intento de comprensión de un personaje quijotesco, el del socialista que explica teóricamente a los obreros qué tienen que hacer, y a la vez es bastante criticado por su falta de sentido de realidad y su escasa comprensión de la realidad de los obreros. Yo detesto lo que durante mucho tiempo hizo la izquierda argentina, los intelectuales, los teatros independientes: una esquematización que dividía el mundo en buenos y malos, en la gente que tiene una línea férrea y perfecta y la gente turbia, que no tiene salida. Creo que había muchas razones (y buenas) para que mucha gente se sintiera peronista, sin que el

peronismo le resolviera todos sus problemas. Y también había muchas buenas razones para que mucha gente se sintiese agredida por el peronismo. La mirada que nosotros proyectamos sobre esa época incluye algunos conflictos humildemente contados, y en todo caso esclarece, o intenta esclarecer, algunas situaciones. Desconfío de las generalizaciones y de los catálogos. Ahora más bien quisiera profundizar algo; antes quería poner todo en una película. Lo mío es una aproximación afectiva que intenta mostrar un par de baldosas. Desearía que otro grupo de gente vaya mostrando sus propias baldosas, porque es posible que así podamos descubrir juntos todo un patio, o una cuadra completa.

—En cuanto a los chicos, ¿cómo pensás organizar tu trabajo con ellos?

—JJJ: Con las pruebas de video traté de ver qué grado de inhibición, de soltura o de espontaneidad estos chicos manejan con respecto al tema del sexo. Los personajes infantiles de mi película están obsesionados por el tema del sexo: debutar, poder crecer, acceder al mundo de los adultos. Ya tengo mis candidatos elegidos, y a partir de ahora haré un trabajo de aproximación y de convivencia. Pienso pasar unos días con ellos y el resto de los actores, hasta conseguir una cosa medio familiar. En los chicos, la actuación significa la capacidad de vivir una situación espontáneamente, con total inocencia, partiendo de ellos mismos. Me interesa que el personaje parta de cada chico, no que el chico *actúe* el personaje. Esto de "hacer de" es algo que yo quisiera desterrar definitivamente del cine argentino: arrancar de los actores, de sus historias, y mover esos piolines interiores que tienen para que sean *ellos* los personajes, y no para que los compongan. En cine yo no necesito ensayos previos, toda esa mecánica que viene del teatro: preciso el estallido del momento. Y he aquí que después de 15 años de hacer cine, justo cuando me decido a cambiar mi método con los actores, leo que Bergman en sus conversaciones dice lo mismo: él reúne a la gente, habla con ella, crea un clima tratando de provocar una aproximación gradual al asunto, sin que estalle nada. Que todo estalle delante de la cámara. El momento de vibración de un actor, como el de un instrumento musical, tiene que ser el momento preciso en que la cámara va a registrarlo. Mi idea es conseguir que los actores jueguen al juego de la verdad, lograr un tipo de

actuación-no-actuada (en el peor sentido de la palabra).

—Viéndote trabajar en los tapes me pareció que los chicos se enganchaban fundamentalmente con los papeles de verdugo y víctima, y que una vez producida esa "identificación" resultaba muy difícil invertirlos.

—JJJ: Esta película tiene una cantidad de personajes sometidos a la presión de otros. La facilidad que un chico tiene de montarse sobre otro es algo que yo tengo que usar (miserablemente), porque es una condición natural. No le voy a pedir que haga de tímido a un chico que tenga una predisposición para verduguear.

—¿Ese ascetismo de la interpretación, pensás trasladarlo a la puesta en escena?

—JJJ: Es mi intención. Yo no siento que esta película vaya a ser espectacular. Es fundamentalmente una película de clima, de dirección: quiero tocar música de cámara. Los tiempos, los climas y la emotividad es lo que voy a ir dosificando permanentemente en la puesta en escena, sobre todo en el manejo de la relación que hay entre los personajes. Es posible que la película se filme con tules, que tenga todo un tamiz afectivo, pero también visual. Quisiera que las imágenes y el sonido (en el que estamos trabajando para que sea distinto) tengan un valor no naturalista, sino de un realismo mágico, que es precisamente el valor del recuerdo. La película empieza y termina con un señor que no vemos, de 40 años, que cuenta lo que le pasó. Y lo que él recuerda no es exactamente la verdad: recuerda lo que ha incorporado, lo que ha perdido, lo que niega, lo que embellece. Nunca se va a saber exactamente cómo fue la historia. Ese valor seleccionador del recuerdo es lo que estoy trabajando con Félix Monti, el director de fotografía, y con Luis Pedreira, el escenógrafo. Pienso en un tratamiento fotográfico descolorido, sin contrastes, con ciertas situaciones embellecidas (la fiesta de Navidad, por ejemplo).

—¿Pensás ocupar vos el lugar de ese narrador?

—JJJ: Tengo grabados todos los relatos, y los uso como referencia. Pero soy muy crítico: no me gusto ni como voz ni como actor.

—Te lo preguntaba porque uno de los temas recurrentes en esta entrevista es el problema de la voz, de su peligrosidad. Por una parte la voz parece atemorizarte; pero por otra ese narrador que no hace más que hablar, oculto, lleva tu nombre. Me da la



sensación de que *Espérame mucho* tiene algo de psicoanalítico.

—JJJ: Un amigo mío la definió así: esta película tiene todas las bases del psicoanálisis, pero no tiene nada de basura psicoanalítica. Aludía a la famosa jerga de Woody Allen sobre el psicoanálisis.

—Yo lo decía también porque *Espérame mucho* parece llegar en un momento personal muy particular, marcado por la introspección.

—JJJ: Sí. Yo filmé *No toquen a la nena*, mi último largo, hace seis años. Empecé a filmarlo bajo el último período del peronismo, y me tocó que lo juzgaran los censores del nuevo sistema. Muchos de los actores del elenco entraron en las listas de prohibidos, de modo que tuve que afrontar muchas dificultades. No era un proyecto que atentara contra la familia, como se lo calificó en su momento, sino que lo que cuestionaba era la hipocresía dentro de la familia, y las relaciones con los hijos adolescentes. Entré entonces en una crisis que duró cinco años. Se me fueron al diablo muchas cosas; tuve que revisar absolutamente todo: lo personal, lo familiar, mi relación con el cine. Tuve que empezar a preguntarme si el cine era todo lo que yo quería hacer de mí, si realmente quería ser director de cine. Y cuando uno se mete en serio como uno mismo a fondo... (risas) es muy duro. Y peor todavía si uno es medio despiadado, medio sádico.

—En este caso, sádico y masoquista al mismo tiempo.

—JJJ: (riéndose). Durante esos cinco años escribí varios libros de cine con guionistas más o menos prestigiosos; me ofrecieron hacer películas que entraban dentro de lo permitido. Pero yo sentía que era como volver para atrás. Porque más allá de mis autocríticas como cineasta, pensaba que con mis películas yo había alcanzado ciertos niveles de cine y no quería retroceder. Fue como cortar con la adolescencia. Y después de seis años me engancho de nuevo con la adolescencia a través de este proyecto, pero ya desde la perspectiva de haber decantado y madurado una serie de cosas. Esta es una película tan personal, que todo, su fracaso, su éxito, sus logros parciales o totales, dependen absolutamente de mí: es como un autoexamen de todo lo que mamé durante 20 años de cine: 15 de largometrajes y 18 de publicidad.

—¿Cuántos años tenés ahora?

—JJJ: 41 recién cumplidos.

—*Tute Cabrero* es del 67 ó 68.

—JJJ: Se filmó en el 67, cuando tenía 26 años.

—*Tute* figura en la selección de películas que integran la quincena de homenaje a la generación del '60.

¿Estás conforme con esa inclusión?

—JJJ: La generación del '60 abarca a todos los directores que produjeron las películas importantes entre el 60 y el 63: Kohon, Kuhn, Antín... Digamos que yo llegué un poco tarde a esta generación, así que... (risas) lamento profundamente haber sido incluido en esta quincena.

—Pensaba si *Espérame mucho* no reproduce, en mayor escala, la infancia o el período de formación de una generación marcada por el peronismo.

—JJJ: O por sus desinteligencias con el peronismo.

—No importa: la marca existe de todos modos.

—JJJ: Sí, y uno de los factores que lo sedujeron a Isidoro fue que en la librería que él tenía en San Juan y Boedo, lo que más vendía eran los ensayos sobre la época de Onganía, sobre la era peronista, el libro de la hija de Lonardi. Había un consumidor, no mayor de 30 años, que hacía best sellers de todos esos libros como una necesidad de conocimiento de las últimas dos o tres décadas. Cuando él escuchó la cinta dijo: creo que hay una enorme necesidad de saber. Porque el peronismo todavía es un misterio. Y de este fenómeno creo que viene la vigencia de *Espérame mucho*.

A modo de anticipo, una secuencia del guión de "Espérame mucho" de Juan José Jusid e Isidoro Blaisten

SECUENCIA N° 32

Interior - Día - Obra en Construcción del Ingeniero Ambrosio

Sentados de espaldas a las bolsas de cemento, están charlando Lalo, Barco y Juancito. Mientras hablan, mecánicamente van tirando figuritas contra un paredón del fondo. Pero no prestan atención al juego. Lo que cuenta Juancito parece más atractivo.

LALO:
¡Andá! ¡Qué vas a ver!

JUANCITO:
Te lo juro por ésta.

Hace la cruz con los dos índices y los besa.

Estaba un kilo. Una vez la ví en combinación y después en bombacha y corpiño... Un kilo.

LALO:
Andá...

JUANCITO:
Por la luz que me alumbrá...

BARCO:
¿De qué color era la combinación?

JUANCITO:
¿De qué color? Azul.

LALO:
Andá. Dónde viste combinaciones azules.

BARCO:
¿Y vos que sabés?

LALO:
No existen combinaciones azules.

JUANCITO:
¿Ah? ¿Y no hay rosadas acaso?...

BARCO:
Sí señor. Rosadas hay.

JUANCITO:
¿Y no hay celestes acaso?

BARCO:
Claro que sí.

JUANCITO:
Bueno, ponete que era celeste, pero cómo estaba oscuro.

LALO:
Y si estaba oscuro... ¿Cómo la viste?

JUANCITO:
Porque Jean Romani la alumbraba con una linterna.

LALO:
¿Con una linterna?...

JUANCITO:
Una linterna. Sí, señor. Cromada. La compró en la ferretería. Se la vendió mi viejo.

BARCO:
Bueno... Y después qué pasó?...

JUANCITO:
Jean Romani la alumbraba con la linterna. Después, con la otra mano puso un disco en francés. La Tana se sacó la combinación.

LALO:
¿Por arriba o por abajo?

BARCO:
Dejálo contar tarápido ¿Y...?

JUANCITO:
Por arriba y se le enredó el pelo y entonces Jean Romani largó una carcajada en francés.

LALO:
¿Y de qué se reía?

JUANCITO:
¿Y qué sé yo?

BARCO:
Pero dejalo contar, Bolsón... Seguí.

JUANCITO:
Entonces La Tana quedó en bombacha y corpiño.

LALO:
¿De qué color?

BARCO:
Pero dejalo contar. ¿Se le veían los pelitos?

JUANCITO:
Sí.

LALO:
Andá.

JUANCITO:
Se le veían. Entonces Jean Romano con la otra mano le tiró una botella de champán.

LALO:
Pero. ¿No era Pernod?

BARCO:
No le des bola, seguí.

JUANCITO:
Le tiró el champán y empezó a chuparla toda.

BARCO:
Pero cómo. ¿Con las bombachas puestas?

LALO:
Pero si en una mano tenía el champán, en la otra mano la linterna y con la otra pone el disco... ¿Cuántas manos tenía El Francés?

JUANCITO:
Era rápido. ¿Vos qué te crees? Además te dije que estaba oscuro.

Juancito se calla. Los otros dos chicos tratan de imaginarse la situación. De pronto los tres descubren algo que llama su atención. Por la vereda de enfrente, dando vuelta a la esquina ha aso-

mado el asqueroso perro salchicha. Y detrás de él, unida a su collar por la correa de cuero, aparece la Dama del Perrito. Lleva un vestido escotado con grandes florones malva. Sus pechos se mueven al caminar. Mira hacia adelante con la sonrisa ida. La mirada de los chicos la sigue atentamente. Cuando se aleja la miran de atrás. Sus muslos se mueven acompasadamente. La lo intenta una humorada.

LALO:
Para mí, para vos, para ninguno de los dos.

Barco y Juancito lo miran como si hubiera cometido una herejía. Vuelven a admirar a la Dama del Perrito que se aleja. Es algo que está vivo y que se va. La marca de la bombacha atraviesa el viso, la tela del vestido, los florones y llega hasta los tres chicos que se han quedado en silencio.



Encuentro con Isidoro Blaisten

El aprendizaje de un oficio

—¿Cómo fue que se juntó con Juan José Jusid para escribir el guión de *Espérame mucho*?

—Isidoró Blaisten: Yo tenía una librería en San Juan y Boedo, a la que no entraba nadie más que los amigos. Setenta amigos y ningún cliente... Y un día se aparece Jusid. La tuvo que buscar, porque estaba medio escondida en una galería. Dice que iba como Philip Marlowe buscándola en el coche. Se presenta y me dice:

“Quisiera que me escribas algo”. Yo le digo: “Mirá, yo de cine entiendo tanto como de sánscrito”. El me dice: “No importa; olvidate del cine, de las dos columnas, de todo. Vos me escribís una novelita”. Me trajo dos cintas grabadas, que eran más o menos la historia de cuando él era chico. Sobre esa base se fue estructurando todo. Tomé algunos personajes, deseché otros, y con lo que se dejó de lado de todo lo que escribí tenemos material como para una novela.

—¿Conocía algo del oficio de guionista?

—IB: Era el primer trabajo que hacía para cine. Pero Jusid es un perro de presa. Yo lo llamo el mastín de los Baskerville. Yo me estaba mudando y él seguía con su idea fija. Mientras estaba bajando y subiendo muebles, él venía y me decía: “A Margarita le está faltando carnadura...”. Una vez me encontró en una conferencia de prensa y me dijo: “¿Qué hacés vos acá? Tendrías que estar escribiendo. ¡Vos estás bajo contrato!” Pero pienso que con mil tipos como Jusid el país podría andar mejor. Tiene ideas muy claras, sabe lo que quiere, y es muy trabajador. Tuve suerte, entonces, por haber hecho mi primera experiencia con él.

—Cuando le entregó las cintas, ¿usted tuvo entera libertad para trabajar?

—IB: Bueno, yo soy un tipo muy

imaginativo: en seguida empecé a meter cosas mías. Por supuesto que tener personajes ya marcados te quita libertad. Para mí era mucho más fácil agarrar un cuento mío y trabajar sobre él. Pero lo que me sedujo fue la época. Si bien yo tenía entonces 8 años más que él, para mí es una época llena de recuerdos y nostalgia. Coincidíamos con Jusid en las vivencias, lo que facilitó mucho las cosas.

—¿Qué método de trabajo siguieron?

—IB: Acumulábamos material y luego decantábamos. Nos encontrábamos todos los martes en el Tortoní, y cada martes yo le llevaba 20 páginas. A veces yo llegaba con mis 20 carillas y él me decía: “Escuchame: acá no tenemos nada para filmar”. Ahí me di cuenta de que el cine era otro lenguaje. Posteriormente le llevaba 4 páginas y él me decía: “¡Uh! Acá tenemos para 16 minutos de película!” Entonces me dije: “Callate Isidoro y aprendé”.

—¿No lo limitaba un poco el hecho de que fuera tan autobiográfico el material?

—IB: Sí, bastante. Se han cambiado personajes; he transferido características de personajes que yo conocí a personajes que me daba Jusid. La idea era crear arquetipos. Porque la historia es bastante compleja: está el peronismo, el radicalismo, la muerte de Evita... Estábamos sobre el filo de la navaja. Vos sabés que uno menciona a Perón y los antiperonistas te dicen que sos peronista, y los peronistas te dicen que sos gorila. Como acá todo se hace con cierto maniqueísmo... La cosa se complicaba. De cualquier modo, creo que todo está tomado con mucho cariño y mucha ternura. Además, no nos engañemos, era una época muy ingenua... Con respecto a las cosas que pasan ahora... Era como la prehistoria de lo que pasa ahora: por entonces, se levantaban las vías de

ferrocarril y eso constituía un acto de terrorismo bochornoso...

—¿Había entre usted y Jusid alguna coincidencia de origen o familiar, cierto pasado común a partir del cual pudiesen trabajar?

—IB: No. Claro que estaba la cosa del barrio, ¿no? Porque si bien esto transcurre en el centro, la cosa barrial está muy presente.

—¿Cuánto tiempo estuvieron reuniéndose?

—IB: Como un año, y a veces sin saber bien qué iba a pasar.

—¿Qué pensó usted cuando Jusid le entregó el guión técnico terminado?

—IB: Que estaba bastante respetado lo que yo había escrito. Jusid sacó, pulió cosas, pero el diálogo, por ejemplo, quedó casi intacto. Dicen que yo lo manejo bastante bien, al menos los directores que han venido a verme: Carlos Orgambide, Jaime Kogan... Este no es mi *métier*, pero pareciera ser que yo tengo una forma de escribir, sin emitir juicios de valor, que recorta bastante bien, y entonces los directores piensan que puede andar bien en el cine o en el teatro. Después yo le sugerí el nombre de Ernesto Goldar, que es un erudito, sobre todo en la vida cotidiana de los años '50, para que rastreara las cosas que se nos pudieran haber pasado. Por ejemplo: yo había escrito “radio Colonia”, que en ese momento no existía. Tampoco se decía “compañeros”, sino “correligionarios”, ni “vitrola” (porque ya no se usaban), sino “combinado”. Después de todo, es una reconstrucción de época, y aunque hayan pasado apenas 30 años uno no puede confiarse sólo a la memoria. Goldar se encargó entonces de detectar incongruencias, anacronismos.

—¿Usted había escrito manteniendo una estructura narrativa tradicional?

—IB: Sí, absolutamente lineal. Es

como haber escrito una novela evitando el monólogo interior y el fluir de la conciencia. Fue muy sencillo, pienso, hacer sobre esa base el guión técnico, porque si bien no estaba encolumnado, yo había escrito en función de dos cosas: la imagen (o la descripción, que es su equivalente) y el diálogo.

—¿Qué lo seducía de la década del '50?

—IB: Fundamentalmente, un tipo de relación que se ha perdido. Fijate que en el barrio todos se querían. Los hiatos que se producían en una familia, las separaciones, no llegaban a afectar el sentimiento. Un peronista y un radical, en el fondo, se querían, porque eran del mismo barrio. Era gente que pensaba distinto y estaba unida por esa disidencia. Nadie pensaba en matar o hacer desaparecer a nadie porque pensara distinto. Pienso que en ese sentido, la película es una alegoría, un símbolo.

—Usted se niega a considerarla una película política.

—IB: Sí. Yo, personalmente, detesto la política (y los políticos): es algo soez, deleznable y sucio, donde siempre se miente. Entonces, al escribir el libro, mal podía yo tomar una posición política. La película es otra cosa: una especie de búsqueda del tiempo perdido en cuanto a las ilusiones; hay un deseo implícito de volver a encontrar lo que uno soñó en la infancia.

—¿Qué relación tenía usted con el cine?

—IB: A mí el cine me fascina muchísimo. Yo he sido fotógrafo de plaza, de sociales, de publicidad, y trabajé de fotógrafo hasta la llegada del color. Me gusta mucho más el cine que el teatro. Me parece que es el arte de comunicación por excelencia.

—¿Amarcord estaba presente para usted mientras escribía?

—IB: No, recién la vi después de empezar a trabajar. Sí, es una especie de *Amarcord* porteño de los años '50. Por su estructura, y porque está narrada desde la visión de un chico.

—¿Había visto las películas anteriores de Jusid?

—IB: (*Risas.*) No... pero creo que él se dio cuenta. Las vi en el festival de cine argentino que se hizo con motivo de lo de las Malvinas. Y pienso que si las hubiese visto antes, habría escrito exactamente lo mismo que escribí. Terminé respetando mucho el criterio de Jusid. Como en todo oficio desconocido, tenía que ponerme a dominar sus herramientas, sus instrumentos. Y creo que algo aprendí.

“Mejores libros para ser más libres.”

