

# CINE LIBRE →

Año 1, Nº 3/4



**Cuando  
el cine  
viene marchando**

**Entrevistas con**  
**Eduardo Calcagno**  
**Oscar Barney Finn**  
El último  
**Glauber Rocha**

**Godard:**  
La cámara irreverente  
**Mercedes Sosa:**  
Filmando una voz  
**El Salvador:**  
Un cine de guerra

**Cine independiente:**  
¿Profesionalismo o  
marginalidad?  
**Missing:** Abolir el olvido  
**Olivera y B. A. Rock**



"Elegí  
Rexina.  
Y nunca me  
abandonó."

*Daniel Castellani*

**Nueva variedad.  
Nuevas fragancias.**



**Rexina**  
no lo abandona



# CINE LIBRE →

- 2 EDITORIAL: El despertar de la pesadilla.
- 4 TODAS LAS VOCES TODAS  
Bebe Kamín cuenta cómo filmar la voz de Mercedes Sosa dejó de ser una utopía.
- 7 UN CINE DE GUERRA  
Peter B. Schumann describe la situación del cine salvadoreño, nacido en un clima de exasperada violencia política.
- 10 EN BUSCA DE LA CONCIENCIA PERDIDA  
La experiencia antropológico-filmica de *Causachum Cusco* narrada por su autor, Alberto Giudici.
- 16 UNA MIRADA HIBRIDA  
Así fue la que proyectó Héctor Olivera sobre el rock nacional.
- 19 LOS ENEMIGOS ESTAN ENTRE NOSOTROS  
Eduardo Calcagno habla de *Los enemigos*, una historia de locura y violencia en la que el cine también es un personaje.
- 26 LA EDAD DE LA TIERRA  
El excelente crítico brasileño Jean-Claude Bernadet examina muy de cerca el último film del recordado Glauber Rocha.
- 30 EL INTENTO DE UN CINE NACIONAL  
Elvio Gandolfo crónica rodaje y repercusiones de *Mataron a Venancio Flores*, el último film de industria uruguayo.
- 34 MISSING: ABOLIR EL OLVIDO  
Ignacio Ramonet y Julio Cortázar insinúan algunas líneas para entender el polémico film de Costa-Gavras.
- 37 LA VENGANZA DE LA HISTORIA  
Oscar Barney Finn desempolva un viejo proyecto: *Chocolates Uberhallen*, sobre el cuento de Beatriz Guido que reproducimos.
- 43 CUANDO EL CINE VIENE MARCHANDO  
La movilización por el cine nacional fue un éxito. Aunque hubo ciertas ausencias significativas, claro.
- 46 CINE PROFESIONAL/CINE INDEPENDIENTE  
Una verborágica mesa redonda debatió esta oposición (?) tan arraigada en nuestro medio cinematográfico.
- 52 FUNDAMENTOS PARA EL DESARROLLO DE LA PEQUEÑA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA  
Antonio Ottone propone una alternativa para contrarrestar la crisis.
- 60 IMAGENES DETENIDAS  
*Cine Libre* insiste en homenajear a los films argentinos que nunca se vieron.
- 65 EL CRITICO DE CINE  
Julio Miranda delimita la función de esta oscura raza de escribas.
- 68 HOLLYWOOD ESTA QUE ARDE  
Ni F. F. Coppola se salvó de la ola catastrófica que se abatió sobre la Meca del cine.
- 70 EL OJO DE LA MEMORIA  
Argentina de origen, Jeanine Meerapfel se formó como cineasta en Alemania. De allí su descarnada versión de lo que es el cine en aquellos pagos.
- 77 CINELECTURAS  
Una revisión de las revistas de cine porteñas.
- 79 AGENDA
- 84 EL DEDO EN LA LLAGA  
Nueva sección dedicada a los pronunciamientos culturales más importantes de Latinoamérica.
- 87 CORREO DE LECTORES  
Rubén Bianchi polemiza con Jorge A. Martín sobre los superochistas.
- 88 DOCUMENTOS: GODARD AHORA  
La trayectoria del autor de *Pierrot le fou*, bajo la pluma de Agustín Mahieu.

Director Editor  
Wilno Sabato

Consejo de dirección

Raúl de la Torre  
Alejandro Doria  
Alberto Fischerman  
René Mugica  
Sergio Renán  
Ricardo Wulicher  
Peter B. Schumann (Alemania Federal)  
Guy Braucourt (Francia)  
Luis G. Berlanga (España)  
Uno Micocché (Italia)

Asesor de la dirección  
Salvador Sammartano

Secretario de redacción  
Jorge Lafforgue

Redactor  
Alan Pauls

Colaboradores

Jean Claude Bernadet  
Elvio E. Gandolfo  
Ignacio Ramonet  
Jorge A. Martín  
Agustín Mahieu  
Antonio Ottone  
Alberto Giudici  
Bebe Kamín  
Juan M. González Novoa

Arte

Oscar Díaz

Fotografías

Alfredo Suárez  
Andrés Suárez  
Oscar Ghiglia

Asesor filmográfico

Héctor Vena

Departamento de publicidad

P y M

Gerente

Hugo Merlo

Director Comercial

Enrique Celis

Gerencia administrativa

Laura Monedero

Redacción y administración

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

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

Copyright Cine Libre.