NARRADORES AMERICANOS

Jorge Asís:

Carne picada
La calle de los caballos muertos

Daniel Moyano:

El vuelo del tigre

Rodolfo Rabanal:

En otra parte

Jorge Manzur:

Tinta roja

Enrique David Borthiry:

Palomas tristes tiene la paz

Enrique Estrázulas:

El ladrón de música

Carlos Hugo Aparicio:

Sombra del fondo

Martha Mercader:

La chuña de los huevos de oro

ENSAYO CRITICO

José Pablo Feinmann:

Filosofía y Nación
Estudios sobre el pensamiento argentino

DE PROXIMA APARICION

Hugo Foguet:

Pretérito perfecto

Armonía Somers:

Sólo los elefantes encuentran mandrágora

Daniel Moyano:

Libro de navíos y borrascas

Ernesto Sábato (comp.):

Viaje a los mundos imaginarios

EDITORIAL

LEGASA

Rawson 17, A - Buenos Aires
983-2492/94

CUANDO EL CINE HABLA DE SI MISMO

Alan Pauls



El cine también produce basura. Este aserto no presupone ninguna indignación, sino apenas la constatación de una evidencia generalmente soslayada. La omiten los espectadores (no tienen por qué tenerla en mente cuando asisten a una sala de exhibición); también la omite la crítica (que se limita a parafrasear el producto acabado, tal como se muestra en la pantalla). Pero quienes no pueden desecharla son el director de un film, su montajista, su jefe de producción: todos aquellos que participen a su modo del proceso de montaje de una película. Allí, entre los engranajes de la moviola, se decide el destino del material filmado: especie de tribunal implacable que dictamina qué queda y qué se rechaza, qué se ofrecerá a la contemplación de los espectadores y qué sucumbirá al anonimato de los tachos de basura. Muchas veces esta *depuración* (verdadera higiene del film, verdadera profilaxis) no implica un acierto. ¿Cómo garantizar que lo que se deja de lado es *peor* (menos logrado, más imperfecto) que lo que se resuelve incluir? Es conocida la queja de los guionistas: con el material escrito que se desecha hubiera podido filmarse una película infinitamente mejor que la que finalmente se filma. Otro tanto sucede con los carretes de película ya filmada. Seleccionar es una toma de partido: un film es significativo no sólo por lo que elige sino también por lo que excluye.

¿Dónde van a parar esos restos de película, fotogramas bastardos sobre los cuales un director se niega a reivindicar toda paternidad? Generalmente, su lugar de confinamiento es un gigantesco depósito estratégicamente emplazado junto a la moviola: allí los trozos de celuloide se superponen, se acumulan, se mezclan. Si el trabajo de montaje es la tentativa de establecer un orden y fijar una lógica, el descarte reinstaura el caos y la desorganización. El eufemismo

con que los iniciados llaman a estos desperdicios es *material de descarte*: es lo que sobra, lo que por una razón u otra no obtiene el privilegio de acceder a la versión definitiva de un film. Y por lo general, no hay para estos desechos un cinturón ecológico que se digne recibirlos.

Sin embargo hay gente que se resiste a esta condena. Gente que, una vez terminado el proceso de montaje de un film, se pone a hurgar clandestinamente en esos depósitos de basura filmica que los montajistas se regodean en colmar. Antonio Ottone es uno de estos originales mendigos cinematográficos; pero no por padecer penas pauperizaciones económicas, sino por una curiosa vocación cinematográfica que derivó en una experiencia singular: *Metacine*, un medimetraje de aproximadamente 30 minutos que se propone como un "análisis semiótico del film *Sentimental*, de Sergio Renán".

La historia de este experimento original debe rastrearse en el periodo de rodaje de esa película, en el que Ottone se desempeñó como jefe de producción pero sin limitarse a cumplir con la función tradicional que se reserva a su puesto. Además de manejar cifras, organizar la producción, establecer costos y presupuestos, Ottone se entregó al puro espionaje: estuvo junto a Renán, siguiéndolo dondequiera que fuese, registrando obsesivamente sus puntos de vista, sus planes, sus ideas acerca del carácter que le daría a la película, su concepción de lo que debía ser el trabajo de los actores. Guardaespaldas subrepticio y tenaz, Ottone acumuló información instigado por el propósito oculto de compaginar una película sobre la película. *Metacine*, entonces, formula dos propuestas: por un lado, analizar *descriptivamente* (sin incursionar por los caprichosos senderos del *me gusta / no me gusta*, paradigma

crítico tan caro a nuestros escribas cinematográficos) la película de Renán; por otro, aportar (o enriquecer) el análisis con el conocimiento interno que le concedió su omnipresencia en la producción y el rodaje del film. En otras palabras: una suerte de reconstrucción de la historia de *Sentimental*. En rigor, estos dos planteos están vinculados entre sí por una tesis que *Metacine* apenas insinúa sin explicitarla: la de que una determinada concepción estético-ideológica (en este caso el naturalismo) condiciona implacablemente el modo de producción de una película. *Metacine* desmenuza entonces los sucesivos pasos que siguió la producción de *Sentimental*, ligándolos con la ideología naturalista que los presupone: la caracterización de los personajes, siempre delineados desde la óptica de lo verosímil (para probar esta aseveración, *Metacine* llega incluso a revelar un fragmento "real" del diálogo entre Renán y los actores: un mini Watergate interno); la selección del vestuario adecuado para tales caracterizaciones; el rastreo de los escenarios que coincidieran con las líneas de verosimilitud estipuladas al principio; etcétera.

Metacine trabaja con un material heterogéneo: por una parte rescata el material de descarte de *Sentimental*, componiendo con él un mosaico de fragmentos que remiten al desarrollo del film original; por otra parte utiliza gráficos, apuntes, esquemas y cuadros sinópticos destinados a explicitar didácticamente los criterios de análisis puestos en juego. En este didactismo reside quizás una de las debilidades del intento: la propuesta de *Metacine* oscila entre una aproximación muy general a las categorías de una crítica cinematográfica moderna, tributaria de los modelos metodológicos del estructuralismo (la noción de código, los conceptos de diégesis y sintagma, la teorización

Metacine (1982)

(Análisis semiótico de *Sentimental*, de Sergio Renán.)

Análisis y Dirección: Antonio Ottone.

Montaje: Luis Muti.

Sonido: José Luis Díaz.

en torno a la verosimilitud y la representación, etc.), y un análisis nunca demasiado particularizado del film en sí, que pierde especificidad en la medida en que lo clasifica sin mayores reservas dentro del género policial. Encuadrar una película dentro de un determinado género puede resultar útil como punto de referencia inicial para el análisis; pero permanecer dentro de ese marco implica el riesgo de asimilar esa obra particular a todas aquellas susceptibles de figurar bajo la misma categoría. El recurso al género supone siempre un nivel de *uniformidad* que el salto al *análisis* propiamente dicho debe despejar, para perseguir más bien la *diferencia*, aquellos rasgos distintivos que hacen que esa obra sea ella misma y no otra. A menos que tales rasgos distintivos brillen por su ausencia y la obra en cuestión merezca caer sin más en el pozo ciego del género, en cuyo caso se impone una justificación más o menos exhaustiva del veredicto.

El tono didáctico de *Metacine* tiene sus razones. Puesto en la alternativa de difundir su experiencia o resignarse a una circulación más bien restringida, Ottone prefirió la primera salida. Se vio obligado entonces a "vulgarizar" el análisis. Urdió una introducción global acerca del enfoque semiótico del fenómeno cinematográfico, y se detuvo en el esclarecimiento de las categorías conceptuales que iba utilizando. Sin duda pensaba (y piensa) que *Metacine* pudiera exhibirse entre técnicos de la industria y alumnos de las distintas escuelas de cine. Pero este esclarecimiento tiene un tope: más allá, dos opciones: o se pone uno a estudiar qué significa toda esa batería de conceptos más o menos sofisticados (cfr. Christian Metz, Umberto Eco, la revista *Communications*, etc.), o, alternativa más expeditiva, se acepta con estoicismo la propia ignorancia en la materia. El análisis propuesto en *Metacine* par-

te de una distinción básica: todo relato adscripto al modelo policial privilegia la *organización de la historia* (intriga, encadenamiento de acciones, enigma y resolución, suspenso, etc.) sobre la *psicología de los personajes* (caracteres, tipologías, conflictos internos, motivaciones emocionales, etc.). *Sentimental*, según Ottone (y ésta es la única zona en la que *Metacine* aborda el film en su originalidad), transgrede esta ley del género y enfatiza primordialmente el segundo aspecto. Aunque el análisis de *Metacine* nunca abandona el descriptivismo, se ve en esta observación un leve asomo de crítica valorativa: la violación de la ley del género se convierte así en el blanco de un juicio de valor disimulado que vería en ella la clave de la fragilidad de *Sentimental*. Para fundamentar esta vuelta de tuerca psicologista, *Metacine* vuelve a acudir a la indiscreción y revela un fragmento de la voz de Renán mientras declara frente a sus actores que se propone con el film: una historia que reivindique la fuerza de los sentimientos, en oposición a la "campana de desprestigio" existente contra lo sentimental. Según la tesis de *Metacine*, consumir este propósito obligó a Renán a sacrificar la fuente de solidez del género: su estructura narrativa.

Más allá de estas observaciones críticas, la originalidad de *Metacine* es doble: económica y de método. Económica porque es un film constituido de restos, parches, remiendos: una suerte de *patchwork* donde lo inservible recibe una función didáctica y es recuperado para la historia del sentido. En cuanto a la segunda originalidad, habría que decir que en verdad se juega en la relación entre un *método* (el análisis autodenominado semiótico de un film) y un *lenguaje*: el del cine mismo. Hay en *Metacine* una pregunta implícita: ¿es posible hablar del cine con el cine? Así como los críticos literarios escriben

sus peroratas en el *mismo* lenguaje del que están hechos los libros que critican, ¿el lenguaje cinematográfico puede o podrá gozar alguna vez de esa milagrosa capacidad? Al fin de cuentas, las críticas, los ensayos y los análisis cinematográficos suelen verse obligados a recurrir a la escritura. En ellos el cine sólo aparece en forma de fragmentos (fotos fijas, fotogramas), y dotado de la función subsidiaria de la ilustración, pero siempre subordinado a la autoridad de la escritura. *Metacine* parece aventurarse en una hipótesis distinta: el cine podría analizar al cine valiéndose de sus propios procedimientos. De allí el título de este experimento de Ottone: también el cine puede tener una función metalingüística. La cuestión, de todos modos, no parece fácil de despejar: habría que pensar si la propuesta de *Metacine* sería posible sin el recurso a todo ese conjunto de esquemas, pequeñas formalizaciones que explicitan los conceptos utilizados y que no pertenecen específicamente al lenguaje cinematográfico. Habría que pensar, también, si un movimiento de cámara, un corte o un empalme de montaje, un encuadre o un zoom, están en condiciones de analizar o describir la función que todos estos procedimientos cinematográficos podrían desempeñar en un film de ficción. Pero la tentativa de *Metacine* es oportuna en la medida en que pretende indagar, desde la misma práctica, en ciertos horizontes teóricos que el medio cinematográfico argentino tiende a borrar de un plumazo bajo el anatema tranquilizador de lo incomprendible: sanción que descalifica menos a quienes incursionan por estos horizontes, que a quienes la profieren, amparándose en una significativa intelectualofobia que alguna vez habrá que estudiar muy detenidamente. ♣



Antonio Llerandi (*País portátil*).



Mario Handler.



Olegario Barrera.

Semana del Cine Venezolano en Bs. As.

ENCUENTRO CON LOS

A raíz de la Semana de Cine Venezolano en Buenos Aires, que tuvo lugar del 21 al 27 de octubre en su primera exhibición, y se extendió luego una semana más, *Cine libre* organizó una mesa redonda con los integrantes de la nutrida delegación venezolana.

Se prefirió esta forma de diálogo colectivo para evitar la dispersión (y las posibles redundancias) a que hubiera conducido una serie de entrevistas individuales, pero también en razón de la multiplicidad de funciones y voces congregadas por esta delegación, que incluía tanto a los cineastas autores de los films exhibidos, como a miembros de diversos organismos vinculados con la producción cinematográfica del país latinoamericano.

Convocados en el tumultuoso bar del hotel Elevage, participaron de este encuentro Antonio Llerandi (co-director con Iván Feo de *País Portátil*, y actual Presidente de la ANAC: Asociación Nacional de Autores Cinematográficos), Carlos Rebolledo (co-director con Thaelman Urgelles del film que abrió la muestra: *Alias el Rey del Joropo*), Mario Handler (documentalista uruguayo ahora residente en Venezuela), David Gimón (consultor jurídico del Ministerio de Fomento y miembro del Directorio del Fondo de Fomento Cinematográfico) y Olegario Barrera (secretario de Relaciones Internacionales de la ANAC, y miembro del Departamento Internacional en la Dirección de la Industria Cinematográfica del Ministerio de Fomento). Mario Sábato, Salvador Sammaritano y Alan Pauls estuvieron presentes por *Cine libre*, Rodolfo Hermida ofició de espectador atento (es director de la Escuela de Cine de Avellaneda), y después se sumaron a la ya multitudinaria mesa Clemente de la Cerda (director de *Soy un delincuente*), Román Chalbaud (director de *El pez que fuma*) y Rodolfo Porro (abogado y miembro del Directorio del Fomento Cinematográfico por la cámara de Productores de largometraje).

—Alan Pauls: Propongo, para empezar, que hablemos de estas siete películas que integran la muestra de

cine venezolano. ¿Por qué fueron elegidas precisamente estas siete, y qué representan dentro del panorama del actual cine venezolano?

—Antonio Llerandi: No son películas de las últimas que se han producido. Pertenecen a lo que en Caracas se ha dado en llamar la "década decisiva", que es el período en que nuestro cine comienza a tener una cierta regularidad de producción. Esto empieza a partir de 1973, y estas siete películas forman parte de un primer grupo que se hizo entre el '76 y el '79. Es una muestra variada: incluye desde las películas más taquilleras hasta las más premiadas, y estilos muy diversos. Nosotros pretendíamos que esto fuera una especie de apertura para el Nuevo Cine Venezolano; por eso esta muestra no se agota aquí. Ya, de inmediato, podríamos presentar dos muestras más de la misma calidad.

—AP: Señalaste 1973 como un año de despegue. ¿Qué circunstancias confluyen en esa fecha?

—ALL: En 1973 se produce la película que abre este fenómeno: *Cuando quiero llorar no lloro*, basada en la novela de Miguel Otero Silva, adaptada por Román Chalbaud y dirigida por Mauricio Walerstein. Fue la primera película producida totalmente en Venezuela, después de muchos intentos fallidos, esporádicos, y después de que el cine fuera un trabajo casi artesanal. Y el público venezolano la recibe con mucho entusiasmo: la película llega a tener fabulosas entradas de taquilla. Esto comienza a hacer pensar en la posibilidad de un cine venezolano.

Inmediatamente después, Román Chalbaud hace *La quema de Judas* con resultados similares, y es a partir de ese momento que el estado venezolano comienza a considerar que la industria cinematográfica y la producción cinematográfica venezolana vale la pena. Se inicia entonces un sistema de protección mediante créditos estatales, etc., que es lo que permite la regularidad de la producción. Este proceso que podríamos llamar histórico culmina con la creación del Fondo de Fomento Cinematográfico, instaurado



Clemente de la Cerda
(*Soy un delincuente*).



Carlos Rebolledo (*Alias el Rey del joropo*).



Román Chalbaud (*El pez que fuma*).

CINEASTAS VENEZOLANOS

nace unos meses, que es el resultado de nuestra gran lucha. Es el organismo promotor del cine en Venezuela: una asociación civil en la que participan organismos oficiales y privados.

—Mario Sábato: Dado que de la respuesta se deduce que antes no había cine en Venezuela, ¿cuál es el origen de los directores venezolanos? ¿de qué disciplinas vienen?

—Carlos Rebolledo: Quizá por fascinación ante este fenómeno llamado Nuevo Cine Venezolano, tendemos a olvidar un hecho fundamental, y es que antes había en Venezuela un movimiento de documentalistas muy importante. Antes de todo esto, los cineastas nos formábamos en el documental. Una expresión bastante acabada de este movimiento se da entre el 60 y el 70: la prueba es que en 1968 organizamos en Mérida el primer festival del cine documental de América Latina, y allí entramos en contacto radical con las cinematografías de Latinoamérica: la de ustedes, la chilena de ese entonces, y la brasilera. Este encuentro de Mérida sirvió para alentar a los documentalistas, porque el registro documental de la realidad era un registro muy importante que no podíamos delegar en ninguna otra forma de expresión.

—MS: Ya que Venezuela es uno de los pocos regímenes democráticos que hay en América Latina, muchos cineastas expulsados por los sistemas no democráticos de otros países terminaron afincándose allí. Me gustaría que Mario cuente qué relación ha habido con los artistas provenientes de otros países en Venezuela.

—Mario Handler: En el campo del cine, hubo una inmigración que forma hoy una fracción bastante considerable dentro del cine venezolano, y en general ha sido bien recibida. Cada uno se ha ubicado en su posición, y aquéllos que creían que luchando se hacen mejor las cosas se han integrado completamente a la lucha por el cine venezolano. Hay muchos compañeros chilenos, argentinos o

uruguayos que fueron aceptados igualitariamente en esa lucha: en sus beneficios pero también en sus desventajas posibles. Y esto es bien interesante como experiencia. En general, Venezuela tiene una expresión popular bastante más original de lo que uno cree. Antes del exilio no le atribuimos demasiada personalidad; siempre la entendíamos por asimilación a otras culturas. Y hemos descubierto una cultura natural que es sumamente importante, no siempre fácil de entender, y muy alejada de nuestros cánones europeos. La mayoría de los venezolanos no son chauvinistas; los únicos chauvinistas son sectores mediocres o cerrados a cualquier tipo de aporte desde el exterior. La integración de los exiliados ha sido tal, que en la directiva de la ANAC siempre ha habido emigrados.

—CR: Y no sólo gente del Cono Sur. Venezuela ha recibido mexicanos, italianos... Se ha conformado una verdadera hermandad. Lo único que nos falta es brasileños. Pero claro, ellos nunca se fueron.

—ALL: También tenemos más de un norteamericano...

—CR: ¡Y un inglés, chico! Hasta un inglés tenemos en Venezuela... (*risas*).

—MS: Ya hablamos bastante del aspecto institucional. Ahora me gustaría saber si en Venezuela existen tendencias dentro del cine, o si, como ocurre entre nosotros, hay tantas tendencias como realizadores.

—CR: Creo que la segunda de tus hipótesis es la más acertada. Hay tantas tendencias como cineastas. Pero esto no es tan simple, y el panorama se complica por el hecho de que, al menos en esta década decisiva, uno de los signos más evidentes y constantes del cine venezolano es un cierto compromiso. Sé que la palabra está un poco desacreditada, pero esto es muy importante para nosotros. Se trata de un compromiso con el devenir histórico del país. Un país cuya historia nos ha sido cambiada, manipulada, escondida, enmascarada. Todos nos lanzamos a *recuperar* algo de esa historia.

En cuanto a la cultura popular, dos películas, pienso, siguen esta dirección: *Los muertos sí salen* y *Alias el Rey del Joropo*. Por otra parte, *País portátil*, de Antonio Llerandi, recupera un arco histórico bastante amplio. Y muchas de las películas de Román Chalbaud, que es el cineasta que más ha filmado entre nosotros, están inspiradas en la cultura marginal del país. Un país ahora supermoderno, intervenido, con una economía mediatizada en la que las relaciones de producción han cambiado. Las relaciones de producción precapitalistas, que originaron precisamente esa cultura popular, han cedido ahora al empuje de un capitalismo moderno. Mucho de este cine ha registrado todavía esas relaciones de producción precapitalistas, que son relaciones culturales, humanas, y están vinculadas con la cultura marginal.

—MS: Habría una búsqueda de una identidad nacional.

—CR: Yo le tengo mucho miedo al problema de la identidad nacional. La palabra misma me produce escozor: a través de ella se pueden meter muchos contrabandos: estéticos, lingüísticos, ideológicos. ¿Qué es la identidad de un país? ¡Es todo! Lo que hay que decir es que este cine ha recuperado algunos signos de esas culturas tradicionales que están desapareciendo. Pero no queremos ser pretensiosos y arrogarnos el derecho de representar la identidad nacional. Porque la identidad nacional va desde la cadena de supermercados de Rockefeller hasta las últimas expresiones folklóricas del llano. No tenemos una identidad nacional dada de antemano: la estamos buscando, creando.

—ALL: Coincido con Rebolledo. Tratar de reducir la expresión de una sociedad a una etiqueta ("identidad nacional") es muy peligroso. Es convertir algo que es dinámico en un hecho ya plasmado y estático. Hay mucha gente que ha manipulado esta expresión, y mucha que ha caído en la trampa. Estas reducciones provienen de algunos antropólogos y sociólogos que se manejan con un campo que tiene menos variables que el cine. La identidad nacional incluye todo, hasta esas corrientes inmigratorias de exiliados de las que Mario hablaba antes, y que ya forman parte de la sociedad venezolana. Nosotros decimos que el cine venezolano, ante todo, es profundamente venezolano. Parece una frase simple, pero para nosotros es muy significativa. Tenemos influencias de todas partes del mundo, pero el producto final es únicamente venezolano. Y eso es lo que ha producido una identificación en el público. Esto tiene que ver con dos hechos: por un lado, que los realizadores somos productores de nuestras propias películas, de modo que ha desaparecido esa imagen del productor que impone sus propias intenciones; y por otro, ese convencimiento del público venezolano, que siente que ese cine lo está expresando. En Venezuela prácticamente no se producen películas con esquemas comerciales importados. Los escasísimos intentos de hacer ese cine han fracasado rotundamente. Y las películas más taquilleras son películas con una actitud profundamente crítica de nuestra sociedad.

—CR: Pero tenemos que ser precavidos con esta imagen rosada. Porque aunque no hemos caído en ese estereotipo comercial que combina al cantante de



éxito con la rumbera culona, no por eso dejamos de contemplar entre las propuestas que hacemos la propuesta comercial. Evidentemente, nuestra preocupación es el público, y a ese público no se puede llegar sólo con los arquetipos de lenguaje, los arquetipos cinedramatúrgicos. Hay que lograr un delicado equilibrio entre lo arquetípico y lo estereotipado de nuestra cultura popular.