Prohibida la reproducción total o parcial (ley 11.723).

La revista CINE LIBRE es publicada mensualmente por EDITORIAL LEGASA S.R.L. con domicilio comercial en Rawson 17 A (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 LINFO-SETER S.A. Pasaje El Maestro 168/176. Distribución exclusiva para la Capital Federal DISTRIBUIDORA RUBBO S.R.L. Garay 4228, Tel. 923-1709.



# El despertar de la pesadilla

Dentro de unas líneas voy a escribir que estoy contento con el año que hemos dejado atrás. Pero antes de hacerlo, imagino la reacción de algunos lectores ante lo que pueden considerar un despropósito. Imagino que, habituados a la metáforas cinematográficas, recordarán aquella escena de **Los Monstruos** en la que un boxeador, idiotizado por la codicia de su manager, se reía, feliz, mirando el barrilete que remontaba, corriendo alrededor de él, la misma persona que lo había llevado a la destrucción. Estaba sentado en una sillita, creo que en una playa y durante un atardecer tormentoso, y repetía una letanía: **so contento, so contento.**

Y sin embargo, aún a riesgo de ser tomado por un alucinado, voy a escribir que estoy contento con el horrendo año que hemos dejado atrás.

No ignoro la destrucción de nuestro país. Tampoco la destrucción de nuestra cinematografía, que es la parte de la desgracia nacional que nos toca más de cerca a quienes hacemos esta revista.

No desconozco que vivimos la agonía de los años más oscuros de nuestra historia, ni que aún nos agitamos en peor pesadilla que hayamos sufrido.

Como todos los argentinos, sé que el año pasado el país se nos cayó encima. Como todos, supe que fue muy doloroso. Pero debemos reconocer que ese dolor fue muy útil.

Muchos argentinos recién conocieron una realidad que les había sido escamoteada por la censura.

Otros se despertaron más duramente: se dieron cuenta de que siempre habían sabido que algo atroz sucedía entre nosotros, y que habían logrado silenciar sus conciencias habituándolas al escándalo.

Algunos, gracias a Dios, se sintieron menos solos: fueron los que predicaron durante los años oscuros en el desierto, los que lograron cumplir con la obligación cristiana de profetizar, denunciando como podían la persecución y el miedo, la agresión sistemática a la dignidad sagrada de las personas.

De distintas maneras, la mayoría absoluta de los argentinos recuperó la conciencia, la ética indispensable para vivir por encima del nivel de las bestias.

Este es un motivo suficiente para alegrarse. También lo es la comprobación de que fueron pocos los argentinos que se colocaron fuera de las fronteras de este renacimiento moral. No debe sorprendernos. Son los mismos que intentan impedir el ejercicio de la indispensable justicia, los que sumergieron en las tinieblas al país para que los demás no advirtieran la destrucción

de la dignidad nacional. Son los subversivos que ocuparon ilícitamente el poder público, y que aún hoy denuncian como subversivos a quienes los acusan. Son los que escandalizaron, y que hoy se indignan porque el escándalo se conoce.

También debe alegrarnos saber que muchos argentinos han superado su desconcierto, porque reconocen con creciente certeza el origen común de tantos desastres. La censura, la dependencia cultural, la mordaza que se aplicó a toda voz libre, la destrucción por el pánico de la solidaridad social, las listas negras de prohibidos, el asesinato multiplicado de los que se negaron a avalar con su silencio tantas infamias, fueron los instrumentos empleados para ejercer el crimen generalizado y la persecución indiscriminada que ordena uno de los imperialismos vigentes en su teoría de la seguridad nacional.

La destrucción de la industria argentina (y esto lo sabemos con triste precisión todos los que advertimos cómo anularon nuestra cinematográfica los personeros de las grandes distribuidoras americanas) complementó el interés económico de aquel imperialismo.

La alegre repetición de negociados, la soberbia con que se ignoraron todos los límites éticos que enmarcan la función pública, la mentira desvergonzada, son los reflejos esclarecedores de la carencia absoluta de moral que debían tener quienes se prestaran **voluntariamente** a un plan tan siniestro, que significaba la destrucción **voluntaria** de las reservas espirituales y materiales de nuestro país.