—David Gimón: Quería agregar que tanto el presidente de la república, Herrera Campins, como el ministro de Estado para la Secretaría, son fanáticos del cine y se han preocupado mucho por promover el Nuevo Cine Venezolano. La prueba está que se constituyó el Fondo de Fomento Cinematográfico con un aporte estatal inicial de alrededor de 6 millones de dólares. Y además, el presidente dictó un decreto sobre normas de comercialización de obras cinematográficas, que regula las relaciones entre productores, distribuidores y exhibidores.

—AP: ¿Hay alguna relación entre ese rescate de las formas de cultura popular o marginal y la tradición documentalista que citó Rebolledo? ¿Qué ha quedado del género documental en la práctica de ustedes, realizadores de ficción?

—CR: Yo respondería de una manera un poco autobiográfica, si me perdonan. Yo me formé como cineasta en una escuela europea, el IDHEC de París. Y a mi regreso a Venezuela se produce el primer gran choque: ¿seguía siendo europeo por formación, o me ponía en contacto con mi país? Yo venía con todas las intenciones de hacer largometrajes, y con todo el *background* europeo adquirido. Pero como la realidad es más terca que uno, me di cuenta de que

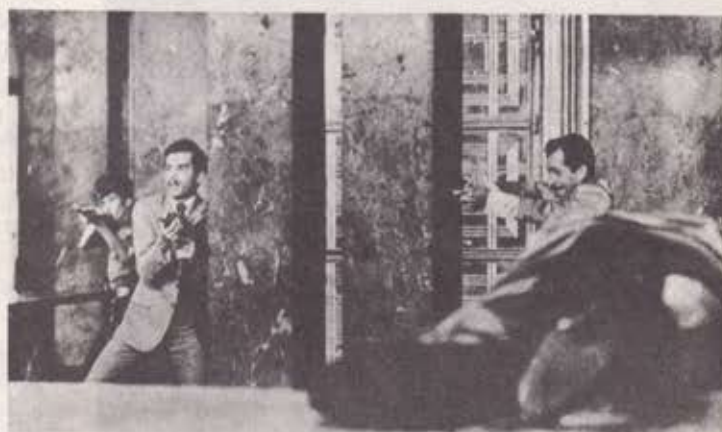
eso no podía funcionar en ese momento. Hablo del año 65. Ni los esquemas estéticos ni los de producción podían ser viables en el país. Entonces me dedico a ser documentalista. Yo, que estaba formado en el cine de ficción europeo. Y esto me produjo un gran enriquecimiento personal: combatir todos esos elementos culturales neocoloniales (no es ésta la palabra, pero por ahí anda el sentido de la cosa) a través de una práctica documental. Esa fue la eficacia que tuvo el género documental: sirvió para combatir estos esquemas que hemos interiorizado por nuestra manera de ser, o por habernos formado fuera de América Latina.

—AP: Hice la pregunta pensando en *Alias el Rey del Joropo*, que me parecía graficar bastante bien este deslizamiento del documental a la ficción y viceversa.

—CR: Bueno, ése es el punto difícil de mi película; pero en todo caso esa era mi posición frente al cine en ese momento: quería ser consecuente con una posición de registro de la realidad, y al mismo tiempo no perder de vista la relación con la ficción.

—Olegario Barrera: De todos modos, el documental sigue siendo importante en Venezuela. De hecho, de todas las peticiones de subsidios que llegan anualmente a los consejos municipales para cortometrajes, la mayoría sigue siendo de documentales.

—MH: Además, casi todas las películas que han tenido éxito de público se basan en crónicas, en reconstrucciones de la realidad. El Rey del Joropo existió, su historia es verdadera. Y todos participamos de ese pensamiento. La película de Clemente de la Cerda, *Soy un delincuente*, está basada en el relato



1, 2 y 3. *Pais portátil*, de Antonio Llerandi e Iván Feo.

4. *Los muertos sí salen*.

5. *Alias el Rey del joropo*, de Carlos Rebolledo y Thaelman Urgelles.



1. Antonio Llerandi, Salvador Sammaritano y Carlos Rebolledo.

2. Mario Handler, Olegario Barrera y Mario Sábato.

3. *Canción mansa para un pueblo bravo*, de Mauricio Wallerstein.

autobiográfico de un preso. Y a mí me parece que la simbiosis entre el documental y la ficción sigue siendo muy poderosa en todo el mundo. El que hace un documental simplemente descriptivo obviamente no funciona; pero tampoco llega muy lejos aquel que hace algo que deriva de sus fantasías personales o de sus relaciones exclusivamente inmediatas con la sociedad. La amplia realidad social bien estudiada y transformada en drama es lo que está funcionando.

—MS: El tema de la marginalidad y la delincuencia nos hacen pensar inmediatamente en el Caso Mamera. ¿Por qué no nos cuentan lo que sucedió con esa película? Porque también resulta útil comparar dificultades.

—Clemente de la Cerda: La diferencia reside en que allá hubo un juicio, ejercido, claro, por unos sectores claramente definidos. Pero como ellos no pueden prohibir una película, crearon un fantasma, se aferraron a dos o tres leyes muy débiles para demandar a Luis Correa, su director.

—AP: Le dieron al film un estatuto jurídico.

—ALL: Exactamente. La vuelta que encontraron fue la siguiente: no hay una prohibición de la película como tal, sino que la película fue calificada como un acto de apología del delito. Entonces no fue calificada, y por lo tanto no se puede exhibir. Pero no hay una acusación contra la película misma, sino contra el hecho de hacerla. La película es un documental sobre un alto miembro de la policía Metropolitana de Caracas que asesinó a tres muchachos que mantenían relaciones con su esposa, también una muchacha más joven. No se sabe si las relaciones eran amistosas o sexuales. Durante dos años no se supo quién había sido el autor del crimen, hasta que este oficial confesó todo. Entonces Luis Correa (que también fue el guionista de *Soy un delincuente*) logró entrevistarlo en la cárcel, filmarlo, y el oficial, en cámara, confiesa detalladamente el crimen y cómo lo cometió. Y dice que si tuviera la oportunidad de cometerlo nuevamente lo haría exactamente igual. La condena de la película se basa entonces en esta confesión: es un hombre que está enalteciendo un acto delictivo. Aquí está, entre nosotros, Rodolfo Porro, que es miembro del Directorio del Fomento Cinematográfico por la Cámara de productores de largometraje, pero también es abogado y es el defensor de Luis Correa en el juicio.

—MH: Lo curioso es que en los fundamentos, el primer juez citaba leyes argentinas (gran honor) y el



1. *Alias el Rey...*
2. *Canción mansa...*

código Hays. Claro que después se dieron cuenta de lo que esto significaba.

—CdIC: De todas maneras, ninguna película puede ser prohibida en Venezuela. Por eso el juez la incautó *para* impedir su clasificación.

—OH: Esta es la argumentación legal de la prohibición. Pero por supuesto el origen de todo esto es que esta película deja muy en entredicho a la organización policial a la que pertenecía este oficial. Hay una acusación directa contra la gran corrupción que existe en esa organización y en otras similares. Porque en el *Caso Mamera* queda demostrado no sólo que él cometió el crimen, sino que nunca podría haberlo cometido solo. Y este caso tardó tanto en esclarecerse precisamente por las trabas que ponía la policía en la investigación.

—CR: También hay que destacar esto: el modo en que se ejerce la represión en una democracia, en un estado de derecho. No puede ser producto de una decisión autoritaria ejecutiva. En este caso, el Ejecutivo presionó al Judicial, en primer lugar, y luego al Municipal, para que ejerciera la legalidad de un hecho político.

—Salvador Sammaritano: Casualmente en la Argentina hay un antecedente, *Ufa con el sexo*, de Rodolfo Kuhn, que tampoco fue calificada.

—MS: Cuando los directores de cine argentinos expresaron su solaridad en un largo telegrama, nos tomamos el atrevimiento de hacer una reflexión a partir del hecho de que nos sentíamos algo así como "expertos en represión" (en ser reprimidos, no en reprimir): y es que a partir del material que se nos había enviado, lo menos que podíamos experimentar era una gran envidia. Porque Correa estaba preso, injustamente o no, pero en un sitio donde se lo podía encontrar; tenía derecho a la defensa, y los medios podían protestar sin ser acusados de incentivar la subversión. Entonces nosotros, como personas que habíamos perdido la democracia, apreciábamos el valor de esa democracia, y decíamos en ese telegrama que era preciso solucionar ese problema (un vicio de la democracia) pero dentro de la democracia misma.

—MH: Aceptamos la envidia que ustedes tienen, pero el pueblo de Venezuela ya no puede tolerar esos abusos autoritarios. Aunque se trate de una represión "suave".

—AP: ¿Cómo se desarrolló el juicio a Luis Correa?

—Rodolfo Porro: Por orden del Fiscal de la República,

el juicio empezó en julio del año pasado, unas 72 horas después de iniciado el rodaje de la película: algo así como enjuiciar a un novelista que acaba de terminar su primera cuartilla, porque presumiblemente la novela (que aún no ha escrito, y mucho menos impreso, y mucho menos leído el público) puede tener un contenido apologético. Todo esto se acentúa más por el hecho de que se filmaba sin un guión específico, dada la naturaleza documental de la película. El rodaje terminó en noviembre de ese año, de modo que en ese momento el juicio llevaba ya 6 ó 7 meses. El tribunal decomisa la película en Mérida, en una exhibición que se estaba haciendo a pedido de la Universidad de Los Andes, porque este film tiene un contenido criminológico muy importante. Como no se encontró figura legal alguna para someter a juicio a Correa e impedir la proyección de la película (la Constitución prohíbe tajantemente la censura), se utilizó una argucia para darle cierta juricidad o una apariencia de tal: la apología de la delincuencia. El contenido de la película no es, por supuesto, apologético. La prueba está que unas de las promotoras de la exhibición y divulgación de la película son las madres de los muchachos asesinados. Como es obvio, la madre de un muchacho asesinado jamás podría apoyar una película en la que se hace la apología del homicida. Además, en un Congreso de Criminología que se hizo en Venezuela el año pasado, se recomendó públicamente al presidente, al Poder Judicial y al Fiscal de la Nación la exhibición *comercial* de la película, por contener elementos didácticos y preventivos del delito sumamente claros. Luis Correa estuvo recluido en prisión unos 45 días, al cabo de los cuales salió bajo fianza. Mientras tanto el proceso continúa, y suponemos que deberá concluir a fines de este año.

—Román Chalbaud: Lo que ocurre es que en todas partes hay gente que odia el cine libre; no solamente la revista (*risas*), sino el cine libre de verdad. En Venezuela hay mucha gente que nos ha atacado porque dice que no mostramos una Venezuela bonita, con palmeras, cocoteros y mujeres bellas. Nosotros decimos siempre que eso lo haga el Ministerio de Turismo. Otros dicen que hacemos cine contra el sistema con el dinero del sistema. Pero hemos ganado batalla tras batalla, y lentamente estamos aprendiendo a hacer cine.



Notas sobre un cine en proceso de formación

Alan Pauls

La recepción (y las fluctuaciones de esa recepción) que el público argentino tributó a los films integrantes de la Semana del Cine Venezolano vale como síntoma. En primer lugar, permite delimitar una cierta posición que osciló entre la indiferencia y la adhesión, oscilación en la que jugó un papel decisivo la intervención siempre insensata de la censura nacional. Hasta el momento en que el rumor de la prohibición de dos films (*Pais portátil*, de Antonio Llerandi, y *Soy un delincuente*, de Clemente de la Cerda) ganó la calle y los medios de comunicación, la muestra venezolana sólo había congregado a un público tan escaso como heterogéneo: críticos en función profesional, devotos de enigmáticas mitologías subtropicales que acudían en busca de lo que no verían (una Venezuela de tarjeta postal), residentes venezolanos en Buenos Aires, y algún que otro curioso que se internó en el cine Premier en busca de un descubrimiento o una revelación. De no ser por el zarpazo intempestivo de la censura, es probable que el cine venezolano (en este muestreo de siete películas pertenecientes a la llamada "década decisiva": véase, en este mismo número, la mesa redonda organizada con los cineastas venezolanos) hubiese pasado inadvertido para el castigado público cinematográfico porteño. Pero es sabido que entre los múltiples efectos que produce la intervención de la censura, hay uno que sus mismos ejecutores nunca parecen dispuestos a prever: el efecto boomerang. La semana de cine venezolano sirvió, entre otras cosas, para graficar elocuentemente este curioso efecto de inversión: empeñados en prohibir, los censores y sus dispositivos ignoraban que toda interdicción reafirma la fuerza de aquello sobre lo cual se intenta hacer recaer el peso de la sanción. Así, tras las interminables y febriles idas y venidas que procedieron al levantamiento de la prohibición de los dos films en cuestión (vaivenes de los que las negociaciones diplomáticas sólo constituyeron el pico de curiosidad más sorprendente), el público porteño se precipitó raudamente, y en cantidad multitudinaria, sobre la exhibición de *Pais portátil*, primera película que gozó de los favores involuntarios de la represión que caracteriza a nuestras autoridades. En menos de 24 horas, el cine Premier dejaba de ser la patética imagen de un cine de provincia, desolado y vacío, para convertirse en una furibunda olla a presión que parecía hacer del hecho cinematográfico mismo el pretexto para su estallido. Por medio de estos azares confluyentes, el público porteño reafirmó una de sus posiciones privilegiadas frente al cine que se produce en otras partes del mundo: una posición voyeurista: se trataba, en efecto, de ver aquello que por algún motivo se nos negaba. El clima enardecido que sacudió el Premier esa noche está en íntima

relación con esta posición: su origen no estaba tanto en la expectativa de ver un determinado tipo de cine, sino sobre todo en el hecho mismo de que la visión tenía algo de transgresivo.

En segundo lugar, la singular recepción que signó esta muestra venezolana planteó algunos interrogantes acerca de las condiciones en las que se encuentra el público porteño para juzgar las producciones cinematográficas de otras latitudes. Otra vez aquí el voyeurismo juega su papel: el cine extranjero (y en mayor medida el que se produce en los países latinoamericanos que cuentan con regímenes democráticos) representa *todo lo que nosotros no podemos hacer*. Especie de *negativo* (en el sentido fotográfico del término) de nuestra propia producción cinematográfica, se entiende entonces que estas muestras (la brasileña de principios de año no es sino otro ejemplo) estén llamadas a obtener adhesiones entusiastas. En el caso de esta semana de cine venezolano, conspiró contra su éxito inmediato la falta de información. ¿Qué era Venezuela para los argentinos? Un país extraño, un poco indeciso, rico pero intervenido, depósito de exiliados de toda latinoamérica, y uno de los más firmes defensores de la posición argentina durante el conflicto de las Malvinas (factor que los censores parecieron olvidar abruptamente, golpeados por una sospechosísima amnesia). Y si no había una representación clara de Venezuela como país, menos aún podía haberla de su producción cinematográfica. Los espectadores que acudieron a la muestra lo hicieron a tientas: hasta la entrada de la censura en escena, el cine venezolano era un enigma; después, todos supieron que ese cine hablaba de algo que alguien consideraba riesgoso permitir. No fue suficiente para paliar la ignorancia, pero sí para desterrar el desinterés. ¿Cómo juzgó la crítica especializada esta muestra? Recurrió a la figura privilegiada del equilibrio: la *compensación*. El estilo crítico permite identificarla fácilmente: es el reino del "si bien . . . por otra parte", o del "aunque . . . de todos modos", recursos sintácticos que marcan siempre un balanceo, una *prudencia* crítica. En el caso del cine venezolano, este equilibrio sirvió para deslindar dos "aspectos" de los films presentados: por un lado, la técnica; por otro, los contenidos. Como era de esperar, el cine venezolano recibió críticas en el primer campo, y elogios encendidos en el segundo. Mientras sus recursos técnicos fueron "precarios, primitivos", sus contenidos, en cambio, fueron "audaces, potentes, despreciados y críticos". Además de garantizar una cierta elegancia de juicio, este deslinde revela una imposibilidad: la de articular precisamente esos dos "aspectos" que la crítica divide. ¿No habría que pensar (o tratar de pensar) mejor que

relaciones hay entre esas técnicas consideradas "precarias" y esos contenidos exaltados en su "compromiso" y su "audacia"?

Los siete films exhibidos dejan entrever algunos elementos (aún primarios) para empezar a contestar esa pregunta, o al menos para empezar a pensarla. Ante todo, una primera impresión pudo ser que los cineastas venezolanos están en condiciones de *filmarlo todo*: ningún obstáculo (ideológico, político, de poder) parecía ser capaz de restringir el campo de lo filmable; los venezolanos pueden hablar de la corrupción policial, de la droga, de la sexualidad, de la violencia política, de la marginalidad, y para hablar de todo eso no necesitan pasar por figuras como la alusión o la elipsis, ni urdir completas alegorías de doble o triple lectura para insinuar aquello que no pueden decir a gritos. Sin embargo, si es cierto que pueden decirlo todo, ¿por qué precisamente sólo dicen *una parte* de ese todo? Aunque los autores de los films exhibidos se reconocen como distintos uno de otro, y reconocen esa misma diferencia en sus obras, la muestra del Nuevo Cine Venezolano ha dado pruebas de una curiosa homogeneidad (temática, pero también estilística). Si hay un film, o una cierta escritura cinematográfica que se recorta en el conjunto, es *Alias el Rey del Joropo*, de Carlos Rebolledo y Thaelman Urgelles. En más de un sentido, este film condensa y pone en escena la *situación* del cine venezolano en el momento en que fue filmado (pero quizá también ahora): narra la historia de un personaje popular venezolano, pero también la historia del telefilm que un realizador de TV está armando sobre su vida. De estas dos tramas paralelas, desde luego, sólo podía resultar una decepción: acosado por sus superiores del canal, que recelan cierta asocialidad del personaje real, el realizador termina excluyendo al protagonista de su película, que desempeñaba las funciones de asesor. Una de las escenas finales resume lo que está en juego en todo el film: ya expulsado del rodaje, el Rey del Joropo asiste a la filmación de la última secuencia del telefilm. Asiste como espectador, y sigue con una expresión entre decepcionada y hostil (él, que en todo momento fue el protagonista de la historia) el rodaje de un asalto a un banco que él había protagonizado años atrás. La secuencia, como es obvio, desvirtúa la verdad, el original; es apenas una pieza más del género policial: en otras palabras, es *ficción*: el cine ya no tiene que enfrentarse con lo real (la crítica social, el inconformismo, los sentimientos), sino con un conjunto de procedimientos ya codificados, artificios de los que depende no la verdad, sino el "éxito".

Se podría decir que este combate entre el documental y el cine de ficción es constitutivo del proceso de formación del

cine venezolano (cf. los aportes que al respecto hace Carlos Rebolledo en la mesa redonda); la diferencia entre *Alias*... y el resto de los films es que el primero hace de ese combate la materia misma de su relato (no por casualidad Rebolledo es un cineasta formado "a la europea"); reflexiona sobre él y propone la postura del cineasta que cree correcta. En los demás films, la estética del documental es devoradora: impregna todo el relato y termina consumiéndolo. No es casual que uno de los principios del Nuevo Cine venezolano sea el recurso a crónicas y relatos "verídicos", procedimiento que garantizaría un anclaje en la realidad y en la lucha política. El documental, entonces, es lo que limita y controla los desplantes de la ficción; especie de vigilante de excesos, su función consiste en impedir que la ficción se "despegue" de aquello que le da origen. De distintas maneras, pero con una recurrencia sistemática, la muestra de cine venezolano volvió una y otra vez al problema de la *iniciación*, que es una línea temática pero a la vez una restricción estructural, y al de la *conversión*: historias de personajes que se introducen en el mundo de la delincuencia, o de ciudadanos pacíficos que se convierten en irreconciliables enemigos del sistema, la iniciación aparece aquí como un vestigio narrativo de la tradición picaresca, un reservorio ficcional que sobrevuela a menudo estas películas. El film *Canción mansa para un pueblo bravo* trabaja esta tradición y convierte este trabajo en la fuente de sus mejores momentos cada vez que enfatiza el carácter satírico de la narración. Forma intermedia entre el documental y la ficción, la picaresca impone siempre un recorrido que es simultáneamente espacial (geográfico) y social: a lo largo de ese recorrido sobrevienen las humillaciones, los desencantos, las decepciones; lo que el pícaro aprende en su errabundeo es una serie de estrategias. ¿Acaso la iniciación y el desencanto no son núcleos privilegiados en *Alias*...? Esa expresión decepcionada que contempla la última secuencia filmada en el banco, ¿no es acaso la decepción de un cineasta frente a un lenguaje del que teme la traición, la falsificación y la mentira? Cine que nace, preso aún en estructuras de producción cambiantes que son el objeto de una lucha sistemática, el cine venezolano parece tematizar en estos relatos de iniciaciones y conversiones su propia génesis y las posibilidades futuras de su desarrollo. ♣



*Como las gentes del pasado,
construyo en mí mismo, piedra
sobre piedra, un gran castillo con
fantasmas.*

Vicent Monteiro

Hay casas cerradas a unos y abiertas a otros. Teatros de revistas o Music-Halls; pueblos silenciosos; estancias perdidas en la llanura acechada por el indio. Los personajes bajan escaleras y se esconden detrás de ventanas, que dan a jardines otoñales cubiertos de niebla; o miran ventanas de casas que alguna vez conocieron y donde vive encerrada una verdad que no será revelada. En ambientes muy fin de siglo vagan entre cuadros y porcelanas. Se detienen en armarios con olor a lavanda cargados de batistas y muselinas. Se adormecen en un viejo sofá oculto por un biombo rococó. Salen a patios, provocando con sus trajes pesados un suave roce lleno de sensaciones. Atraviesan nuevamente el salón de pesadas columnas y el espejo les devuelve la mirada de años pasados, que se escapan tras los buenos días. Las canciones se apagan en pianos olvidados. El pasado esplendor y la vida de la juventud ya no están. Sólo queda evocarla, y al hacerlo, las casas son invadidas por tíos, primos, abuelos y mucamos. Para ellos estarán las salidas al campo, los paseos en bote, las lluvias imprevistas, los clubes sociales, las fiestas escolares. Los lugares son tamizados por tenues luces. Todo forma un tumulto de recuerdos. Ya el clima está creado y da paso a la historia. Los personajes se desbordan y el melodrama culmina. Pero allí, detrás de todo ese mundo, hay un creador, que con su cámara atenta descubre unos ojos, un gesto, una sensación olvidada o una mirada de locura con campanas lejanas.

Saslavsky descubre la intimidad del espacio interior. Las casas son para él lugares privilegiados. Nos lleva a una selección de imágenes a través de todos los recuerdos y sentimos que se parecen a los que alguna vez nos albergaron, o soñamos habitar. Va más allá de la descripción para llegar a la esencia de ellas, a su alma, como lo logrará Manuel Mujica Lainez en su novela *La Casa*, ese rincón nuestro en el mundo con historia propia. Estamos frente a las verdaderas "casas del recuerdo", las casas adonde vuelven a conducirnos nuestros sueños. La casa natal más que un cuerpo viviente, es un cupor de sueños. Para cada uno existe una casa onírica. La escritora



1. Tita Merello y Francisco Petrone en *La fuga*.

2. Francois Perrier, Micheline Presle y Jeanne Moreau en *Las lobas*.

3. Libertad Lamarque y Agustín Irusta en *Puerta cerrada*.



chilena María Luisa Bombal las describe minuciosamente en *La Última Niebla* y *La Amortajada* y nosotros no podemos escapar de ellas: Saslavsky así lo entendió en su *Casa del Recuerdo*. En ella Silvia y Ramón tienen su viejo portón, que separa las dos casas, los dos mundos. Una puerta que se abre, se cierra. Ya antes en *Puerta Cerrada*, obra esencial dentro del melodrama tan caro al autor, la misma Libertad Lamarque había estado varias veces frente a una casa cuya puerta sólo puede trasponer para morir. Para ella es su "casa del recuerdo-sueño", que simboliza el mundo de su marido y de su hijo, pero negado por dos tías sobreprotectoras. Así, las casas de Saslavsky, en general, son un personaje: la casa provinciana y apacible de Laura y Daniel en *Historia de una Noche*. La casa de rincones y pasadizos ocultos por espejos que comunican cuartos vecinos en *La Dama Duende*. El casco de la estancia del temido abuelo de *Vidalita*, o la que debe conquistar la rubia Sol como mucama en *Eclipse de Sol* (1943). Pero también están las casas que son prisiones para sus dueños.

Agustín Irusta en *Puerta Cerrada*, López Lagar en *Camino al Infierno* (1946); sin poder soportar la vida, ni la casa de su mujer, en oposición con la de su amante, en donde se siente libre; o la casa en que vive ciega la protagonista de *Ojos más Lindos del Mundo* (1943).

Daniel Gelin en *La Nieve estaba Suicida* vivirá en la casa de su madre que es un prostíbulo y de ella pasará a una vieja escuela que le sirve de cárcel, la misma escuela que conoció de chico, y Francois Perier en *Las Lobas* mentirá para entrar en una casa que será su prisión y su muerte.

Hay algo en toda esta predilección por la casa símbolo que nos hace recordar la casa de los Amberson, en *Soberbia*

(1942) de Orson Welles. La casa se derrumba dominada por una nueva sociedad, ahogando a Isabel como a su hijo George, o la tía Fanny, y no acepta a Morgan y su hija Lucy que son una apertura al futuro. Es allí que Welles nos da dos símbolos externos a esa situación de rechazo: un viejo trineo y un auto. Un mundo que desaparece y otro que surge. En *Puerta Cerrada*, sin ser iguales las situaciones dramáticas, ya se habían empleado elementos parecidos. Esos dos mundos de comienzos de siglo, en oposición, están expuestos en la escena en que las viejas tías llegan al campo en su viejo coche tirado por caballos, y el grupo de amigos de la protagonista se alejan cubiertos de gasas y antiparras en su nuevo auto. Dos clases y dos modos parecidos de graficarse.

La época, en Saslavsky, siempre se impone a los personajes, con sus rígidas normas y costumbres, y aunque no sea su objetivo fundamental hacer una crítica social, ésta trasciende por medio del clima logrado y nos ubica mejor frente a la trama. El cine argentino, en los últimos años de la década del cincuenta, verá reaparecer esas "casas-recuerdo" de Saslavsky, pero dentro de un clima social más definido y con una deseada crítica. Desde *La Casa del Ángel* y *La Caída* pasando por *La Mano en la Trampa* y hasta *Piedra Libre*, el tandem Beatriz Guido-Torre Nilson seguirá dentro de ese mundo inagotable que son las casas cerradas o abiertas a los afectos y cambios sociales.

Al ir hacia esas antiguas casas, vamos al país de la infancia. Es el primer mundo del hombre. Antes de ser lanzado al mundo exterior, es depositado en la cuna de la casa, en el mismo ambiente que viven los seres protectores. Según Gaston Bachelard, todos tenemos una casa onírica vagando más allá

del pasado verdadero. De la misma manera que podemos decir que esa casa onírica es la cripta de la casa natal, las casas cinematográficas de Saslavsky son la cripta de la casa de la infancia. Es un sueño puesto en imágenes o una imagen transformada en sueño. Dado que Saslavsky tradujo a Rainer Maria Rilke en *El Corneta*, podemos asegurar que conoce lo que afirma el poeta al decir que "la casa sostiene a la infancia inmóvil en sus brazos".

Cuando el realizador deja las casas, es para llevarnos hacia los teatros de revista o Music-Hall. Otro ámbito cerrado en el que conviven empresarios y admiradores, hombres del hampa o cándidos enamorados que esperan entre bambalinas, rodeados de seres frustrados, o en un reservado, atendidos por mozos serviles, que la actriz o la cantante termine su número para ser sorprendida por un canasto de flores, o una tarjeta insinuante. Así Cora, la cantante de *La Fuga*, será la precursora. Sus canciones en clave dirigidas a su amante Daniel Benitez, permiten transitar un submundo de Buenos Aires, mostrando un cabaret muy estilizado, lleno de estatuas y máscaras que la luz de Gerardo Huttula valoriza para crear las imágenes buscadas. Pero el tema tendrá mayor claridad expositiva en *Nace un Amor* (1938), un film con José Gola que intentó ser, en Buenos Aires, una comedia musical, al estilo de las que hicieron en la década del treinta en Hollywood, Busky Berkeley o Mark Sandrich, conocedores y maestros del género. En *Puerta Cerrada* Saslavsky transforma a la Lamarque como su admirado Von Sternberg transforma a la Dietrich en *El Ángel Azul*. Las dos van a ser puestas sobre un escenario. Las dos van a cantar. Mientras Marlene dice provocativamente "Esta noche yo me busco un hombre de verdad que sepa besar",

Luis Saslavsky

Del esplendor a la soledad

Oscar Barney Finn

Libertad ingenuamente canta "Las niñas de la actualidad se visten con mucha prestancia". Marlene se sienta en su silla, Libertad se pasea graciosa. Marlene seductora mirando al profesor; "Desde la cabeza a los pies yo nací para el amor"; Libertad sonriente acercándose a las candilejas "Frou, Frou, canción de la virtud". Por detrás de las dos un escenario en donde los personajes forman parte del decorado. Delante de ellas, una cámara que describe con placer y minuciosamente ese mundo. Dos autores que buscan la forma; dos actrices que son la antítesis; un medio escenográfico que se asemeja, pero fundamentalmente una gran admiración que Saslavsky reconoce. El escenario y el camarín. El escenario y la platea. Es allí donde se dan los juegos dramáticos que desatan las pasiones. En el camarín, Sebastián Chio la hará sus arreglos con el empresario; y allí también matará a Agustín Irusta, provocando el elemento desencadenante del drama de la cantante, que se ve obligada, en una noche de tormenta, como corresponde a un buen melodrama, a huir con su hijo tras su hermano. Pero así como en un teatro ha muerto un amor, en otro nacerá. Al levantarse el telón entra en escena un viejo tranvía por una vieja calle de aspecto colonial, de ventanas floridas y faroles indiscretos. El lugar se puebla de mucamas, carteros y compadritos. En el centro del escenario el mayoral del tramway, con gorra bien requintada y clavel en la oreja, baila con la estrella una milonga. Este es el comienzo del episodio sentimental de la obra de Enrique García Velloso que da lugar a *Eclipse de Sol*. La protagonista conoce a Sebastián y torcerá su vida para encontrarse con una serie de incidencias que la alejarán de su mundo, hacia otro desconocido. El melodrama y la comedia parecen tener la misma trama: la protagonista deja el teatro por el amor.

Los medios chocan. El antagonista pertenece a una clase alta. El teatro y su gente frente a la casa cerrada. El teatro y la estancia. Pero lo que en el melodrama es insuperable, la comedia lo resuelve con insospechada ingenuidad y encanto. Después será la Legrand, convertida en primerísima vedette de comedias musicales, quien turba la serenidad de Escalada en *Cinco Besos* (1946) y se vuelve a repetir con el correr de los años en *El Balcón de la Luna* (1963), filmada en España. En esta la vedette se triplica en tres amigas que trabajan en un teatro menor y el realizador tendrá que repartir su ojo mágico entre Lola Flores, Carmen Sevilla y Paquita Rico. En 1973 Susana Giménez las resumirá nuevamente en *Vení Conmigo*, donde los temas de *La Fuga* parecen querer retornar y la antinomia ciudad-campo cobra nuevas perspectivas.

Es indudable que Saslavsky ama las casas con sus rincones y sus secretos, y los teatros con su gente y sus canciones, como le atrae el pasado para ubicar sus historias más allá del presente que vive, donde pareciera sentirse más a gusto para narrar un melodrama denso de cautivantes imágenes. Hay una fuerte comunicación en todo lo que intentan, a pesar de las equivocaciones. Puede sorprendernos con una obra de corte policial, una de las vertientes más ricas de su filmografía (*La Nieve estaba Sucia*, 1954, *Las Lobas*, 1957, sin olvidar *La Fuga* o los libros de *A Sangre Fría*, 1947, *Pasaporte a Río*, 1948, de Daniel Tinayre), o con una comedia llena de ironía donde satiriza costumbres y personajes (*La Dama Duende*, *Vidalita*, *Nace un Amor*); su visión es siempre original no importa el mundo que se proponga revelar. Transita las temáticas más variadas a partir de elementos teatrales o literarios (*Primero de Mayo*, 1958, *Cenizas al Viento*, 1942, *La Corona Negra*, 1951, *Camino al Infierno*, 1946, *Las Ratas*, 1963); pero siempre elaborando sus guiones, y acentuando en ellos su personalidad.

Más allá de la cuidada escritura, de la constante preocupación por el cuadro, todos los elementos que lo componen y que irán definiendo el estilo más personal de su época, Saslavsky interesa por la serie de insospechados personajes que aparecen en sus historias. En todos ellos hay, como lo señala muy bien Ernesto Schoó en la única nota aproximativa al verdadero Saslavsky,

una predilección por el hombre que, frente al fracaso, se hunde en la mediocridad. Por ese camino llegamos a lo que con el tiempo se denominará el "antihéroe". Temática que encontramos desde el irlandés John Huston hasta el francés Jean-Luc Godard. Bogart y Belmondo. Cuando pensamos en el Pedro López Lagar de *Historia de una Noche*, no podemos dejar de compararlo con el Humprey Bogart de *Casablanca*: hay en los dos una misma actitud. Los dos son manejados por los sentimientos y se juegan por el amor de una mujer. En la película de Michael Curtiz le permite escapar de *Casablanca*; en la de Saslavsky, salva del deshonor al marido de la mujer que quiere. Es que en el fondo continuamente Saslavsky nos está engañando con sus juegos dramáticos. Nos lleva a creer en la maldad de ciertos personajes, que a la larga se nos muestran de otra manera, como si el realizador quisiera dejar establecido que el malo y la pecadora ni son tan malos, ni tan pecadores. Así vemos a la Cora de *La Fuga* a Pedro López Lagar en *Historia de una Noche*; a Rita Schefer en *La Casa del Recuerdo*, interpretada por la legendaria Elsa O'Connor; o a Dolores del Río en *Historia de una Mala Mujer*. Pero en el fondo, todos los personajes carecen de amor. No son capaces de lograr algo duradero; siempre existirá una muerte, la cárcel, el olvido, la separación, el abandono. De nada servirán los coros de parientes, amigos, mucamas, y demás personajes, que de un segundo plano lleguen en su ayuda; ellos estarán irremediamente solos, afrontando esa soledad a la que quizás los condenó desde un principio su autor. Entonces las casas les servirán de refugios o nuevamente la memoria rescatará los momentos vividos para hacer más llevadera esa vida vacía y llena de recuerdos a la vez. ♣

Homenajes



"Estamos hechos de muchas cosas, entre ellas, de recuerdos"

Eduardo Calcagno

En la Gaceta del Festival (Mar del Plata, 1962), Raimundo Calcagno, *Calki*, integrante del Gran Jurado, escribió sobre sí mismo: "Recuerdo a un jovencito de 17 ó 18 años en un pueblo a 15 kilómetros de la capital, reuniendo dificultosamente unas monedas (porque vivía solo y no trabajaba) para tomar el tranvía, el 22 colorado, y ver en el Select Lavalle «El séptimo cielo». Y escribir, después de sentirse amigo de Charles Farrel y enamorarse hasta las lágrimas de Janet Gaynor, un inflamado comentario en el periódico del pueblo que terminaba así: «El sentimiento ha de salvar al mundo.» Después hubo necesidad de trabajar —para no adelgazar demasiado—, dibujar cartelones de propaganda, ya que no se podía ser un Goya, escribir (aunque muchos crean que no es un trabajo) y ver la segunda versión de la vida y de "El séptimo cielo", dos "remakes" desilusionantes. Borzage y los tiempos de la bohemia pasan rápidamente: queda de ellos un recuerdo lejano, nostálgico. Desde 1936, a cargo de la Sección Cine del diario *El Mundo*, con la obligación de ver ocho o diez películas por semana, arriesgar apresurados juicios, aprender la dura, ascética, dolorosa función de la crítica (ejercicio sin fin). Diarios, Revistas.

Ensayos. Un libro: *Los monstruos sagrados de Hollywood*. Desde entonces, con distintos seudónimos, más de 15.000 comentarios de films, los cuales, poniéndolos uno junto a otro, alcanzarían para llevar a la condenación o al aburrimiento. Y el cine siempre apremiante, sin dejar tiempo para otros sueños, apoderándose de la carne, de la mente, del alma, del tiempo, de la alegría y de la angustia, en un matrimonio formado por el amor y la profesión. ¿Qué dicen los otros? Aquí leo: "... "su estilo elegante, a veces caústico y siempre incisivo". ¿Caústico? Quizás. A lo sumo, como pasa en tantos casos, es el tono de un sentimental defraudado. Porque aquel jovencito de 17 años tocado por la magia del siglo no ha desaparecido del todo: se aferra a los jóvenes líricos y a Chaplín (que es el joven eterno); quiere comprender, más que juzgar, distinguir lo auténtico de lo falso y proseguir esa lucha enconada, fatigosa, estimulante, contra la hipocresía, el interés, el patriotismo, la torpeza y todos los monstruos que impiden, día tras día, el paso a la verdad." Pasaron muchos años hasta que *Calki*, mi padre, tratara de huir del periodismo y lanzarse a nuevas aventuras literarias: *El límite*, desgarrante confesión; *El mundo era una fiesta*, paseo sentimental por el último de los diarios bohemios; *El UNIVAC*, un ensayo poético con careta cibernética. Pero fueron muy duras sus

pérdidas: la literatura no pudo reemplazarlas. Tampoco yo. Ni mi mujer. Ni mis hijos. A la muerte prematura de mi hermano, se sumó la de mi madre, una prohibición de trabajo en la época peronista, el cierre de su amado *El Mundo* (su cañoncito), y finalmente la muerte de Torre Nilsson, su otro hijo.

Hoy, releo en *El límite*: "La vida ha tenido que vivirse por fuerza, porque alguien queda y hay que continuar aquel último aliento, trasvasarlo en uno, de algún modo ser digno del amor que nos dieron.

"El sufrimiento se va destilando con el tiempo. Al principio embrutece, después abre nuevas vías de conocimiento... Y en alguna hora distinta, lejos del aturdimiento, llega de pronto otra revelación, la más importante: el amor es capaz de vencer a la muerte.

"Entonces se descubre que ése es el legado: amar y dar frutos.

Continuar la tarea de aquéllos que lo han hecho con generosidad, en un movimiento espontáneo. "Sus sentimientos atraviesan las sombras y se convierten en un sostén: a través del tiempo vienen a rescatarnos, nos apartan de la condena, nos despiertan del mal sueño. Y finalmente llega el minuto esperado, hecho de imágenes que se reflejan en un cuadro, de recuerdos, de vino, de la ternura de los seres queridos que están a nuestro lado y traen el aura de los que se fueron.

"Y así la continuidad es

perfecta, así pasa ese minuto que ha sido el encuentro de muchas cosas, el minuto —¿o años?— cuyo secreto no conoceremos jamás." Qué agregarte, mi joven *Calki*, viejo amigo, sino mi eterno respeto, mi admiración, todas las lágrimas del mundo y una confesión vana —porque vos la sabías bien—: yo sigo creyendo, porque me lo demostraste con tu amor hasta el último día, que el sentimiento ha de salvar al mundo.

SUPER OCHO

¿A qué paso marcha el paso reducido?

Jorge Abel Martín

Los ya incalculables realizadores del súper ocho, pugnan por ganar la calle. Ya no se conforman con reducidos espacios para la proyección de sus films y piden circuitos paralelos de exhibición. Exigen que sus realizaciones se proyecten obligatoriamente (ley mediante) en las salas comerciales, para acceder a un público mayoritario. La intención, además de válida, es sana y loable, pero ¿hay material suficiente como para abastecer las necesidades del potencial mercado? La respuesta negativa tiene que ser tan rotunda como las exigencias, porque cantidad no es sinónimo de calidad, aunque siempre ayuda. Y si las exigencias no están respaldadas con buen material, el proceso puede convertirse en un "boomerang" y por lo tanto, provocar una reacción inversa a la buscada.

En el frío y ventoso fin de semana del 7 al 9 de julio de 1979 se concretó —salvo alguna excepción de orden amistoso y/o familiar— mi primer contacto con el cine de paso reducido.

La gente de UNCIPAR —Unión de Cineístas en Paso Reducido, aunque ya sea innecesario aclararlo— nos había invitado a Salvador Sammaritano, a Jorge Miguel Couselo, a Roberto Pagés y a mí, a participar de sus "Primeras Jornadas Argentinas de Cine No Profesional". ¿Cine como el de 35 mm, pero más pequeño? ¿Nuevas búsquedas formales y conceptuales? Cine experimental? ¿Un lenguaje distinto?

Algunos de los últimos premiados en aquella oportunidad fueron interesantes: Susana Tozzi se valió sólo de elementos inanimados, para destilar la poesía del *Desayuno*, de Jacques Prévert o Roberto Cenderelli jugaba con su intelecto (y el de los espectadores) para retratar sus *Últimas cosas sobre la señora Peyi*. Otros títulos, lejanos ya en la memoria, evidenciaban búsquedas y preocupaciones. Logros más,

logros menos, la experiencia había sido válida.

—No queremos copiar los errores del cine profesional —clamó un "superochista" desde la platea, durante un debate, para agregar—: No queremos parecernos a los profesionales.

Y si bien la expresión era individual, expresaba un criterio más o menos generalizado, entre aquellas casi trescientas personas que participaron de las "Jornadas".

En los cuatros años transcurridos desde entonces, mi contacto con el cine profesional se robusteció, se hizo más intenso (jurado en Gessel; en el Círculo Cinematográfico Zárate; en la Peña Foto-Cine 8 mm, de La Plata; espectador voluntario —y también involuntario— en distintas exhibiciones) y me permite rescatar títulos valiosos: *Ritmo*, de Carlos Romagnoli; *Gioconda*, de Héctor Sierra; *Un viaje*, de Pablo Tozzo; *En la vía*, de Osvaldo Salgueiro; *San Cayetano*, de Rubén Bianchi; *Vibraciones*, de Gastón Biraben y, entre otros pocos, muchos de los títulos que conforman la valiosa filmografía de Lorenzo Kelly y Carlos Procopiuk, realizadores de la zona del Alto Valle de Río Negro y Neuquén, cuya obra excede las dimensiones del paso, para convertirse en un valioso material de relevamiento etnográfico.