Debe alegrarnos que tantos argentinos hoy sepan por qué nos ha sucedido esta catástrofe. Y este conocimiento es útil. Para que podamos acabar con la infamia, para que jamás volvamos a padecer semejante calamidad. Debemos felicitarnos por haber recuperado nuestro asombro, nuestra capacidad de indignación. Porque significa que estamos reconstruyendo nuestra solidaridad social.

Hemos aprendido en el dolor los riesgos de atenuar la voz de nuestra conciencia individual, de silenciarnos éticamente como pueblo. Ahora sabemos que esos silencios fueron eficaces aliados de las bestias para precipitarnos, en el asco que envolvió a la Argentina.

Podemos alegrarnos. Hemos sacudido nuestro silencio, estamos asumiendo nuestra vocación de hombres libres. Hemos aprendido que hay límites que no pueden transgredirse, fronteras que es preciso defender: son los límites y las fronteras que separan la civilización de la barbarie.



Ahora sabemos que nunca más debemos permitir con nuestro silencio que se secuestre, se torture, se asesine. Nunca más podremos colaborar con nuestro temor, con nuestro egoísmo. Ahora sabemos que cada vez que se lastima a un hombre, están lastimando a todo nuestro pueblo. Que cada herida que abrieron las bestias desenfrenadas, eran heridas que sufríamos todos. Ahora sabemos que no es posible la salvación individual en medio de la perdición de todos.

Nos despertamos de una pesadilla. Lo que vemos a nuestro alrededor no puede satisfacerlos. Pero ahora tenemos la certeza de que los demás nos necesitan, de que todos nos necesitamos. Sabemos que cada ausencia es una traición, que cada silencio significa el riesgo de hundirnos en un nuevo horror.

El año pasado el país se nos cayó encima y nos despertamos. Es bueno despertarse. Es útil que podamos mirar, en estado consciente, hacia atrás, alrededor nuestro, para adelante.

Al mirar para atrás, los cineastas argentinos no podemos enorgullecernos de nuestro cine del silencio. Es cierto que lo llamamos así porque la nuestra debe ser la única dictadura del mundo que no registra ni un largometraje que la haya elogiado. Los cineastas argentinos nos refugiamos en los temas laterales, o en los argumentos intrascendentes, o en la diversión de las historias bobas.

Pocas veces logramos enfrentar una realidad angustiante para todos. Pero nunca nos precipitamos en el elogio de la barbarie. Esto es notable, si se lo compara con la cinematografía que sufrieron los españoles durante Franco, los italianos con Mussolini, los alemanes en el horror mayúsculo de Hitler. Pero sabemos que nuestro pasado no es suficiente para felicitarnos.

Muchos de nosotros participamos del mutismo general cuando las desapariciones mermaron nuestras filas, cuando el exilio fue el camino obligado de muchos, cuando las prohibiciones silenciaron a tantos directores, actores y técnicos.

Pero cuando la mirada se dirige a lo que comenzó a pasarnos a mediados del otro año, sentimos que empezamos a justificarnos como artistas, como intérpretes que somos de nuestro pueblo. Porque fue entonces que rescatamos nuestras responsabilidades, nuestras obligaciones. Fue entonces cuando superamos el egoísmo que nos aislaba, las disputas minúsculas que nos disminuían, cuando supimos encontrar una manera de juntarnos que respetaba nuestras distintas ideas, preservando el imprescindible pluralismo.

Por eso estoy contento con el año que logramos dejar atrás. Porque fue el momento en que nos pusimos en movimiento, juntándonos para defender lo que a todos nos pertenece: la cultura nacional, la libertad de expresión, la dignidad de nuestro trabajo.

Esa mirada contemporánea nos reconforta. Porque podemos comprobar que ante la unidad demostrada por todas las organizaciones representativas de la cinematografía argentina, la represión tuvo que ceder, la censura atenuó su soberbia, los límites de la libertad se expandieron.

Sabemos que son victorias parciales e insuficientes. Pero debemos enarbolarlas cada vez que vacilemos. Y reconocer, dentro de nosotros, el triunfo más profundo que significó poder encontrarnos, dialogar con la verdad de cada uno y el respeto por la verdad de los demás, romper el aislamiento en que estábamos. La victoria más significativa, y aquella fue total, consistió en juntarse, empujar todos para el mismo lado, reconstruir en nuestro pequeño ámbito lo que soñamos para todos los argentinos: la solidaridad.

Por eso me alegra, y creo que nos debe alegrar a todos, el año que ha pasado. Nos permite dirigir ahora nuestra mirada hacia adelante, y hacerlo con más confianza.

Sabemos que nos dejarán un país en ruinas. Pero tendremos la posibilidad de reconstruir desde esas ruinas un país nuevo, generoso y libre.

Un país mejor, que deberemos defender hasta la última gota de sangre si aparecen nuevas bestias, otro proyecto salvaje de destrucción.

Sabemos que este inexorable movimiento hacia ese país nuevo, movimiento al que estamos todos convocados, ha aterrorizado a quienes destruyeron el país que todavía habitamos.

Otra vez me permito el optimismo y reclamo la alegría de todos los argentinos de buena voluntad. Podemos levantar juntos nuestra esperanza, recordando la frase de Gandhi:

**Las grandes revoluciones comienzan cuando los que producen el miedo empiezan a sentir miedo.**



No sin tensiones el equipo de filmación se preparaba para llegar al aeropuerto de Tucumán. Ricardo organizando los grupos —“esta cámara acoplada al sonido cubre la bajada del avión dentro de la pista y acompaña todo el trayecto hasta el hall. La cámara 2 la espera a la salida y la 3 a la entrada de la ciudad”. El sol caía a plomo. Miguel buscaba fórmulas para suavizar el contraste —“en exteriores 16 y en sombra todo abierto, sigan mis indicaciones, cuiden el material...”.

Daniel, Aldo, José y yo nos montábamos encima los equipos. Menos preocupados nos apropiábamos de cierto entusiasmo sin dejar de lado la ansiedad que nos despertaba lo que íbamos a registrar.

Kiko ya había preparado los vehículos para iniciar la marcha.

En todos nosotros un sentimiento se elevaba por sobre los demás; íbamos a ser testigos del regreso de Mercedes Sosa a Tucumán después de 7 años de involuntaria ausencia.

7 años...

*“Yo siempre quise vivir en mi patria.  
Si me fui no fue por mi propia elección.  
Me fui porque yo vivo de mi trabajo y  
aquí no podía trabajar.  
Pero hoy volví. Tengo mi residencia en  
la Argentina, como antes... Yo para vivir  
elijo América Latina.”*

Punto nodal de la historia argentina, la preterita y la cercana. Tucumán nos había recibido con sus plazas, iglesias de cúpulas estéricas, garitas de tránsito elevadas y la noticia de la prohibición de pasar por televisión la publicidad del recital que iba a dar La Negra.

“Seguramente fue una disposición del rector. Aca el canal depende de la Universidad” oímos que nos decían. Otros comentarios —“yo iría, a mi Mercedes Sosa me gusta mucho, pero tengo miedo que pase algo...” — no dejaban dudas sobre un cierto marco enrarecido. Sin embargo el estadio del Club San Martín se iba poblando de caños, tabloncitos, sillas, parlantes, consolas y luces que de a poco convertían la cancha de fútbol en un inmenso teatro al aire libre.

## Filmando a Mercedes Sosa

# Todas las voces, todas

*Bebe Kamín*

Equipo de filmación. Tucumán, noviembre de 1982.  
Productor: Daniel Grimbank.  
Productor Asociado: Pino Farina.  
Dirección: Ricardo Wulicher.  
Fotografía: Miguel Rodríguez.  
Cámaras: Daniel Karp, Aldo Lobotrico, José A. Trela,  
Raúl Díaz, Angel Reigada, Carlos Waisman.  
Sonido: Bebe Kamín.  
Eléctrico: Daniel Navarro.  
Producción: Kiko Tenenbaum, Perla Licht.



*"Vengo de España donde participé en mítines políticos que son verdaderas fiestas populares. Nunca una violencia, nunca una provocación. Ruego para nuestra patria el mismo respeto, la misma cordialidad. Tenemos que acostumbrarnos a lo maravilloso de la tolerancia. Es muy doloroso cuando por cantar una canción llevan preso a un artista, pero mucho más doloroso todavía es cuando llevan al público. Debemos perder el miedo. Ojalá que sea así. Así lo espero."*

Al llegar al aeropuerto tuvimos una sorpresa: La Negra descendió en la zona VIP. El rugir de las turbinas fue un anuncio de que todo comenzaba y luego de un segundo apareció Mercedes Sosa, grande y simpática, quien desde ese momento ocupó el centro del escenario. Aldo y yo la seguimos de frente. El músico andrado, moreno, reflejaba extrañeza y emoción. Luego de una breve pausa en el salón, la caravana avanzó hacia la ciudad mientras las BL y los ayudantes de cámara no daban abasto. A medida que nos acercábamos a la ciudad era mayor el ruido, la cantidad

de autos, motos, caballos y gente que se apiñaban alrededor de La Negra. Una mezcla de euforia y lágrimas vestía un reencuentro con paisajes, vecinos e historias. A lo largo del camino se regalaban flores y gallinas, gritos y bocinas. Las primeras prevenciones se transformaron en entusiasmo y alegría. Sí, la Negra estaba en Tucumán y las cámaras estaban rodando.