Pero el gran resto —con las lógicas excepciones— va desde lo menos malo, hasta lo decididamente feo. Allí, como en la botica de Discepolin, se acumulan decenas de insoportables adaptaciones literarias (sobre Asís, Beatriz Guido y Ray Bradbury "el gran favorito"); numerosos documentales de "ricos con filmadora", registrando sólo con sentido paisajístico, lugares autóctonos o foráneos; incontables obras de "cine-de-autor", que pretenden emular a Bergman, Fellini y otros, con la evidente intención de dejarlos "a la altura de un poroto"; o te-

diosos exponentes del llamado "cine experimental", como el inolvidable *Gamelan*, de Claudio Caldini, quien durante dieciocho minutos —¿o fueron muchos más?— nos mostró lo registrado por su cámara, después de atarla a una vara y revolverla hasta el cansancio.

Apunto otras excepciones: *Adiós al ayer e In memoriam*, de Jorge Oliva; *Perros apagados*, de Hugo Furno; *Felisa... Felisa*, de Rodolfo Fernández Viña, porque de algún modo sintetizan las búsquedas y los esfuerzos de quienes intentan, a través del súper ocho, canalizar sus necesidades expresivas, sin olvidar los valores de comunicación que sus imágenes contienen. Esos títulos y esos nombres sintetizan, tal vez, a muchos otros que se respaldan en el estudio, la investigación y el trabajo honesto, para contrastar con la pretenciosidad y la arrogancia, que suelen ser moneda corriente en el ámbito superochista.

Una pretenciosidad y una arrogancia sólo comparable a las de muchos que filman "profesionalmente" (en 35 mm) y a las que se suma también una falta de conocimiento de las posibilidades expresivas del medio. Zooms, picados y contrapicados, travellings y "fish-eyes" se alternan con los lentes más sofisticados, sólo para impactar al espectador, pero sin que sus realizadores sepan dónde y por qué ubicarlos dentro del lenguaje cinematográfico. La puntuación desordenada y absurda da como resultado una lectura desordenada y absurda.

Con esto no quiero decir que el cine no profesional deba descartarse, ni que sus exponentes sean "absolutamente" malos. Pero la mediocridad con pretensiones es mayoría y, al abandonar el círculo de espectadores complacientes, que integran familiares, amigos y jurados que premian sólo "buenas intenciones", para intentar ganar la ca-



1. También Osvaldo Terranova incursionó por el paso reducido.

2. Vista multitudinaria de las Cuartas Jornadas Argentinas de Cine no Profesional.



lle, puede producirse el efecto opuesto al buscado y que quien se defraude una o dos veces con el material de súper ocho, huya despavorido ante la posibilidad de un nuevo encuentro.

La selección del material, tanto en los distintos concursos, como en las posibles exhibiciones públicas, debe —y merece— hacerse con mayor rigidez. El "no decir nada" (o casi nada) ya fue utilizado por los realizadores profesionales, que en los últimos años han estado condicionados por la censura y los elevados presupuestos. Estos elementos, que ahora más que nunca inciden en la vida de cualquier ciudadano, son menos condicionantes en el súper ocho. Y a sus realizadores les corresponde experimentar, buscar nuevas fórmulas, hacer un cine que no sea asexuado, ni carente de humor. El esfuerzo, la conciencia y el trabajo en equipo, se convierten entonces en factores decisivos. Cuando estos requisitos se cumplan y se produzca el lógico y natural decantamiento, entonces sí se podrá salir en búsqueda de un público nuevo —ansioso de encontrarse con un cine que lo represente, que lo identifique y que, como en el juego de los espejos, le devuelva su propia imagen desde la pantalla.

Ese será el momento y la oportunidad que tendrá el súper ocho, para demostrar que está en reales condiciones de aportar a un arte cada día más evolucionado, más profundo, más poderoso.

IMAGENES DETENIDAS

Desde la obstinada resistencia de los exhibidores, hasta los más insólitos problemas económicos y de producción. Desde calificaciones tan nefastas como absurdas (como las "A" y "B", que entre mediados de los años '50 y '60 otorgaba el Instituto Nacional de Cinematografía, para

determinar si un film nacional debía estrenarse o no), hasta las prohibiciones ejercidas desde distintas esferas nacionales y municipales. Desde problemas técnicos y de laboratorios, hasta los más insólitos actos de piratería. Desde *Raspodia gaucha* (1932), de José Agustín Ferreyra, donde se ensayaba el

Amor... y un poco más (1968)

Los escenarios naturales de Buenos Aires, Ushuaia, los Canales Fueguinos y Río de Janeiro (Brasil) fueron el marco para esta realización de Derlis María Beccaglia, basada en el primer éxito televisivo de "Matrimonios... y algo más", que recibió una gigantesca "B" por parte del I.N.C. Elsa Daniel, Fernando Siro (ambos en la foto), Gilda Lousek, Atilio Marinelli, Enzo Viena, Olga Zubarry, Marcela López Rey y Vicente Rubino, encabezaban el elenco y ni sus nombres ni el de Hugo Moser, su argumentista, fueron suficientes para que algún exhibidor se arriesgase a estrenarla.



Los ratones —El disconforme— (1964)

"Opera prima" de Francisco Vassallo, hasta entonces asistente de dirección, que tuvo su estreno en un oscuro cine de un pueblito del interior. Zulma Faiad (Olga) era "una mujer frívola y bella, siempre con la mentira a flor de piel"; Jorge Marchesini (Claudio, con ella en la foto), un "escritor italiano que llega a nuestro país sin otra fortuna que su equipaje de sueños y esperanzas"; Alberto Argibay (Francisco) un "disconforme con su vida chata de oficinista" y Paula Gales (Emma) "una mujer que se encuentra ahogada por las cuatro paredes de su hogar y por la incompreensión del marido, al cual sacrifica en aras de su libertad". El I.N.C. le puso una "B" grandota por porque la "Z" no existía.



sistema Movietone, de sonido directamente grabado en la película y que nunca se estrenó porque sus diálogos resultaron ininteligibles, hasta *Sujeto volador no identificado* (1980), de Angel Acciaresi, cuya filmación se paralizó cuando sólo faltaban algunas tomas para completar el rodaje, el cine

argentino suma casi ciento cincuenta títulos que nunca llegaron a exhibirse. *Cine Libre* quiere rescatar algunas de esas imágenes detenidas en el tiempo, como testimonio de condicionamientos escasamente difundidos y que han afectado por igual a productores,

realizadores, argumentistas, intérpretes y técnicos. Sin pretender una exhaustividad, que superaría con creces las limitaciones que impone el espacio, vayan las imágenes que acompañan a estas líneas como documento de hechos, títulos y nombres que también hacen a la historia de nuestro cine.



Un sueño y nada más / Morte para un covarde

(Argentina-Brasil 1964)
Reginaldo Faria y Virginia Lago (premiada por el I.N.C. como la mejor actriz del año por su trabajo en este film; encabezaban el reparto de esta producción de Charlo, donde también aparecía fugazmente Sabina Olmos, estrella de la pantalla nacional durante el final de los '30 y mediados de los '40. En un "press-book" de la época se apuntaba: "Un sueño y

nada más" es una película de acción, de suspenso; con gran encanto en su clima poemático, que cuenta con la magia de hermosas melodías de Charlo aprovechadas en forma genial por ese gran maestro que es Anatole Pietri, que sin duda quedarán grabadas en su recuerdo. Todo el mundo cantará, en cualquier ritmo, el nuevo tango de Charlo, "Un sueño y nada más". Nadie lo cantó, porque el film nunca se exhibió comercialmente.

Los venerables todos (1962)

"Opus dos" de Manuel Antín, sobre un argumento propio. El film llegó a exhibirse en el Festival de Cannes '62 (con el título de *Les solitaires*) pero problemas de distribución, impidieron su estreno. Fernanda Mistral, Lautaro Murúa, Walter Vidarte (en la foto) junto a Raúl Parini y Maurice Juvet conformaban su elenco, al que en una participación especial, no acreditada en los títulos, se sumaba Leonardo Favio.



Insaciable (1976)

Jorge Barreiro e Isabel Sarli, dirigidos por Armando Bó. Las autoridades pretendían cambiarle el título por el "menos sugestivo" de *Sed de amor*. La prohibición corrió por cuenta del Ente de Calificación Cinematográfica y quedó como el único film inédito del director más perseguido del cine argentino. Ahora que se manifiesta una apertura, alguien tendría que rever la medida.



Viaje al infinito (1955)

Debut y despedida de Armando Garbi como realizador e intérprete. Su film nunca se estrenó porque fue calificado "B" por el I.N.C. En la escena, Sarita Rudoy y Mario Savino.



En la vía (1959)

Discreta realización de Alberto Du Bois, protagonizada por el paraguayo Ernesto Báez y Olga Zubarry, que hubiera merecido un destino mejor que la fatídica "B" del Instituto. En 1965, dentro de las trapisondas que significaban los premios que en efectivo entregaba el ente, el film fue recalificado y premiado, porque sus derechos pasaron a manos de otro productor, pero no fue suficiente mérito para conseguir sala de estreno y terminó proyectándose en televisión.



Lucha de buitres (1968)

Actores desconocidos en esta escena del film que dejó inconcluso un pirata italiano, llamado Massimo Giuseppe Alvianni. Este arribó al país en 1967, proveniente desde Brasil, donde había filmado un largo de aventuras: "Choque de sentimientos" (1965), y se puso a la búsqueda de productores. Encontró uno en Pino Farina, dueño de los laboratorios Tecnofilm, con quien coprodujo *Mannequin... alta tensión* (1967), que se estrenaría con varios años de atraso.





¡Ufa con el sexo! (1968)
Héctor Pellegrini y Marilina Ross en una escena que, seguramente, habrá sido una de las causantes de justificaron su prohibición, por "atentar contra el estilo nacional de vida y las pautas culturales de la Nación". El film había sido dirigido por Rodolfo Kuhn y el elenco la encabezaba Elsa Daniel.



La casa de las sombras (1976)
Mecha Ortiz, Leonor Manso (ambas en la escena), Yvonne de Carlo, John Gavin, Germán Kraus y Nora Cullen integraban el elenco de esta realización de Ricardo Wülicher, cuyo montaje se iba a realizar en los Estados Unidos, hacia donde partió el material filmado, que nunca volvió. La producción era de Ricky Torres (o Enrique Torres Tudela), un

argentino que solía explotar films nacionales en el mercado latinoamericano de Estados Unidos y algunos países centroamericanos, que ya había concretado otros negocios de producción en la Argentina: *Un viaje al más allá* (1963), de Enrique Carreras (donde también Torres aparecía como cantante); *La ruleta del diablo* (1967), de Carlos Cores, con Ernesto Bianco, Elizabeth

Killian, Roberto Airdi y los americanos James Farley y Joyce Morse, que nunca se estrenó; y *Allá donde muere el viento* (1975) que Fernando Siro dirigió simultáneamente con *Seis pasajes al infierno* (estrenada en 1981) con el mismo elenco: María Aurelia Bisutti, Inda Ledesma, Ignacio Quirós y Tippi Hedden, la protagonista de "Los pájaros", de Hitchcock.

Surrealismo puro



En las espléndidas instalaciones del Hotel Colón se produjo un hecho absolutamente surrealista, como bien lo definió en alentadora carta el conocido crítico brasileño Jean Claude Bernadet: la presentación de una nueva revista de cine en un país donde el cine casi no existe, y no entremos a examinar la situación del país porque si no nos ponemos melodramáticos y esta es la crónica de una fiesta. La magnitud del festejo, lo espléndido de los bocadillos, la calidad

—y cantidad, sobre todo— de los vinos y licores, exaltó el surrealismo mencionado a límites que sólo pudieron definir con el suficiente entusiasmo algunos conocidos directores de cine que, a poco de comenzada la fiesta, estaban definitivamente borrachos. Desde hace tiempo (demasiado, según algunos hábitos) Buenos Aires no albergaba fastuosidad semejante, donde pudieron encontrarse famosos del cinematógrafo, de la

literatura, de la publicidad (¿qué pasa con los avisos, desagradecidos?), luminarias del espectáculo y comerciantes del séptimo arte, más algunos desconocidos que nadie sabe quiénes eran ya que se podía entrar sin tarjeta de invitación. Los concurrentes se dedicaron a intercambiar ideas lo suficientemente repetidas como para que no abrumemos con su enumeración a nuestro lector (ver referencia aclaratoria del singular empleado al final de la

crónica), sobre la situación política, la reconstrucción de la cultura, el compromiso de los intelectuales y el intercambio de chistes sobre militares. Esto, mientras no cesaban de accionar sus mandíbulas y de beber. Fundamentalmente de beber. **Cine Libre** fue muy comentada. Los juicios que se repitieron en los corrillos donde estaban presentes responsables de la revista fueron algo elogiosos. Los que se murmuraron donde no estábamos, no los vamos a reproducir porque ésta

1. Literatos de fuste también hubo: Ernesto Sábato y Beatriz Guido en la presentación de *Cine libre*.

2. Sergio Renán y Raúl de la Torre escuchan con risueño escepticismo los auspiciosos pronósticos de nuestro director, Mario Sábato.

3. Mientras Luis Brandoni y Jacobo Langsner dialogan, Alejandro Doria examina desconfiado el contenido de su vaso.

4. Sergio Renán planea junto con una expectante Cipe Lincovsky el modo de escapar del Hotel Colón.

5. Sorprendido en plena ensoñación, Gerardo Romano intenta explicar algo incomprensible ante la mirada risueña del Turco Asís y Mario Sábato.

6. Graciela Borges balbucea, Leonor Benedetto sonríe a medias, Gerardo Romano desconfía.

7. Modesto, Rubén Durán (editor de *Cine libre*) recibe el aliento picaro de Adolfo Aristarain, mientras Mario Sábato festeja ruidosamente.

8. Enrique Pinti y Augusto Bonardo trenzados en feroz intercambio verbal con interlocutora anónima.



es la crónica de una fiesta y no es cuestión tampoco de desalentarse demasiado.

Claro está que no somos masoquistas ni estamos dispuestos a hacerle el caldo gordo a nuestros numerosos enemigos, así que no les vamos a dar el placer de reproducir los anónimos que nos mandaron ni lo que anduvieron diciendo por ahí. Vamos a transcribir los juicios elogiosos:

"Jamás he visto algo tan maravilloso. Estoy seguro que a a vender el doble que *Clarín*" (El papá de Alan Pauls).

"Me gusta mucho más

que Billiken" (la hija menor de Jorge Lafforgue).

"*Cine Libre* deja a la altura de un poroto a *Cahiers du Cinéma*" (La mamá de Mario Sábato). Parece ser que la opinión del hijo de Salvador Sammaritano fue igualmente entusiasta, pero no la pudimos entender con claridad porque el padre lo estaba ahorcando para que la dijera.

César Luis Menotti nos mandó un ramo de flores con una tarjeta muy conceptuosa. No nos conviene reproducir sus elogios porque se

equivocó de festejo: los augurios eran para un neomatrimonio absolutamente desconocido que vaya a saber dónde celebraba su fiesta. Hacia el final de la noche, cuando el etilismo reinante comenzaba a producir la curva descendente del entusiasmo (no vamos a describir el triste espectáculo de algunas estrellas y directores de cine que lloraban amargamente la extinción de su fuente de trabajo), Rubén Durán, el editor de *Cine Libre*, fue mensajero de una maravillosa noticia que

provocó el inmediato renacimiento del jolgorio: ¡en el quiosco de Lavalle y Carlos Pellegrini se había vendido un ejemplar de nuestra revista!

Dado que hasta el momento de cerrar esta edición aquel ejemplar fue el único que vendimos del número 1 y por lo tanto su comprador es nuestro único lector, podemos personalizar esta crónica: nos interesa mucho ponernos en contacto con usted con el fin de realizar un exhaustivo estudio de mercado.



Algunos proyectos (y otros no tanto) para refutar a escépticos y tremendistas

Las metáforas tenebrosas acerca de la situación del cine nacional están (lamentablemente) a la orden del día. También las hay médicas: un facultativo de ceño sospechosamente fruncido ausculta al enfermo, verifica su pulso, los latidos inaudibles de su corazón, deja caer con resignación el brazo exangüe y pregunta con voz sumamente profesional: ¿dónde hay que firmar el acta de defunción?

Estas ominosas parábolas tienen cierto fondo de verdad. Sin embargo, el movimiento que se observa en la cocina cinematográfica nacional parece empeñado en desmentir estos funestos presagios. Y la mejor manera es encarar nuevos proyectos. Contra viento y marea, y contra el escepticismo de aquellos que ya están encargando la ropa de luto para sumarse al cortejo fúnebre del cine argentino.

Como de costumbre, Aries encabeza las iniciativas. Ya ha concluido el rodaje de *Los ases*, dirigida por Enrique Carreras e interpretada por el binomio desigual Porcel-Olmedo. Está en pleno rodaje *Buenos Aires Rock 82*, documental que Héctor

Olivera dirige desde el Club Obras Sanitarias, escenario de la *remake* de un festival rockero que hizo leyenda hace una década. Para diciembre/enero, Aries tiene prevista la filmación de un libro escrito por Roberto Cossa y Carlos Somigliana: *El arreglo*. Lo pondrá en escena Fernando Ayala (¿repetirá el éxito de *Plata Dulce*?) y a sus órdenes se alistará un elenco encabezado por el solicitadísimo Federico Luppi. El 10 de enero, de no mediar imponderables siempre verosímiles, Aries concretará un fenómeno cinematográfico decididamente extravagante: una coproducción con Roger Corman, el cineasta y productor norteamericano a quien el mundo (y particularmente los franceses nuevaoleros) le debe la existencia de la mitológica Serie B: un tipo de realización cinematográfica que hizo escuela. La alianza Aries-Corman produciría un film titulado *El cazador de la muerte*. El proyecto parece más que efectivo, ya que se prevé para mayo una secuela de esta coproducción. Héctor Olivera aprovecharía los descansos vacacionales de febrero para filmar en Mar del Plata una película por ahora enigmática, pero mientras tanto ha dado rienda suelta a la euforia del crítico cinefílico Angel Faretta. Nuestro colega del matutino *La Voz* debe sus actuales exultancias no sólo a la feliz alianza Aries-

Corman (en más de una ocasión Faretta confesó su veneración hacia el director norteamericano), sino también a la decisión de Aries de filmar un guión de su co-autoría: se trata de *De muerte natural*, libro en el que ha participado junto con Jorge Goldenberg y Adolfo Aristarain, y que filmará el autor de *La parte del león*. Para terminar, en abril se rodará el próximo film del tándem Porcel-Olmedo, previendo las inminencias de las vacaciones de invierno.

Sin embargo, no todo lo que se mueve es Aries. La productora Victoria encara una película dirigida por Tito Cunill, que cederá el papel protagónico a la rozagante y robusta niña prodigio Lorena Paola. Todoshow y Chango (empresa orquestada por el cantautor Palito Ortega) se encuentran abocadas al rodaje de *Un loco en acción*, film que dirige Enrique Dawi e interpreta el intemporal Carlitos Balá. En el rubro independientes, Eduardo Calcagno (recordado por un impecable *Nunca dejes de empujar*, Antonio) tiene entre manos *Los enemigos*, film cuya fecha de rodaje se ha fijado para el 3 de enero. En el elenco figuran luminarias como Ulises Dumont (en lo que será su primer papel protagónico en cine), Mirtha Busnelli, y el canyengue Mario Luciani. Ricardo Wulicher, por su parte, ha comenzado la

filmación de un documental que registra el reencuentro de Mercedes Sosa con su Tucumán. Este ejercicio del documental en el largometraje no le es desconocido a Wulicher, del que se registra ya su intervención en *Borges Para Millones*, también en el largometraje, y algunos cortometrajes del mismo género un tanto más ignotos. La producción de este musical (escrito así parece una irreverencia) con Mercedes Sosa es de Daniel Grinbank, que oficia habitualmente de manager de la cantante.