*"Si no hubiera sido artista me hubiese gustado vivir en Tucumán. Creo que soy una mujer que canta a pesar mío. La canción popular sólo acompaña la marcha de los pueblos. Es sólo eso, el canto no cambia las cosas, sólo acompaña..."*

A la noche siguiente todo estaba preparado. La cámara master casi frontal sobre una plataforma, una cámara sobre los márgenes del escenario, una tercera para los planos generales y la cuarta entre el público, para los planos complementarios. El equipo de sonido junto a la consola de retorno, también en el escenario.







Desde ese lugar había observado el ingreso de la gente, pausado, incesante. El estadio cada vez más poblado, entusiasmado, gritado.

El parque de luces que pacientemente había instalado Navarrito para el seguimiento de Mercedes se encendió brillante y la extraordinaria ovación se propagó hasta el infinito. Mercedes Sosa se aproximaba tensa y segura hasta el centro del escenario. Cuando empezó a cantar todo, excepto su voz, se hizo silencio.

*“Mano que toca una guitarra  
Si es preciso  
Va a la guerra . . .”*

*“Nunca pensé en componer. No tengo talento para hacerlo. Tengo la voz para cantar y cada canción la canto como si fuera mía. No haría ninguna canción, aunque la escribiera un hermano mio, si no tiene valor.”*

Después se iba a comentar con extrañeza cómo se había podido filmar, grabar, poner foco, cargar y descargar chasis, dar indicaciones. Es que se hacía difícil controlar un temblor interno que atentaba contra el encuadre.

*“Vamos decime contame  
todo lo que a vos te está pasando  
porque si no cuando está sola tu alma  
llora . . .”*

Poco a poco las voces de todos comenzaron a brotar desde una oscuridad inmensamente poblada. Alguien comentó que esos miles (¿diez, doce, quince?) de rostros eran la suma de uno más uno más y más y más. Que todos y cada uno cantaban acompañados por la guitarra de Omar Espinosa, el bajo de José Luis Castiñeira de Dios y la percusión de Domingo Cura. Que eran amplificadas por los parlantes omnipresentes de Milrud e iluminados por la inspiración sui generis de Quaranta. Gracias, gracias, muchas gracias decía Mercedes Sosa mientras su voz se repetía.

*“Tantas veces me mataron  
tantas veces me morí  
sin embargo estoy aquí,  
resucitando . . .”*

*“Nunca me detengo. Todos los días busco canciones nuevas. Eso es importante para la juventud.”*

Desde el escenario pude observar cómo se iban encendiendo los fósforos, encendedores y papelitos que dibujaban una forma extraordinaria, cómo los gritos se transformaban en cantos entonados y las emociones se mezclaban con las palabras cercanas que La Negra susurraba al micrófono.

*“como un pájaro libre  
de libre vuelo  
como un pájaro libre  
así te quiero.”*

*“Si vamos hacia una democracia debemos saber que los artistas son las voces de los pueblos y que el canto de los artistas no se debe censurar jamás. El pueblo argentino está sediento de algo más que canciones.”*

Y así cada canción, cada silencio. Los fotogramas imprimían a la artista con su pueblo, al pueblo con su artista.

Al final la última canción, la despedida jadeante

*“Nos vamos ya, sí! con una canción . . .  
“Salgo a caminar por la cintura  
cósmica del Sur . . .”*

Por sobre los miedos se alzó un aire distinto, largamente añorado, presente.

Las cámaras pararon, también el grabador. Los rostros perdieron tensión.

*“Todas las voces, todas  
Gracias!!  
todas las manos, todas  
Gracias!!  
Toda la sangre puede  
Ser canción en el viento.*

Gracias, muchas gracias, Mercedes Sosa.



# El Salvador UN CINE DE GUERRA

Peter B. Schumann



"El Salvador es el país más pequeño y, al mismo tiempo, el más densamente poblado de América: sobre una superficie de 20.000 kilómetros cuadrados viven más de cinco millones de habitantes. El 58 por ciento de los salvadoreños tiene un ingreso per cápita de no más de diez dólares al mes. En los hospitales hay apenas 17 camas por cada diez mil personas. La mitad de los niños salvadoreños mueren antes de cumplir cinco años de vida (...) A todas las exigencias del pueblo ha habido, hasta ahora, sólo una respuesta: represión —en más de cincuenta años de dominio militar—. Solamente en 1932

murieron 30.000 salvadoreños como consecuencia del terror de los militares ordenado por la oligarquía."

Este texto pertenece a *El Salvador* (1980), el primer reportaje televisivo de corto metraje del "Comando Internacional de Información" (COMIN) sobre la revolución salvadoreña, que desde el golpe militar del 15 de octubre de 1979 ha adquirido las dimensiones de una insurrección popular. Es fácil imaginarse que en este país, en este "Pulgarcito de América", la tradición cultural sea menor aún que en los países vecinos y que, por lo tanto, las condiciones para el desarrollo de una

cinematografía independiente sean también mucho más desfavorables. Con todo: el cine y el fútbol son las diversiones preferidas de los salvadoreños. Esto explica, tal vez, algunos de los escasos intentos cinematográficos hechos aquí.