EL AHORRO COMO BASE DE LA REPRESION

Es de dominio público que nuestra voluminosa deuda externa ha alcanzado sus extremos elefantíacos en virtud de la financiación de actividades derrochonas y francamente intrascendentes. No se trata, como las malas lenguas y los enemigos del régimen pretenden argumentar, de obras prodigiosas y ultramodernas como la red de autopistas, o de supuestos negociados acometidos por nuestras intachables cúpulas militares y/o económicas, y mucho menos de la implementación de sistemas



financieros que los contreras de siempre se empeñan en condenar, ignorando a todas luces que la patria es ante todo patria financiera, y si no nada. No señor: el incremento enloquecido del debe nacional responde, por ejemplo, a despilfarros tales como el generosísimo presupuesto con que el Estado subvenciona las actividades del Instituto Nacional de Cinematografía. Al menos eso es lo que se desprende de las pautas de adecuación a la contención del gasto público impartidas por el gobierno a una criatura enigmática autodesignada como "delegado asesor en la Dirección Nacional en el Departamento Centro Experimental y de Realización Cinematográfica". Estas directivas, fechadas el 28 de mayo de este año, apuntan a "fijar limitaciones" a las elevadas erogaciones producidas por las actividades fílmicas de los alumnos de dicho Centro Experimental (un intento lúcido de restringir semejantes erogaciones fue aplicado a mediados de año mediante la expulsión de dos alumnos del Centro, pero este proyecto no prosperó por la enconada e incomprensiva resistencia manifestada por la opinión pública). Las restricciones, entre otros objetivos loables, tienden a disminuir los tiempos de filmación, y a evitar las demoras en que incurren los estudiantes para elevar las rendiciones de gastos de sus ejercicios fílmicos. Pero entre los

oportunos considerandos que componen estas directivas hay algunos puntos que llaman la atención por no circunscribirse estrictamente al aspecto económico de la cuestión. Uno de ellos dice, por ejemplo, "que se han observado distorsiones tanto en la elección de los guiones a filmar, como en la asignación y el control de los gastos de producción"; un segundo acota: "que el empleo de actores profesionales crea inconvenientes por la demora e inasistencias de estos a los lugares y horarios de filmación, dadas sus propias actividades y por el prestigio de que gozan obliga a su atención deferente y especial que indudablemente ocasiona mayores gastos". Francamente vergonzoso: que los alumnos pretendan elegir sus guiones según el capricho del libre albedrío es una arbitrariedad que merece reprimenda, pero así y todo vaya y pase. Pero que los actores, esa manga de divos acostumbrada a vivir entre burbujas de champagne y a llevar una existencia sin horarios fijos, esa chusma de pretensiosos y arrogantes que pretenden someter al resto del mundo a sus autoritarismos, y que goza de toda clase de licencias (toda alusión a presuntas "listas negras" y "persecuciones" es pura cháchara de subversivos y agitadores, qué va), que los actores, decía, obstaculicen con sus berrinches la celeridad y el entusiasmo con que las autoridades del

Centro Experimental aspiran a trabajar en bien del cine argentino, eso es inadmisibile. Como es lógico, después de los considerandos vienen las disposiciones, y los primeros dos artículos son dignos de aparecer a la luz pública por su sensatez. "Artículo 1º: fijase la zona de realización de los ejercicios fílmicos en el área de la Capital Federal, que abarca un radio de 10 kilómetros a contar del Instituto Nacional de Cinematografía. Artículo 2º: los señores profesores responsables de la materia GUIÓN darán directivas, que posteriormente controlarán estrictamente, sobre las temáticas a realizar. Estas deberán desarrollar aspectos y situaciones de la vida cotidiana, de la naturaleza, del quehacer público o estatal, pero no podrán contener aspectos denigrantes de las vidas de las personas, ni mostrar aberraciones de ninguna índole. Tampoco podrán referirse a escenas de sexo o truculentas". En cuanto a la primera disposición, es evidente que todo estudiante que tenga veleidades telúricas y pretenda explorar cinematográficamente la Pampa húmeda, por ejemplo, o las zonas fabriles del Gran Buenos Aires, sólo tiene en mente una vocación fatalmente dispensiosa. Al fin de cuentas, ¿quién se cree que es? ¿Coppola? De ninguna manera: un radio de 10 kilómetros a contar desde el Instituto es una superficie más que aceptable para que los

estudiantes puedan llevar a cabo sus ejercicios de aficionado sin perjudicar la suprema causa de la Nación. En cuanto a la segunda, cualquier semejanza de este texto con el que justificó la frustrada (¡ay!) separación de los dos tristemente célebres alumnos es mera especulación de contradictores malintencionados y de saboteadores suspicaces. Las restricciones que pesan sobre los guiones nos parecen de suma utilidad, sobre todo en lo que respecta al espíritu ahorrrativo que preside estas pautas. Salta a la vista que filmar una villa miseria, o cualquier otro paisaje denigrante y envilecedor de nuestra sociedad requiere desembolsos cuantiosos; no sucede lo mismo con temáticas sublimes y enriquecedoras como el vuelo de los pajaritos en el Rosedal, o las enternecedoras parejitas que deambulan románticamente por el césped immaculado de un parque público: se sabe que ni aquellos especímenes avícolas ni estos melifluos enamorados exigen remuneración alguna para figurar en el celuloide. En cambio, cualquier laboratorista atestiguará que el revelado de un negativo que registra escenas truculentas o sexuales presupone gastos suplementarios sensiblemente elevados. Todo sea por la economía nacional. Mientras todo el mundo se esfuerza por

AGENDA

ahorrar y encauzar las finanzas vernáculas por un camino de moderación y raciocinio, mientras los empresarios invierten cuidadosamente cada centavo y las clases populares preservan escrupulosamente sus tranquilizadores aumentos salariales, el cine nacional debe seguir la misma senda. Sobre todo en esa etapa tan importante que es la de la formación de nuestros cineastas del futuro. Que aprendan a ahorrar desde chiquitos. Que sepan desde el vamos que filmar cochinas sale más caro. Que no tengan aspiraciones personales desmedidas. Que no tengan aspiraciones personales. Que no tengan aspiraciones. bah.

El hombre de la bolsa

Bastante después de que la doctora Anna Freud inventara la psicología infantil, en muchas casas de familia, en el momento fatídico de la sopa, las madres amenazaban a sus hijos con la aparición del hombre de la bolsa, si es que se negaban, como siempre, a tomar el asqueroso motivo de tanta queja.

(Cualquier similitud con actitudes de nuestro general Ministro del Interior cuando habla de la concertación

con los partidos políticos, es mera coincidencia.)

Volviendo a las amables mesas familiares, la descripción que las madres realizaban con ensañamiento del hombre de la bolsa, podría aplicarse mecánicamente a nuestro protocensor, Néstor Paulino Tato. Los lectores de Agenda, cuya infancia haya sido previa a la aparición del doctor Spock en la pediatría, podrán imaginarse vividamente al sujeto de marras.

Para los otros, tan insolentemente jóvenes, van algunos datos de interés: Néstor Paulino Tato, único funcionario de jerarquía cuya gestión abarcó disímiles gobiernos, desde el lopezreguismo hasta el imperio militar, se ocupó prolijamente en cuidar nuestros espíritus, nuestra moral, nuestras costumbres occidentales y cristianas, recortando y prohibiendo con alegría todo film que atentara contra esas sanísimas formas de vida. Se jacta, públicamente, de haber abolido 326 películas entre 1974 y 1978, años en que se desempeñó como jefe de censores en el Ente de Calificación Cinematográfica. En sus declaraciones, no grafica cuántos cortes practicó en las cercenadas películas que dejó para que nuestro pais-jardín de infantes pudiera mirar. El origen de tanto odio hacia el celuloide tal vez se deba a que —¡hace ya tantos años, doctora Freud!— el autóctono hombre de la bolsa intentó dirigir una película, referida al Tigre de

los Llanos. Filmar fue un desafío superior a sus fuerzas, y la película debió ser concluida por Carlos Borcosque (padre), tras contar con una fugacísima intervención de Torre Nilsson, que abandonó raudamente el rodaje en visible estado de furor. El pobre Babsy (apodo con el que cariñosamente se sintetizaba un nombre tan largo como el de Leopoldo Torre Nilsson), se arrepintió de haber ayudado a Tato a superar el mal trance de la creación. Desde entonces, el fatídico censor se dedicó a perseguirlo implacablemente, solozándose en contra de nuestro maestro cuando se le otorgó el poder de las tijeras.

La primera película que cayó bajo sus furias fue, claro, *Piedra Libre*, sobre la que practicó tantos cortes como para que su título, referido a un juego infantil, pudiera reducirse al de *Tortas tortitas*. En declaraciones ofrecidas al quincenal *Nuevo País* (Agenda recomienda la lectura de este periódico semicordobés y espera reciprocidad), Néstor Paulino Tato acusa al periodista Carlos Burone, entonces asesor de la Secretaría de Información Pública, de tener información fideligna sobre la prohibición que se ejerció sobre el film de Torre Nilsson, y que según él (Tato) habría provenido del marino Carlos Carpintero, el entonces titular de dicha secretaria. En las mismas declaraciones, Tato explica

por qué prohibió *Casanova*, de Fellini: "porque yo vi una ronda catonga de tipos que se penetran unos a otros, haciendo una especie de rango y mida, entre otros cuadros censurables. Y yo dije que eso no se podía exhibir porque carecía de valores rescatables que pudieran atenuar la poda. Porque si se le sacaban esas escenas, esos ganchos, la película no tenía interés. Lo que interesa en la película son esas cosas verdes o pecaminosas o escandalosas, de las que tenía muchas que no me acuerdo".

Agenda recomienda a los lectores que quieran conocer más intensamente el pensamiento de Tato la lectura del semanario *Esquíu*, donde ejerce desde hace tiempo la crítica cinematográfica. Tanto el semanario como el crítico aseguran ser católicos, lo que le produce una vergüenza espantosa a nuestro director, que también lo es y que vanamente intenta defenderse de las pullas de Agenda diciendo que ambos (semanario, crítico) son preconciliares, pero del concilio de Trento. Volviendo a las declaraciones aparecidas en *Nuevo País*, Tato explica el funcionamiento de la censura, que reproducimos por su valor didáctico para aquellos espectadores que acusan al cine nacional de pavote: "Los censores son elegidos de un grupo de gente muy disímil, heterogéneo. Están los funcionarios públicos () las diversas áreas de



gobierno. Pero se tiene muy en cuenta a las instituciones de bien público, a la Liga de Padres de Familia, a la de Madres, a la Liga de la Decencia, a la Sociedad San Vicente de Paul (?). Me olvidaba del Ministerio de Bienestar Social que incluye *algún* representante de la Secretaría del Menor y la Familia, eso es muy importante. Están, por supuesto, los servicios de informaciones”.

La idea que tiene Tato sobre lo disimil y heterogéneo de los censores es bastante curiosa. Por una extraña asociación de ideas, nos hace recordar algunas declaraciones de miembros de las fuerzas armadas que aseguran que la Guerra de las Malvinas, pese a todo, se ganó. ¡Cómo sería si la hubiéramos perdido! Estamos pensando qué utilidad pública se le puede dar a Néstor Paulino Tato cuando el país vuelva a ser democrático. Se nos ocurre que la mejor sería que metaforice al hombre de la bolsa: Néstor Paulino Tato, por todo castigo a la masiva estupidez que provocó en los espectadores argentinos y a su crueldad manifiesta con toda creación artística, tendría que pasearse por las calles de Buenos Aires con un cartelito que diga: “Yo soy Tato. Atención que puedo volver si ustedes no defienden la democracia”.

¡Qué papelón, mulatona!

La muestra del nuevo cine venezolano, largamente (como parece ya ser una nefasta costumbre de Cine Libre) descrita por esta revista, nos dio otra ocasión de practicar uno de los deportes predilectos por este gobierno: el ejercicio público del papelón.

Ya todo el mundo sabe que la censura se la come, se la come, se la come!

Perdón por la digresión entusiasta.

Lo más interesante de los papelones oficiales son sus entretelones. Por supuesto que no se pueden revelar, a costa de cometer infidencias espantosas. Pero como esta Agenda se dedica entusiastamente a las infidencias, allá van algunas.

Resulta que el doctor León, felino sucesor del enérgico censor Néstor Paulino Tato (ver diatriba correspondiente en esta misma Agenda), resolvió por las suyas prohibir dos films de la tropicalísima muestra: “Pais portátil”, y “Soy un delincuente”.

Mientras en la superficie diplomática se decían suavísimas excusas, del tipo “La censura no tuvo tiempo de ver las películas, y por eso no hay certificado de exhibición, y entonces no se pueden pasar, qué lástima”, en la profundidad gubernamental ardía Troya. El Presidente de la república hermana de Venezuela suspendió por segunda vez su anunciado viaje a la Argentina. La primera, según se comenta, se debió a que después de las

Malvinas no sabíamos todavía qué general detentaría nuestra exigua primer magistratura. Por esos días en que la situación del país era tan móvil como uno de los films prohibido, y la calificación que aparece en el título del otro podía aplicarse sin demasiados rubores a más de un responsable de la conducta política del país, la ausencia del caribeño presidente pasó desapercibida.

Pero ahora la cosa venía un poco peor. Por lo tanto, las gestiones diplomáticas del Embajador venezolano, más alguna advertencia pesadota, dio como resultado que nuestro canciller hablara con el titular de la Secretaría de Información Pública, don Magdalena (no confundir con audición de radio) del cual depende la fatídica censura. Mientras tanto, había aparecido un editorial de Clarín que reclamaba condignos castigos para los titulares del despropósito, aduciendo —con la habitual precisión de los que escriben esos editoriales— que la antipática costumbre esta vez se había propinado contra el país que más solidario se había mostrado con el nuestro, tan zarandeado internacionalmente.

Oscar Magdalena, dicen, increpó durísimamente al doctor León, con términos que esta Agenda no se atreve a reproducir, pero que el lector —si es que la semántica le preocupa tanto— podrá recoger en la popular de River cuando los muchachos se refieren a la

gestión de don Aragón Cabrera.

Nuestro cuidador de mentes y morales parece que trató de aducir que los films incriminados eran más o menos nefastos, ante lo cual, también se murmura, los denuestos de su jefe aumentaron en volumen y riqueza idiomática.

Como consecuencia de la nada sutil exposición de argumentos, el doctor León resolvió levantar la prohibición, y las películas pudieron exhibirse como si estuviéramos en un país civilizado.

Mientras todo esto ocurría, en el cementerio Grand Bourg se descubrieron cuatrocientos cadáveres innominados, agrupados de a cuatro en ataúdes de cartón prensado, enterrados con nocturnidad y alevosía.

CINE LECTURAS



La autobiografía como ejercicio de insolencia.

(*Mi último suspiro* "Memorias". Luis Buñuel. Plaza y Janés, Barcelona, 1982)

De entrada Luis Buñuel hace una advertencia quienes busquen en *Mi último suspiro* el recorrido lineal de una memoria, su fidelidad a los hechos o a la cronología, o cualquier pretensión de exhaustividad, sufrirán más de una decepción. El mismo Buñuel lo confiesa: su memoria es, ante todo, una **memoria agujereada**. Pero esto no significa que estas páginas autobiográficas estén incompletas (por otra parte, ¿qué sería una memoria completa?), al admitir las lagunas y los vacíos que interfieren la fluencia de los recuerdos. Buñuel no hace más que sentar los principios que regirán su empresa retrospectiva. Como en sus films, que trabajan la idea de causalidad y la pervierten hasta pulverizarla, en *Mi último suspiro* los recuerdos se encadenan según otras leyes que las de la lógica: asociación libre, oposición, digresión. Pero estas leyes

configuran también un estilo: el del desprejuicio y la insolencia, el de la ironía y la parodia, valores que permanecen indisolublemente ligados al cine de Buñuel. Esta carrera retrospectiva es a la vez una confesión personal, y una mirada despiadada sobre el siglo: (Buñuel es del 900), y si permite asistir al proceso de incubación de los fantasmas buñuelescos (el sexo, la religión, lo sagrado y lo obscuro, la política, el deseo), también reconstruye la atmósfera delirante de los movimientos estéticos que los historiadores del arte canonizaron luego bajo el rótulo (primero altamente escandaloso, luego pintoresco, y finalmente cándido) de surrealismo. Era la época en que el poeta Robert Desnos perseguía con un cuchillo a Paul Eluard, visiblemente perturbado por una inoportuna sesión espiritista; mientras tanto, Buñuel hacía con Salvador Dalí *La edad de oro* y frecuentaba fervorosamente los burdeles parisinos que el indiscreto Brassai fotografiaba con la condescendencia de sus madamas. Anécdotas, infidencias, confesiones: todo está en *Mi último suspiro*, y Buñuel maneja la escritura con la misma soltura con que maneja siempre sus cámaras, sus intrigas absurdas, sus personajes equívocos. Retirado definitivamente, según parece, de la actividad cinematográfica, este aragonés sordo, casi

ciego y actualmente inactivo encontró en su entrañable Jean-Claude Carrère (su guionista de toda la vida) el colaborador más adecuado para redactar estas memorias, mezcla de ajuste de cuentas y testamento. Buñuel no es de sus enérgicas profesiones de fe ideológicas: su ateísmo y su exacerbado anticlericalismo recorren muchas de estas páginas, en las que también hay espacio para su actividad de propagandista republicano en el exilio republicano en el exilio y para su visión feroz de más impiacable y duradera de la Europa contemporánea. *Mi último suspiro* registra también su proverbial alergia al sistema capitalista y su rechazo de las tramposas mitologías hollywoodenses, pero reconoce simultáneamente la deuda que siempre mantuvo impaga con los cómicos del cine mudo, y la satisfacción que le produjo encontrarse con ciertos cineastas norteamericanos (Cukor y Ford entre otros). Es que este Buñuel-escritor como su doble cineasta, no admite los maniqueísmos ni las ilusiones dicotómicas: el principio de contradicción, tan caro a ciertos espíritus devotos de los esquematismos, está tan ausente de su obra como del sueño. ¿No es lícito, pues, tomar este "último suspiro" como el último sueño de este cineasta eternamente vigilante?



Requiem para un heterodoxo

(*Rainer Werner Fassbinder y el nuevo cine alemán*; Jorge Montgomery, Ediciones de la Via Regia, Buenos Aires, 1982)

En más de un sentido, la muerte prematura y equívoca de Fassbinder remite a otra muerte: la de Pier Paolo Pasolini. Como el director de *Teorema*, este alemán impetuoso, provocador y violento tuvo una vida feroz en la que coexistieron (y combatieron encarnizadamente) la marginalidad y el reconocimiento, el prestigio *underground* y las glorias oficiales. Fassbinder fue, con Pasolini, un cineasta paradójico, en el sentido más etimológico del término: imposible de clasificar, resistente a cualquier encasillamiento, construyó su copiosa obra al margen de los dictados de la opinión pública, ese fantasma del que ni siquiera escapó el movimiento del nuevo cine alemán. También como Pasolini, Fassbinder desestimó los múltiples disfraces de la disimulación e hizo de su homosexualidad no una reivindicación, pero sí una zona de reflexión que entreveraba el erotismo y la política. Finalmente,

compartió con Pasolini una muerte incierta y sobre todo inesperada; gracias a ella, films como *Saló* y *Querelle de Brest* adquirieron el estatuto de verdaderos *testamentos*: películas-límite a las que solo podía suceder el silencio definitivo de la muerte.

La historia de Fassbinder en la Argentina es una historia de omisiones: del conjunto de su obra (Montgomery anota 41 films), los circuitos comerciales solo relucieron tres títulos: *El matrimonio de María Braun*, *Desesperación* y *Lili Marlene*. Parte del resto debió contentarse con la acogida del Instituto Goethe y con los salones entusiastas de algunos cine-clubs. Poco es, por lo tanto, lo que se sabe aquí de este cineasta maníaticamente productivo; su biografía está teñida de mistificaciones y leyendas, y la soberbia heterogeneidad de su obra permanece aún en la ignorancia. El trabajo de Montgomery colma algunas de estas lagunas. Fiel al título de su libro, reconstruye en un capítulo inicial la génesis del nuevo cine alemán, para abocarse después a un breve esbozo biográfico de Fassbinder que permite inferir sus fructíferos contactos con el teatro, la televisión y la dramaturgia. Antes que publicar un minucioso ensayo de su cosecha personal, Montgomery prefirió vertir reflexiones fragmentarias sobre Fassbinder (su historia personal, sus temas, su versatilidad estilística, las confusas circunstancias

que rodearon su muerte) y compaginarlas con un acertado montaje de opiniones ajenas: pedazos de reportajes en los que Fassbinder explicita sus preocupaciones, declaraciones de sus colaboradores, las necrológicas que le dedicara la prensa europea (los textos de Marie-Elisabeth Rouchy y Jean-Michel Palmier son extraordinarios y conmovedores). Por último, Montgomery repasa la vasta filmografía de Fassbinder, resumiendo brevemente su temática y algunas de sus peculiaridades formales, y agrega las detalladas fichas técnicas correspondientes a cada film. Que un crítico aficionado (como el mismo Montgomery se define) condescienda a ocuparse de una obra como la de Fassbinder no deja de ser un signo alentador. Con todo, el carácter fragmentario de su libro parece indicar la única vía de acceso que los espectadores argentinos tienen frente a la producción de Fassbinder (por lo tanto, sucede con la mayoría de los realizadores que integran el nuevo cine alemán), en la medida en que los distribuidores y exhibidores persistan en su deliberada ignorancia.



STATUS

REVISTA
MASCULINA

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

El humor de Geno Díaz



—¡De acuerdo, tiene razón su tío el coronel! . . . A usted el look Humphrey Bogart se le da muy bien, se lo acepto. Pero es que esta película se llama "Los últimos días de Cleopatra", no sé si el título le dice algo.

FERNANDO BIRRI

y la Escuela Documental de Santa Fe

Un breve testimonio como introducción

No recuerdo bien donde conocí a Fernando. Y ni siquiera Fernando lo recuerda. Cada vez que nos encontramos, lo que no ocurre muy a menudo, ejercitamos este juego de la memoria que evoca, o trata de evocar, hechos y circunstancias de veinte años atrás. ¿Fue en Italia, más aún, en Roma, algún tiempo después de la exhibición en Venecia de *Los inundados* (1962), o fue en Mar del Plata o Buenos Aires, es decir en mi primer viaje (1963) a América Latina? Fernando y yo no encontraremos jamás una respuesta absolutamente cierta. Ninguno de los dos es capaz de producir un recuerdo tan preciso como para eliminar la hipótesis del otro. Sin embargo, yo tengo una explicación. Probablemente no será satisfactoria para Fernando, pero a mí me parece definitiva. No sé y no puedo saber exactamente cuándo conocí a Fernando Birri, por la simple razón de que conocí a Fernando mucho antes de conocerlo y continué conociéndolo mucho después de haberlo conocido. Quiero decir que antes de encontrarme con Fernando ya habían llegado hasta nosotros noticias de la Escuela Documental de Santa Fe; que antes de ver *Los inundados* en una memorable exhibición veneciana en el 62, algunos de nosotros ya sabíamos de qué se trataba; y que antes de poder hablar por primera vez con Fernando, ya conocíamos la importancia que, dentro del cine argentino, estaban adquiriendo él y su enseñanza en Santa Fe, su film y el trabajo colectivo que lo había precedido y caracterizado.

Pasaron después algunos años. Mientras Birri se radicaba en Italia, sin olvidar jamás su corazón argentino, el "nuevo cine" de Buenos Aires vivía los últimos estertores de una primavera que ni siquiera había llegado a su plenitud: sea por las contradicciones internas de una "ola" que no tenía ni demasiada lucidez analítica ni mucha

claridad táctica, sea por las presiones, la censura, las represiones que el poder político había emprendido también contra el cine. Pero la figura de Birri y la experiencia de la Escuela de Santa Fe no sólo no habían sido sofocadas por los acontecimientos ni desgastadas por el tiempo, sino que habían comenzado a agigantarse y a alcanzar una dimensión continental. Ya sea en Río de Janeiro, donde nacía una "ola" teórica y cinematográficamente mucho más fuerte que aquella argentina, ya sea en Cuba, donde la revolución había hecho nacer de la nada el cine cubano, ya sea en otras partes, donde aislados cineastas intentaban experiencias muchas veces heroicamente solitarias, la aventura cinematográfica de Birri era considerada en muchos aspectos ejemplar: un momento particularmente alto y particularmente significativo del desprendimiento de las cinematografías de América Latina del "subdesarrollo" y de la dependencia. Por todo esto no recuerdo y no puedo recordar el día exacto o el lugar preciso donde conocí a Fernando. Y otra parte, en un continente donde el cine no se hace solamente con la Arriflex y película, sino también con el ensayo teórico y el testimonio político, con el gesto y la palabra, en los años siguientes a su acción estrictamente cinematográfica, Fernando estuvo presente, siempre espiritualmente y muchas veces físicamente, en cualquier parte, en América Latina o en Europa, donde se tratara de cine latinoamericano. Y con sus palabras, acompañadas por una sonrisa tolerante pero firmísima y por una mirada buena pero sin concesiones, contribuyó, y no en escasa medida, a la formación de la actual "conciencia cinematográfica" latinoamericana.

Lino Micciché



FERNANDO BIRRI

y la Escuela Nacional del Litoral
de Santa Fe

“Combatían las espadas y los lirios”

Poeta y titiritero

En mis comienzos, yo era titiritero. Tuve, en mi infancia, un teatro de títeres que se llamaba “El teatrillo de Mastro Pietro”, en homenaje a Don Quijote. Eso era en 1935. De 1942 en adelante, esta actividad de titiritero que había desarrollado privadamente en mi casa con los chicos del barrio, se transformó en una actividad pública con un grupo de compañeros universitarios. Un poco como imitación de “La barraca”, el teatro ambulante de Federico García Lorca durante la República Española, salíamos con aquel teatrillo de títeres a recorrer los distintos lugares de la región, primero alrededor de Santa Fe y luego por todo el Litoral. Ibamos a escuelas, asilos, orfanatos, cárceles, manicomios, centros recreativos. Hacíamos espectáculos en los lugares más inesperados: bajo un puente, en las plazas públicas, en medio de la calle, en una cancha de fútbol, en un salón de baile. Generalmente nos invitaban, el personal de la escuela, los grupos locales, pero lo mismo, aunque el público estuviera avisado, nuestros espectáculos tenían un carácter espontáneo.

De aquel teatrillo de títeres pasé, en 1947, a dirigir el primer teatro de la Universidad Nacional del Litoral. También allí traté de hacer el mismo tipo de trabajo, para poder llegar a los más vastos públicos populares. Estas dos experiencias de teatro, que sacaban las expresiones artísticas de sus lugares habituales para llevarlas a lugares no tradicionales, anticiparon en muchos años un tipo de trabajo que hoy es muy común en Europa: *el decentramiento*, como lo llaman en Italia. Bueno, esto ya lo hacíamos nosotros, sin un programa establecido y sin otra aspiración que llevar nuestros espectáculos a la mayor cantidad de gente posible, a un público popular. Subrayo todo esto porque en parte justifica mi elección posterior en cuanto al cine.

Mis verdaderas raíces son las poéticas. Yo inicié mi vida escribiendo poesías, cosa que hago aún hoy y que es la base de todo mi trabajo. Al comienzo de los '40 me uní a un grupo literario que se llamaba Espadalirio, nombre derivado del verso de García Lorca que decía: “En el aire combatían las espadas y los lirios.” Era un grupo de poetas santafesinos que trataba de interpretar las experiencias de las vanguardias europeas, sobre todo de la poesía española en el exilio, a partir de sus propias experiencias.

Recuerdo que mi primer libro de poesía, *Horizonte en la mano*, fue publicado por la colección de Cuadernos de Espadalirio. La enorme intensidad de esta experiencia poética coincide de alguna manera con su brevedad. Era



1 y 2. Dos escenas en la vida de Fernando Birri.

3. *Tire dié.*

como si de golpe se desencadenasen energías intelectuales y creativas que habían sido reprimidas por mucho tiempo, y en cierto momento explotaban y luego se disolvían, desvaneciéndose en medio de humo y ruidos, que luego, cuando uno creía que ya habían desaparecido, renacían en otros movimientos que alzaban otra vez la bandera. No obstante la desaparición de aquel grupo, no desaparecieron en mí las ansias por hacer poesía.

Sea en el momento de los títeres, sea en el momento del teatro, sea en el momento del cine, todo lo que movió mis pasos no es sino la búsqueda de una expresión poética.

Desde la más tierna infancia había visto mucho cine. Soy de una generación que prácticamente nace con el cine.

Recuerdo haber visto *El cantante de jazz*, la primera película sonora, sentado sobre las rodillas de mi padre en una butaca del cine Colón, de Santa Fe.

Tanto el teatrillo de títeres como mi profunda pasión cinematográfica coinciden con la muerte de mi madre, cuando tenía diez años. Sin tratar de hacer psicologismo fácil, en aquel momento el teatrillo de títeres e ir al cine todos los días se transformaron en una especie de sentimiento sustitutivo. Mi madre ausente es reemplazada por la Gran Madre del Espectáculo, tanto teatral como cinematográfica. A partir de entonces, toda mi vida se dirige por la necesidad de nutrirme y expresarme de una manera dramática y espectacular.

Al cine llegó justo sobre la culminación de mi experiencia teatral, cuando considero que ni la poesía, ni esa experiencia teatral alcanzaban a darme la oportunidad de llegar a públicos más vastos de aquellos a los que ya estaba llegando. Siento la necesidad de comunicarme con más gente, y en aquel entonces pienso que la mejor manera de hacerlo es a través del cine.

Orígenes y conciencia de clase para aprender cine

En la Argentina de los años cincuenta, el cine estaba totalmente degradado con el peronismo. De todas maneras, en 1950 me trasladé desde Santa Fe, donde había realizado todas mis experiencias de poesía y teatro, a Buenos Aires, para tratar de aprender a hacer cine.

Pero es difícil. Busco trabajo primero como asistente de dirección, después como ayudante. Comienzo a descender de categoría por propia iniciativa, hasta proponerle a "Argentina Sono Film" ir a barrer los estudios, con el fin de ver cómo se hacía una película. Me dijeron que ni siquiera esto era posible. Parece ser que había una mafia sindical que controlaba todos los puestos de trabajo.

Veía que todas las puertas se me cerraban. Por lo tanto, pensé que tenía que ir a aprender cine donde se lo enseñara. Me informo que existen dos escuelas de cine, una en París, el IDHEC, y otra en Roma, el Centro Sperimentale.

Aquí conviene hacer un pequeño paréntesis. Como todos los apasionados por el cine, la mayor información (y la mayor deformación) que yo tenía era la del cine norteamericano. También había visto un cierto número de films extranjeros de otro origen, fundamentalmente francesas, suecas, las alemanas del expresionismo, en Santa Fe, donde había fundado un cineclub, y también en Buenos Aires. Pero el momento de decidir mi vocación coincide con la explosión del neorealismo italiano de la posguerra. *Ladrones de bicicletas*, de De Sica y Zavattini, *Roma, ciudad abierta*, de Rosellini, *La tierra tiembla*, de Visconti, eran todas del final de la década del 40. La gran revelación de que con el cine era posible llegar al nivel de la poesía, del teatro, de la novela, con la misma fuerza de la vida, la descubro con el neorealismo, que artística y expresivamente representaba todo lo contrario de lo que hasta aquel momento era el cine hollywoodense.

Por lo tanto decido que tengo que ir a Europa para aprender cine, y hacerlo dentro de los métodos del neorealismo. Voy a París, veo el IDHEC. Voy a Roma, visito el Centro Sperimentale. Y elijo éste, fundamentalmente, porque tiene una base teórico-práctica. En el IDHEC, en aquel momento, la formación era básicamente teórica. Pero por sobre todas las cosas, la elección tuvo que ver con el hecho de que el Centro Sperimentale me permitía estar en medio de aquel movimiento que era el neorealismo, y que en pocos años más habría de influenciar a todas las cinematografías, desde la norteamericana hasta la hindú, pasando por las nuestras.

En 1952 obtengo el diploma de director cinematográfico en el Centro, y paso a realizar algunas experiencias prácticas: filmo algunos documentales, colaboro con De Sica y Zavattini en *Il tetto* (1954); también en un film de Carlos Lizzani, entre otros más. Mientras tanto, realizo varios documentales. Hasta hago una experiencia como actor en el primer film de Francesco Maselli (*Gli sbandati*, 1955). Es decir, trato de completar los conocimientos que adquirí en el Centro, considerando al cine en sus múltiples aspectos, tratando de dominarlo en su totalidad.

El retorno

Ahora llegamos a donde quería llegar, a 1956. Ya había caído Perón, y aparentemente se instaura una democracia: la famosa Revolución Libertadora. Decido volver. Lo que



sucedería después, el hecho de que debería volver a exiliarme, era totalmente impensable en aquel momento en que quería desarrollar mi vida y mi trabajo en la Argentina. Siempre hemos caricaturizado a la Argentina como un enano con cabeza de gigante. Hay algo de verdad en esto, especialmente lo había en el momento del que estoy hablando. En esa cabeza de gigante se encontraba también la industria cinematográfica. Desde el primer momento me doy cuenta que iba a ser muy difícil realizar mi actividad en aquella industria, desarrollar lo que yo creía necesario para la creación de un nuevo cine argentino.

Por lo tanto, resuelvo irme de Buenos Aires, volver a mi Santa Fe natal, para ver si allí, comenzando de cero, podía hacer un cine que no tuviera nada que ver con la cinematografía industrial y comercial que se estaba haciendo en Buenos Aires. Aun si aquel cine ofrecía pequeños márgenes para un cierto tipo de experiencias experimentales, éstas no eran del tipo que yo estaba buscando. Lo que quería descubrir era el rostro invisible de la Argentina. Invisible no porque no se pudiera ver, sino porque no se quería ver.

Mi primer punto de apoyo fue el Instituto de Sociología de la Universidad del Litoral, que en 1956 organiza un seminario que dicto durante cuatro días, con gran fervor de todos los jóvenes que asisten. Aun siendo sólo cuatro días, logramos realizar algo muy interesante: a partir de una primera ubicación teórica, inmediatamente propongo pasar a un trabajo práctico, que era hacer fotodocumentales.

Una maquina de fotos, cualquier grabador

Lo que hice fue trasladar —no de una manera mecánica, sino en forma racionalizada, sensibilizada, a partir del medio— una experiencia que se había intentado en Italia, pero que había fracasado. ¿Qué son los fotodocumentales? Simplemente, se salía con una maquina de fotos, con cualquier grabador, a encontrarse con la realidad del lugar: para conversar, fotografiar caras, personas, lugares, animales, plantas, pero sobre todo los problemas del *hábitat*.

Esta sugerencia encuentra inmediatamente una gran respuesta y las ciento veinte personas que asistían al curso se dispersaron por la ciudad y sus alrededores en busca de nuevos temas que posibilitaran un futuro cine nacional. Fueron aquellos temas los que luego constituirían el primer catálogo de fotodocumentales publicado en el 56. Basta enumerar algunos títulos para darse cuenta de la variedad de temas propuestos: *Tire Dié*, que fue el original de lo que luego sería la primera encuesta social filmada en América

Latina; *La casa popular*, *Edad feliz*, un título irónico que aludía a los chicos pobres donde la edad feliz significa todo lo contrario; *Nunzia*, sobre una muchacha que trabajaba de vendedora ambulante con un sulky, distribuyendo sifones de soda; *Mercados Generales*, *El triángulo*, sobre una zona suburbana de Santa Fe; *Alto verde*, sobre una isla que queda frente a Santa Fe; *A la cola*, sobre el problema del agua.

Como se ve, en cada uno había una preocupación por un tema social explícito.

Como consecuencia de este seminario, ese mismo año el Instituto de Sociología decide crear un Instituto de Cinematografía. Es interesante subrayar que aquello que con el correr del tiempo se independizaría con el nombre de *Escuela Documental de Santa Fe*, nace como una experimentación propia de un instituto de sociología.

Una película-escuela

Para mí cada película, desde la última, *Org*, que hice con la ayuda de una sola persona, hasta *Los inundados*, donde tuve casi ochenta, por no hablar de *Tire Dié*, donde tenía ciento veinte, fue siempre una película-escuela. Yo no creo en la escuela como una forma de enseñanza. Creo que se aprende sobre la marcha. Por eso la importancia de hacer cine, y aprender mientras se hace cine. Teoría y praxis de la mano. Diría inclusive, sin ningún pudor pero también sin ningún temor, que se debe partir de la praxis, con la teoría como una clarificación-guía-intérprete de aquélla. Sobre estas bases el Instituto de Cine elaboró su primer programa como la primera escuela de cine documental de América Latina.

Cuando llegué de Europa pensaba en una escuela que tuviera como modelo el Centro Sperimentale, una escuela donde se formasen actores, directores, directores de fotografía, escenógrafos, es decir una escuela para hacer cine de ficción. Pero cuando llego a Santa Fe, cuando veo las condiciones reales del país, del lugar, me doy cuenta que es un paso prematuro. En aquel momento no me interesaba hacer aquel tipo de cine, ni aquel tipo de escuela. Lo que había que hacer era una escuela que abarcase desde el aprendizaje del cine hasta el aprendizaje de la sociología y de la historia, de la política y la geografía argentinas.

Todo esto porque la búsqueda de fondo es la de una identidad nacional. Se trata de encontrar una identidad nacional que está perdida, alienada por toda una penetración cultural, por una hegemonía de tipo imperialista en términos no sólo de infraestructura política y económica, sino también de superestructura cultural. Por

este fenómeno, el argentino no se reconocía a sí mismo, ni reconocía el rostro del argentino que tenía delante, ni reconocía el rostro de su *gran madre*, de su propia nación. Aquella necesidad de identificación con el ser nacional es lo que me hace renunciar al proyecto de una escuela para actores y colocar el problema en términos estrictamente documentalísticos. Pienso que el primer paso que tiene que dar una cinematografía que se proponga ser una cinematografía nacional debe ser documentar esa realidad. Debe comenzar por ver lo que tiene frente a los ojos, escuchar lo que tiene cerca del oído. Todo esto hace que el Instituto de Cinematografía del Litoral, que con el tiempo se transforma en la Escuela Documental de Santa Fe, se transforme en lo que indica su nombre, en una escuela para documentalistas donde se formen los tres grandes grupos de realizadores necesarios para la producción documental: el grupo de directores, el grupo de técnicos, el grupo de productores. La estructura del Instituto nace todos los días de los éxitos y de los errores que se van acumulando y de la autocrítica cotidiana sobre el trabajo hecho.

Un balbuceante ejercicio de aficionados

Como consecuencia de todo este trabajo, decidimos realizar nuestro primer film. Tomamos los fotodocumentales y entre ellos elegimos el que nos parecía que tenía más impacto, más carga, más rigor, aquel que descubre una situación y nos da de una manera completa la posibilidad de denunciar un hecho subhumano, subsocial. Este tema era *Tire Dié*, que habíamos hecho sobre los chicos que, con gran peligro de sus vidas, corren junto al puente ferroviario mientras pasa el tren, mendigando a los pasajeros que le tiren un *dié*, que eran diez centavos. En el curso de dos años y con muchos problemas, el fotodocumental *Tire Dié*, se transforma en un film

(1956-1958). El Instituto prácticamente no tenía medios. Hicimos el film con dos cámaras prestadas y película que nos regalaban, por una parte, y por otra completábamos con lo que la Universidad compraba. Usábamos un grabador que no era para nada profesional. Recuerdo que caminábamos por aquel lugar, entre las casillas que periódicamente el río Salado inunda, levantando nuestras pobres cámaras, alzando las baterías que necesitaba el enorme grabador, hundidos hasta las rodillas en el barro. No teníamos con qué afrontar las mínimas necesidades de un equipo de filmación.

Tuve que vencer dentro de mí mismo una serie de problemas muy fuertes dado que estaba acostumbrado a trabajar en el cine europeo, con un nivel técnico y profesional muy elevado. Tener que trabajar en mi país, en aquellas condiciones, me provocaba una gran tensión, porque sabía que esa no era la manera de hacer las cosas. Pero frente a la necesidad de decir lo que teníamos que decir, optamos por el método que años después Julio García Espinosa llamaría *un cine imperfecto*.

De setenta a ochenta personas participaron en la filmación. Entre nosotros existía un intercambio casi total de roles. Tan solo el trabajo con las cámaras se limitó a dos personas: Enrique Urteaga, que trabajaría después en el cine chileno, y Oscar Kopp. Los demás trabajos fueron ampliamente divididos. *Tire Dié* fue el producto de una discusión permanente. Nos dividíamos en grupos, cada uno de los cuales se dedicaba a un personaje específico de la zona. Ibamos a estar, a conocer, a intercambiar ideas con la gente que vivía allí. Terminamos por conocer su vida. No escondíamos el hecho de que ibamos a realizar un film, pero no le dábamos mucha importancia a la cosa. El film se consideraba secundario respecto de la relación humana que establecíamos.



El estreno de *Tire Dié*, en el Aula Magna de la Universidad Nacional del Litoral (el 27 de setiembre de 1958), dio lugar a un evento que jamás había ocurrido en la historia de la cultura y de la universidad argentina. Aquella tarde llegaron al Aula Magna espectadores de las más diversas extracciones sociales. Junto al rector de la Universidad se sentaron habitantes del bajo de Santa Fe donde habíamos filmado la película, gente que nunca había pisado la Universidad. Los chicos de *Tire Dié* vinieron peinados, con las camisitas lavadas, pero descalzos, dado que no tenían zapatos. Se rompió el esquema de los públicos establecidos —o burgueses o populares— para producir el fenómeno innovador de un público interclasista. Tuvimos que exhibir la película tres veces seguidas. A la una de la mañana todavía se estaba proyectando.

Quiero releer la presentación que hicimos entonces:

“Con esta primera experiencia, producto moral y técnico de la voluntad de hacer de los propios alumnos, el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral se propone:

1. Colaborar en la medida de sus jóvenes fuerzas a la superación de la actual crisis del cine argentino, aportando al mismo una problemática nacional, realista y crítica hasta ahora inédita.
2. Establecer las bases para una futura industria cinematográfica local, santafesina, de repercusión nacional, en la que los alumnos se perfeccionen técnicamente con el aprendizaje cotidiano. La industria cinematográfica argentina ha alcanzado una técnica fotográfica y sonora casi perfecta. Las imperfecciones de fotografía y de sonido de *Tire Dié* se deben a que se ha trabajado con medios no profesionales, forzados por las circunstancias que, obligando a una acción y a una elección, han hecho que se prefiriera un contenido a una técnica, un sentido imperfecto a una perfección sin sentido.
3. Poner el cine al servicio de la educación popular. En su acepción más urgente, esta educación popular se entiende como la toma de conciencia cada vez más responsable frente a los grandes temas y problemas nacionales, aquí y ahora.”

A nivel de público, el recibimiento de *Tire Dié* fue muy entusiasta, pero la recepción de la crítica fue más problemática. Hubo quien vio en la película un síntoma de cambio, una propuesta para un futuro cine nacional, pero la mayor parte de la crítica se opuso a la operación, criticándola como un *vacilante ejercicio de aficionados*, entre otras cosas. Esta oposición no se limitó solamente a los críticos cómplices del peor cine nacional, sino que provino también de los sectores muy refinados que

defendían un cine super culto. Obviamente nuestra batalla fue mucho más dura y más difícil contra éstos que contra los primeros.