## Prehistoria

En 1924 se realiza el primer largometraje de ficción: *Aguilas civilizadas*, de Alfredo Massi. A fines de los años cuarenta o a comienzos de los cincuenta, cuando el cine mexicano invadía el mercado latinoamericano, algunos empresarios salvadoreños ha-





brian financiado la producción de dos o tres películas realizadas por artistas mexicanos. En 1959, Alejandro Cotto rodó *Camino de esperanza*, y en 1960 el cortometraje de ficción *El rostro*, estrenado en 1961 en el Festival de Berlín, donde mereció una mención elogiosa. Este film muestra "a través de una comparación poética, la inquietante similitud entre el rostro de los hombres y el de la tierra, exponiendo las pasiones humanas: el amor, el nacimiento, la fe y finalmente la muerte". José David Calderón, autor de teatro y propietario de un laboratorio de copiado, realizó en 1969 el largometraje *Los peces fuera del agua*. La historia se basa en una pieza de teatro del propio autor y trata de dos viejas hermanas, que alquilan una habitación a un actor joven y desocupado, se enamoran de él, lo matan y finalmente lo entierran en el jardín. En 1970 rodó el el cortometraje *Izalco*.

Solamente en el sector del cine publicitario se puede hablar de una producción continuada a partir de los años sesenta, hecho que queda demostrado por la existencia de dos laboratorios de copiado bien equipados. En 1973, la AFI (Associated Filmmakers International, con sede en Miami) abrió una filial para producir cortos publicitarios para la televisión en toda Centroamérica. Desde entonces se produce allí un total de 200 cortos publicitarios por año. La AFI, la empresa más grande en su género en esta región, ofreció a algunos salvadoreños la posibilidad de una formación técnica. En 1976 organizaron los trabajos de rodaje en El Salvador para un largometraje de Jonathan Kaplan.

Por otro lado, la televisión educativa de los dos canales estatales, el 8 y el 10 (en total hay cinco canales de televisión), dependiente del Ministerio de Educación, cuenta con una producción continuada de cortos documentales.



Fue creada por los Estados Unidos con la finalidad "de hacer frente a la subversión ideológica en el campo de la educación", y dispone de un laboratorio propio para copiado de películas de 16 y 35 milímetros, así como de la más avanzada técnica cinematográfica y de video en todo el país, aunque no es aprovechada al máximo de su capacidad.

### Un cine auténtico

A mediados de los años setenta se fortaleció la lucha contra la dictadura militar (testaferro de la oligarquía agraria y de la economía privada), mediante la unificación de las grandes organizaciones de izquierda en el 'Bloque Popular Revolucionario'. Un joven cineasta, Baltazar Polío —se había especializado en Comunicación Masiva y se mantenía a flote con cortos publicitarios—, intentó, de modo muy personal, describir la situación del país.

*Topiltzin* (1976), cuyo título significa "pequeño príncipe" en el idioma nahuatl, cuenta la historia de un niño pobre que vende periódicos y su vida en las calles de San Salvador. Mientras Polío lo sigue con una cámara de mano, transmite una imagen documental de las condiciones miserables de vida, por lo que este cortometraje sólo pudo ser exhibido en el ámbito universitario y en el de los sindicatos. Su segundo trabajo, *El gran debut* (1976), se ocupa otra vez de la vida de un niño, que trata de escapar en sueños de su miseria: un día, observa a los payasos del circo a través de una abertura en la carpa, en sus fantasías se convierte también él en cómico y, finalmente, en su gran debut encuentra la muerte. Un niño latinoamericano que no puede realizarse ni siquiera en sus sueños.

Luego de este cortometraje, en 1977 volvió al cine documental con *El ne-*

*gro y el indio*, estableciendo una comparación entre las dos razas más explotadas de América Latina, los negros y los indios, con su arte, su música, sus formas de vida y sus condiciones de trabajo. En 1978 realizó, por último, un nuevo documental de corto metraje sobre el Festival Mundial de la Juventud en La Habana.

Paralelamente a este cineasta solitario, el grupo colectivo 'Taller de Teatro', fundado en 1969, empezó con el trabajo cinematográfico, ya que la guerra había hecho imposible toda forma de actividad teatral. El núcleo del grupo está conformado por Manuel Sorto, que participó como técnico sonidista en las últimas películas de Polío; Guillermo Escalón, que ya había realizado un documental en 1976: *Guatemala, dos religiones*, y había acumulado experiencias en la televisión francesa; Lyn Sorto, inglesa, que trabajó como actriz en el corto argumental de Polío y escribe libros para niños; Marie-Noelle Fontan, francesa, que estudió historia del arte.