No nos sorprendió en absoluto que naciera una gran polémica por nuestra película. Sabíamos perfectamente que lo que nos habíamos propuesto era explosivo. Nos habíamos enfrentado a la oposición durante el mismo rodaje. Finalmente nos habían mandado la policía para impedir que continuásemos filmando. Nos obligaron a apelar a una trampa. Ibamos con un pequeño grupo y una cámara sin película y fingimos filmar en el comienzo del puente, donde llegaba el tren. Venía la policía y nos decía que no se podía filmar, dado que se alteraba el orden público, y mientras discutíamos, dos compañeros que se habían subido al tren estaban filmando desde adentro. La primera versión de *Tire Dié* duraba más o menos una hora. Una vez que lo terminamos, hicimos que la misma gente que aparecía en el documental fuera su primer público. Lo llevamos a los suburbios de Santa Fe. Lo mostrábamos y discutíamos. Los compañeros del Instituto hicieron centenares de encuestas para ver qué funcionaba, qué no funcionaba, por qué no funcionaba. Recogimos todos estos datos antes de hacer una versión definitiva de la película, dejando solamente aquello en donde la gente se veía representada y eliminando aquello con que esa especie de *mayoría absoluta* (título de un documental de León Hirszman, 1964) no se identificaba. Esa versión de 33 minutos es la definitiva.

Los inundados

Yo soy Dolores Gaitán, todos me dicen don Dolorcito. Es verano, son las seis y media de la mañana, llueve en mi Boca del Tigre. Esta es la historia de mi familia, de mi mujer, Optima la gorda, y de los hijos. Es también la del amigo Funes, mi compadre, del viejo don Martino Orellano, fundador del barrio, y de Casal, que tiene un carro de transporte, y de Zaballa, el pescador, y Bustos. En fin, de centenares de familias santafesinas, digamos argentinas.

*Cuando esta película termine yo, y casi todos nosotros, volveremos a las casillas inundadas, al barro, donde vinieron a buscarnos para hacerla. Como les digo a estos señores, les voy a contar a ellos mi propia "pícaro" historia, con palabras que no serán muy floridas, a veces equivocadas, pero sinceras, eso sí. (Dolorcito Gaitán, al público, en el prólogo de *Los inundados*.)*

Durante la preparación de *Tire Dié* y la realización de documentales que hicimos después, fue madurando un

proyecto que había traído de Italia. En las largas noches del primer exilio europeo, leía un libro de Mateo Booz que se llama *Santa Fe, mi país*. En él hay un cuento titulado *Los inundados*, que pertenece a la mejor tradición de la picaresca, un género muy ligado no sólo a un cierto tipo de literatura latinoamericana, sino a una cierta filosofía de vida latinoamericana, sobre todo de ciertos sectores populares y lumpenes.

Este género picaresco desciende en línea directa de su análogo español. Tiene sus antecedentes en *El buscón*, de Quevedo, en *Rinconete y Cortadillo*, de Cervantes, y en todo aquello que representa esa vena popular de humor, de ironía, de colocarse con una actitud alegre frente a una situación que no lo es. Y con esta capacidad de rescate, de recuperación, de defensa, que tiene el pueblo como arma psicológica interna, transformar una situación trágica o dramática en sonriente, irónica, corrosiva. En países como el nuestro, donde lo oficial está enfermo de retórica y seriedad, creo que el espíritu picaresco es fundamentalmente la demostración de la vitalidad de un pueblo.

Aquellos que participan de esta visión de la vida de alguna manera están rescatando los valores más profundos del querer vivir, y también sobrevivir, frente a una situación de frustración, de muerte, de exterminio.

Los inundados nace como un film argumental, pero con una base documental. Trabajo en el guión con un escritor santafesino como yo, Jorge Alberto Ferrando, basándonos sobre todo en un trabajo previo de documentación.

Elaboramos el guión tomando como método la identificación de cada uno de los personajes que aparecen en *Tire Dié*. No todos los personajes de *Los inundados* están en *Tire Dié*, pero todos los personajes de *Tire Dié* (ya sea como protagónicos o secundarios) se encuentran en *Los inundados*. Por ejemplo, el personaje de Optima, la gorda que es protagonista del film, tiene su modelo en un personaje de *Tire Dié*, una lavandera que se llama Francisca Martínez, a la que inclusive le hicimos una prueba para ver si podía hacer ella el papel. Pero así como funcionaba muy bien para el documental, en el film argumental, donde tenía que interpretar un personaje, no nos servía. Tuve que recurrir a Lola Palombo, una actriz que había trabajado en su infancia en los circos y compañías filo-dramáticas. En otros casos, como el de los viejitos Arcel, por ejemplo, son los mismos personajes en las dos películas.

La elección de estos personajes fue realizada con un criterio que podríamos llamar marginal. Elegimos actores marginales, como el film, como todos nosotros, como esta fábula de humillados y ofendidos que estoy contando. Eran actores de circo, de variedades, de radio, de compañías filo-dramáticas. Pirucho Gómez, por ejemplo, que hace el protagonista masculino Dolorcito Gaitán, es un cantante ambulante, un hombre que trabaja en bautismos, fiestas, bodas, cantando con su guitarra, ganando algunos pesos y el vino. Los actores profesionales del film pertenecían a ese sector de actores populares que el cine nacional generalmente rechaza, sin darles un lugar.

Es importante subrayar este aspecto porque es una de las peculiaridades del film. *Los inundados*, que se presenta como un film sobre los marginados, es también una película hecha por marginados. Más allá de esta

marginalización, hay otro proceso similar en lo que se refiere a la producción del film. Y para esto debo hablar de la manera de financiarlo.

Una de las primeras conquistas cinematográficas que pudimos obtener con la seudo Revolución Libertadora fue la aprobación de una ley de protección del cine argentino, que establecía una serie de créditos a la producción nacional, a imitación del sistema que se usaba en Italia y parcialmente en Francia.

Por lo tanto, había que pedir un crédito al Instituto Nacional de Cinematografía. Para obtener este crédito, sin embargo, era necesario tener una productora, y esta productora tenía que apoyarse sobre avales concretos.

La casa de mi padre fue la garantía para que se pudiera tener el crédito. Fue hipotecada. En cierto momento, corrió el peligro de ser rematada, dado que como fue obstaculizada la exhibición de la película, no había posibilidades de recaudar y menos de pagar el crédito. La productora que inventamos se llamaba PAN, Producciones América Nuestra. Era claramente un juego de palabras porque pan es lo que se come pero también la totalidad de un concepto, que reafirmaba un sentido americano que ha estado siempre presente en nuestra obra. El hecho de haber obtenido un crédito del Instituto Nacional de Cinematografía nos obligó a trabajar con SICA, el Sindicato de la Industria Cinematográfica, que insistió en colocar un miembro suyo en cada uno de los puestos técnicos. Pero definían estos puestos como si *Los inundados* fuera una típica película industrial. Por un tiempo, luché para no incluir algunos miembros del Sindicato, porque en una película de tipo realista un peluquero peinador no tenía nada que hacer. Pero el Sindicato insistió. Al final acepté, pero con la siguiente condición: para cada uno de sus miembros, el Sindicato aceptaba tener a su lado, como contrapeso, dos alumnos de la Escuela Documental. Y así llegamos a que el film, efectivamente, tiene un equipo de 75 personas, un equipo enorme. También ahí se termina por demostrar en la práctica lo que yo entiendo por película-escuela. Porque cuando viene todo aquel grupo de profesionales de Buenos Aires para filmar *Los inundados*, y al lado de cada especialista, cámara, fotografía, sonido, se colocan dos alumnos, se hace posible que todos esos muchachos participen activamente de la elaboración de un film. En ese sentido el film, si bien se insertó dentro de una estructura industrial, se marginalizó respecto de las formas tradicionales de la industria, dejando de ser un simple film, y transformándose en una escuela de films. Tuvimos muchos problemas durante el trabajo. Para dar un pequeño ejemplo: una mañana teníamos que hacer una



escena en *Ciudad Piojo*, el campamento que se les había hecho a los inundados, instalándolos en los vagones ferroviarios junto al puerto. Había más de ciento veinte personas. Uno de los protagonistas de aquella escena era el viejito Arcel, don Aureliano en la película. No aparecía, no aparecía. Lo mandamos a buscar a la Isla de Alto Verde, frente a Santa Fe, donde vivía, pero no estaba en su casilla. La filmación tenía que haber comenzado a las siete de la mañana y ya era mediodía. Al final, Edgardo Pallero, buscándolo desesperado, supo que el viejito se había ido tranquilamente aquella mañana a pescar en su bote. Tuvimos que localizarlo entre las islas de Paraná. Finalmente, pudimos comenzar la filmación en las primeras horas de la tarde.

Concluir la película fue muy difícil. Se filmó durante tres meses. Se compaginó otros tres meses. Se hizo sonido directo, pero las condiciones ambientales no favorecían la grabación, así que hubo que doblar todo. Tuvimos que inventar una sala de doblaje en el piso más alto del Correo Central de Santa Fe, porque no queríamos doblar en Buenos Aires, con actores de aquella ciudad. Hubiera sido una deformación absoluta. Entonces improvisamos esa sala de doblaje, con un proyector de 16 mm y con todo un sistema muy primitivo, y los personajes pudieron doblarse a sí mismos. Problemas de este tipo hubo demasiados. Después de haber tenido problemas de producción, de organización, de filmación, y dificultades económicas muy graves (prácticamente los fondos se terminaron en la segunda semana de filmación y tuvimos que seguir con préstamos y recursos personales), logramos terminar la película. Pero inmediatamente tuvimos que afrontar otra batalla: la lucha por lograr que se exhibiera *Los inundados*.

El film y su público

Inicialmente, *Los inundados* se exhibió en Santa Fe, en el cine Mayo, llamado la Catedral del Cine Argentino, el 30 de noviembre de 1961. *El estreno en Santa Fe fue una verdadera fiesta popular, con el público que rebalsaba el cine y seguía con exclamaciones y aplausos la proyección del film. Se improvisaron, entre aquellos que no lograron entrar en la sala por falta de lugar, grupos de músicos, de cantantes, de improvisadores. Participó del estreno una calificada delegación (críticos, intelectuales y gente del oficio) de la Capital Federal.* Así contó el estreno Manuel Horacio Giménez en un artículo que publicó el libro *La Escuela Documental de Santa Fe*.

La última etapa del proceso era conseguir una distribución nacional. También allí nos golpeamos la cabeza contra un

muro. Nadie quería el film. Los pretextos iban desde que no era una película comercial hasta que era un film que ofendía, es decir, todo lo que se repite ante una obra que busca sus raíces en la realidad social latinoamericana. Al final conseguimos un distribuidor, y un cine de la calle Lavalle. Montamos en el hall del cine una escena de villa miseria. Atravesamos la calle con un cartel que llevaba escrito "Los inundados". Esa misma noche la policía nos lo hizo retirar porque era "un atentado a la estética de la ciudad". Claro. Habíamos llevado un poco de barrio pobre, de barro, de piojos al corazón del asfalto, el centro de la ciudad. Llevamos una jaula con una mona. El corazón (¿o la panza?) de la ciudad miraba todo esto con desconfianza, con rechazo. Pero el público fue.

Se reproduce en otra dimensión aquel fenómeno de *Tire Dié*. También *Los inundados*, cuatro años después del estreno de *Tire Dié*, encuentra un público interclasista. En las colas del cine, se veían desde el estudiante hasta el profesional, pasando por el muchacho de periferia que venía con sus zapatillas de goma. Una vez más se rompe la segregación (popular) y la sectarización (burguesa) de un público monolítico.

Bien, *Los inundados* continúa con éxito durante dos semanas. A la tercer semana, aunque continuaba bien de público, comienza un sabotaje del mismo dueño del cine. Se empieza a subir y bajar el sonido, de tal manera que el público de repente no escuchaba bien. Se ensucian los vidrios de la cabina de proyección, para que se viese mal. Inmediatamente toda la gente que trabajaba con nosotros se moviliza para terminar con estos sabotajes. Carmen, mi compañera, vigila la proyección. Manucho Giménez controla la boletería. Edgardo Pallero cuida que los acomodadores no hagan líos con la gente que entraba o salía. Pero continuábamos sin poder explicarnos por qué el dueño tenía interés en sabotear una película que funcionaba bien. Una noche, sobre el final de la tercera semana, estábamos comiendo en un restaurant de la esquina del cine, y vimos que estaban sacando las letras del cartel de *Los inundados*. En su lugar, estaban poniendo una "V", una "I", una "R". Estaban sacando toda la publicidad de nuestro film y poniendo la de *Viridiana*, el film de Buñuel. Sucedió que el dueño de la sala era también distribuidor. Quería terminar con *Los inundados*, donde ganaba solamente como exhibidor, y dar *Viridiana*, donde ganaba como exhibidor y distribuidor. Llegamos a un acuerdo por el cual se continuaba por una semana más con nuestro film, sin otros sabotajes, y luego nosotros recogíamos nuestras latas y nos íbamos, dejándole el campo libre para *Viridiana*. Así terminó la exhibición de





Los inundados, y terminó también su historia. En 1962, la película fue invitada al festival de Karlovy Vary, en Checoslovaquia, donde ganó el premio especial del Nuevo Cine de Asia, Africa y América Latina. Poco después, recibo una carta de Chiarini, director del Festival de Venecia, pidiéndome la película para ese festival. Sabía que el Festival de Venecia tenía como condición que el film fuera inédito, pero cuando le expliqué que *Los inundados* ya había estado en Karlovy Vary me dijo: "No importa, lo pasaremos igualmente en competición". Dadas las circunstancias económicas tan difíciles del film, ninguno de los que la habíamos hecho pudo ir a Venecia para su presentación. Más aún, el Instituto Nacional de Cinematografía no quería que la película fuera presentada en los festivales internacionales. Cuando *Los inundados* fue solicitada oficialmente por Christianne Rochefort y Favre Lebreton para el Festival de Cannes, se reunió una comisión de nuestros colegas del cine industrial argentino, que firmaron un acta donde se declaró que la película no tenía valores artísticos ni morales para representar al país en el exterior. Prácticamente impidieron la exportación del film.

Mandamos la película a Venecia, donde ganó la Medalla de Oro León de San Marcos, Premio Opera Prima (1962), el premio más importante que hubiera obtenido la Argentina en un concurso internacional. Se dio la ironía, la paradoja de que, dado que ninguno de nosotros pudo asistir, el premio fue retirado por un funcionario del mismo Instituto Nacional de Cinematografía, que había prohibido la exportación de la película por su inferioridad moral y artística.

Cuando este individuo volvió a la Argentina, obviamente le exigimos que nos diera nuestro premio. Pasaron varios meses hasta que una tarde, después de haber insistido tanto, me llaman del Instituto de Cine. Cuando llego, me dicen: "Ah, sí, sí, espere un minuto", y me hacen esperar tres cuartos de hora en un pasillo. Al final, un funcionario sale de su oficina, y furtivamente me entrega un paquete envuelto en hojas de diario. Adentro estaba la Medalla de Oro de Venecia.

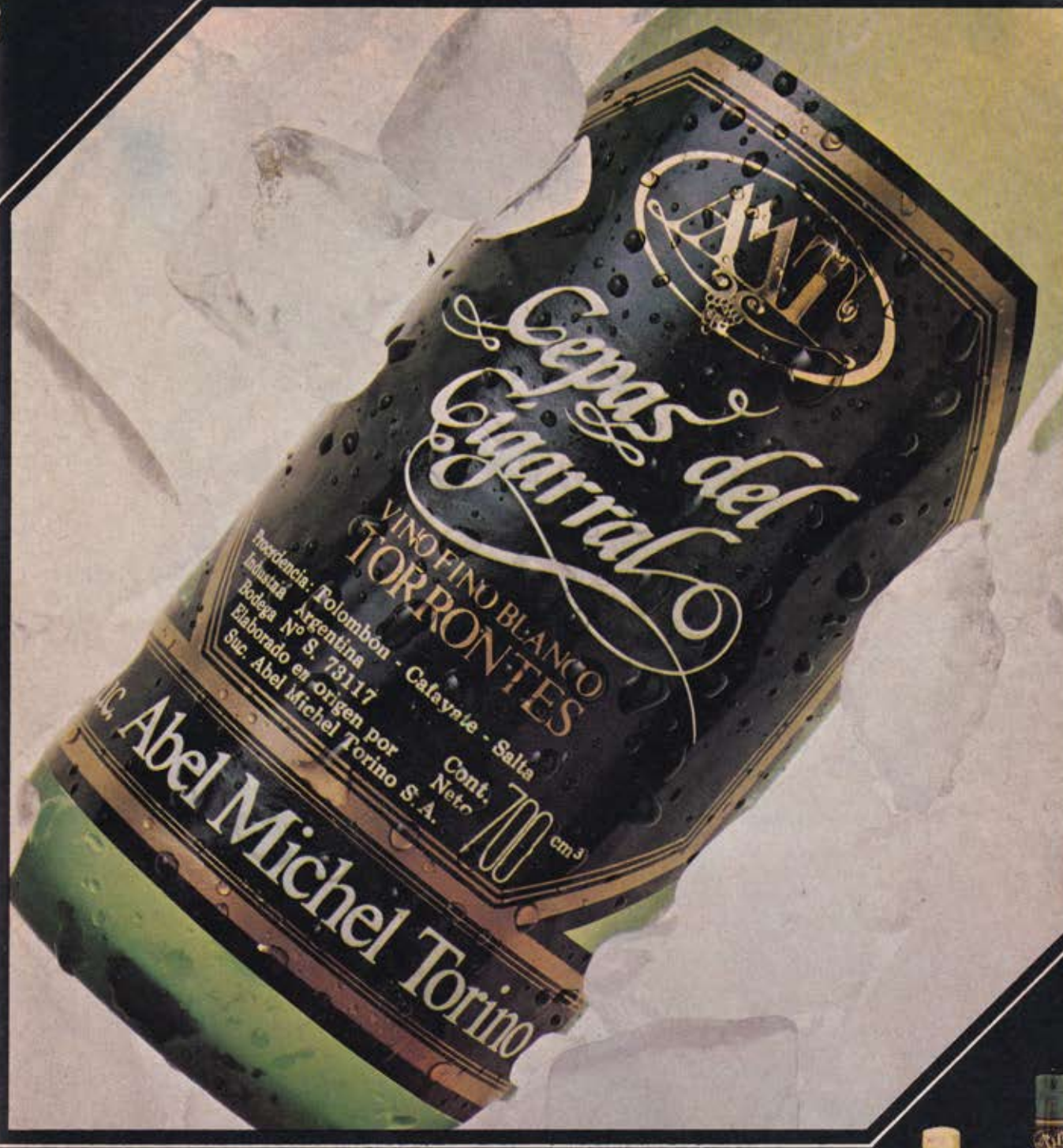
Cuento esta situación absurda porque pone de relieve el hecho de que nuestras posibilidades de seguir filmando en la Argentina estaban cerradas. Según la opinión oficial, la Escuela de Cine Documental de Santa Fe se había transformado en un centro subversivo. Digamos la verdad: lo era de hecho. ¿Qué subversión? La subversión en términos de arte, la subversión en términos industriales y también políticos, porque habíamos dado vuelta todo, porque adiestrábamos a la gente a hacer algo que no era lo

que predominaba en el cine argentino. Nuestras metas, nuestros temas, nuestra metodología, todo era diferente, todo estaba en contra de la corriente.

Fernando y nosotros

Esto, que aparece como un cierre, yo lo leo como un comienzo. O mejor, como algo que nunca debió haber terminado y ahora, puede ser. Dios lo quiera, apunta a su renacimiento. Como muchos directores de mi edad, vimos a Fernando Birri como un hermano mayor, un tanto loco, siempre generoso. El exilio, los años, la lejanía, lo transformaron en un maestro añorado. Lo volví a ver, algunas veces, siempre en Roma. A veces me pareció más loco y menos maestro. Otras veces, admiré su coherencia, su valor. Ya se sabe que esos cimbronazos de los sentimientos suelen ser dicotómicos. La última vez que lo vi fue en Pesaro, el año pasado. Aquella vez, la muestra italiana realizaba un homenaje a Fernando, del que participamos, como espectadores, Alejandro Doria y yo, por los directores argentinos. Fue difícil ser espectador. Tanto, que casi todo el debate que se formuló con la presencia de Fernando, con su intervención, partió de un pedido que le hicimos: "volvé, Fernando, tenés espacio, te necesitamos". Hoy, a un año de distancia, comprobamos que esa frase tiene más validez que nunca. Muchos de nosotros sentimos que ahora, en nuestro país, pueden juntarse a empujar en común, a discutir, sin ceder posiciones, en una actitud más rica que aquellas unidades que deponían argumentos y oposiciones, todos aquellos que amamos nuestro cine, nuestro país. Y estos dos amores simultáneos, que son el mismo, inevitable amor, superan toda divergencia. Claro que hay divergencias, Algunas profundas, otras circunstanciales. Otras, que parecen irreductibles y que sin embargo nos acercan. Por ejemplo, entre Fernando (que practica una variante inesperada de marxismo) y yo (que cometo la originalidad de ser un cristiano comprometido), las disidencias ideológicas aparecen como profundas, y sin embargo, lo que es profundo es lo que nos acerca de ellas. Fernando tiene, y lo ha demostrado en todas sus películas, en todas sus actitudes, un amor concreto por el hombre cotidiano. Y yo creo que eso es profundamente católico, mucho más cristiano que los actos fariseos de los que dominicalmente van a misa y semanalmente explotan y desprecian. Releó la larga confesión de Fernando que antecede, y me doy cuenta que esto que estoy escribiendo es un ruego, una declaración de amor que ya hicimos y que sigue siendo válida: "Volvé, Fernando, te queremos, te necesitamos."

Mario Sábato



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

Viamonte 494 - 6º P. - 1053 - Buenos Aires - Tel. 312-9181/1128/8826/5802





JEAN PATOU

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

Paris