El primer resultado de este trabajo en equipo fue *La zona intertidal* (1980), un cortometraje argumental o, mejor dicho: una película experimental política, como suele haber muy pocas. Su tema son los asesinatos de maestros, que aumentaron considerablemente a partir de 1979. Pero se trata sólo de ejemplos de las innumerables víctimas que diariamente son encontradas en alguna parte o que son traídas hasta las costas por las olas del mar, precisamente en aquella zona intertidal donde se juntan la tierra y las aguas. Para ello, los realizadores han destruido la forma tradicional del informe documental, montando elementos divergentes en una unidad irritante. Una obra ambiciosa que sale totalmente del contexto del cine latinoamericano y da la impresión de una joya exótica y esotérica en medio del gran va-



cio que fue, hasta hace poco, la cinematografía de El Salvador.

En una situación de lucha, de movilización de masas y de campañas de solidaridad, aquél no podía ser el camino del nuevo cine. El grupo decidió darse un nombre nuevo: "Cero a la Izquierda", contrariamente a lo que suelen hacer otros grupos similares, que asumen títulos y planteamientos ambiciosamente revolucionarios; ellos prefirieron un nombre modesto, con el que señalaban irónicamente la posición real del cero cinematográfico del que debían partir.

### Un cine de lucha

Con su segunda película, *Morazan* (1980, también conocida con el título de *Taranso solo entienden su propio lenguaje*), retomaron la forma sencilla del cine documental, describiendo la primera zona liberada en el nordeste del país, la organización de la guerrilla, en la que participaban incluso los niños, y la fabricación de armas con los materiales más increíbles. Otro corto documental realizado ese mismo año es *Violento desalojo*, sobre la represión y el espíritu de lucha del pueblo salvadoreño.

En 1980, las organizaciones políticas de la izquierda empezaron a intensificar el trabajo de esclarecimiento. Se organizó la oficina central de informaciones COMIN, que realizó el reportaje *El Salvador*, citado anteriormente, y editó una revista con el mismo nombre. La federación sindical FAPU financió el documental *Historias prohibidas de pulgarcito*, de más de dos horas de duración, bajo la dirección de Paul Leduc, un conocido cineasta mexicano. Se trata de un primer amplio análisis cinematográfico del desarrollo histórico de la opresión en El Salvador, desde la época colonial hasta nuestros días. Se basa precisamente

en las 'Historias prohibidas de pulgarcito', título de la interpretación originalmente personal que hizo de su país Roque Dalton, uno de los más grandes poetas salvadoreños. La película se divide en dos partes: un ensayo de presentación histórica y una descripción periodística del presente, en la que Leduc se limita a reproducir las declaraciones de los diversos representantes políticos. Algunas secuencias de este material fueron utilizadas por Rafael Guzmán en su corto documental *El Salvador: Imágenes de su pueblo* (1981), financiado por el Centro de Información del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN). En mayo de 1980 fue fundado el "Instituto Cinematográfico de El Salvador Revolucionario". No se quiso esperar, como en el caso de los nicaraguenses, hasta el derrocamiento de la dictadura, y se prefirió hacerlo en medio de la lucha. Por muy ficticia que parezca, hasta ahora, la existencia de este Instituto, no es menos real su primera producción: *El Salvador, el pueblo vencerá* (1980/81). Se trata de un nuevo ejemplo de la solidaridad latinoamericana, que se ha manifestado tanto aquí como en Nicaragua. El director, Diego de la Texera, por ejemplo, es originario de Puerto Rico; la empresa costarricense 'IstmoFilm' ha coproducido el film; el Instituto cubano de cine (ICAIC) se encargó de la realización final y de la reproducción de copias necesarias. La película ofrece un testimonio impresionante de la sangrienta lucha, de las monstruosas crueldades perpetradas por una institución militar conducida por un demócrata-cristiano; todo esto aparece ordenado dentro de un marco histórico e ideológico. La película argumenta desde puntos de vista políticos y humanos, cuando muestra a un niño llorando ante la tumba de su padre y, aún con lágrimas en los ojos, empuña un arma.

También en 1981, el grupo "Cero a la Izquierda" presentó un nuevo trabajo de 75 minutos de duración: *La decisión de vencer*. Con esta película se retoma el hilo que se había iniciado ya en *Morazan*: la descripción de la vida cotidiana en una zona liberada, pero todavía amenazada permanentemente por las operaciones militares. Se concentran, sobre todo, en los pasos dados hacia la normalización de la vida diaria (*Los primeros frutos*, tal es el título con el que esta película se ha presentado en Alemania Occidental), las formas de vida que asume la población en esta región, los avances alcanzados bajo el gobierno regional del FMLN: la asistencia médica, que antes no se conocía; la educación escolar, otrora inexistente; las actividades culturales y deportivas regulares y la producción y el suministro de alimentos para todos los habitantes de la zona —una región que bien puede ser considerada como un ejemplo de la futura sociedad salvadoreña—. El colectivo cinematográfico —con fiel apego a su nombre— ha utilizado los más sencillos medios de expresión: las imágenes y los personajes hablan por sí solos, no necesitan ser explicados por un comentario adicional y discursivo; vale decir que los cineastas —como pocos suelen hacerlo— confían plenamente en el material que han captado. Renuncian a todo tipo de efectos ópticos y a una banda sonora complicada. Se trata de una sencillez que tiene algo de artesanal, un documento auténtico, un primer punto culminante de la nueva cinematografía salvadoreña.

Peter B. Schumann, Handbuch des lateinamerikanischen Film (Manual del cine latinoamericano), Ed. Klaus Dieter Vervuert, edición realizada por Los Amigos de la Cinemateca Alemana, Frankfurt/Meno, 1982. Traducción de Oscar Zambrano (Berlín).



# Causachum Cusco

## EN BUSCA DE LA CONCIENCIA PERDIDA

Alberto Giúdice

Al escribir sobre *Causachum Cusco* quisiera tratar de responder un interrogante extrafílmico, porque aunque ajeno al cine, la proyección de mi film lo suscita puntualmente: ¿por qué Cusco? O, para precisar: ¿por qué un argentino —o un porteño, que es más “grave”— realiza una película en y sobre Cusco? La respuesta más válida —como para toda empresa— sería ésta: porque senti necesidad de hacerlo. Y punto. ¿Hay necesidad de aclarar más? Si, en la medida en que uno mismo necesita sentir que su labor no es capricho, sino que tiene raíces más hondas. Y estas serían nuestra inserción americana. Cuesta descubrirlo, porque a menudo el americanismo de los porteños suele ser más retórico que efectivo. Entonces, primariamente, *Causachum Cusco* puede ser la crónica profundamente sentida de ese descubrimiento. De que al filmarlo no estaba haciendo algo ajeno a mí, a mi entorno, ni a mi cultura. Que como un sueño que a la mañana siguiente se nos escapa pero que queremos aprisionar —y recordar por las claves que puede proporcionarnos sobre nosotros mismos—, así Cusco estaba latente, oculto entre las brumas del despertar, esperándome.

Pero aún así, uno siente que ha cometido algo impropio: ¡un argentino debutando en cine en el Perú!, y entonces viene la necesidad de ampliar las justificaciones. Llegan las lecturas. Y constatar que las lecciones escolares nos falsearon las cosas. Que si estudiamos historia americana, no estudiamos historia argentina y viceversa. Como continentes separados. Que, por ejemplo, la gesta de Tupac Amaru tiene que ver con esa otra historia. Y que si hablamos del 25 de mayo, ignoraremos los Cabildos abiertos del Alto Perú, en 1809, que presionan decisivamente sobre la indecisa Buenos Aires. En cambio sabremos de Fernando VII, de la Revolución Francesa de 1789 y la

Americana de 1776, pero no de los comuneros de Colombia, ni de Tiradentes, ni de Tupac ni de los ecos tupa-maristas que llegan a Bolivia todavía a inicios de la nueva centuria. Entre 1781 —Tupac Amaru— y 1810 —Revolución de Mayo— median apenas 29 años. Muchos menos que nuestra contemporaneidad con Sandino o con el 17 de octubre de 1945. El trecho temporal fue breve; el espacio más aún. Cuando las tropas de San Martín entran en el Callao —el inexpugnable fortín godo— encuentran un capturado cañón argentino que perteneció al Ejército del Norte. Era una de las primeras piezas de fundición nacional, y grabado llevaba todavía su nombre de bautismo: ¡Tupac Amaru!

Decir Ejército del Norte es decir el general Balcarce disparando salvas de artillería en honor de Inti, el Sol de los incas, y es decir Belgrano con su utopía de un inca coronado. Y decir el Callao es decir San Martín reclamando para sí el pendón “que trajo Pizarro para esclavizar a los indios”, son sus palabras. Y años antes el propio San Martín —un coronel recién desembarcado en Buenos Aires— frecuenta las tertulias porteñas suscitando la idea de una colecta para editar los *Comentarios Reales* de Garcilaso. ¿Por qué este libro? Porque el colonizador lo había prohibido unas décadas antes y porque era en la América hispánica el libro del resucitar indigenista. Porque nuestros próceres sintieron con fuerza esa raíz americana, porque el dislate borgiano de sentirnos europeos en el exilio vino bastante después.

Y ahora saltaré a una vivencia personal. Tiempo: 1977. Lugar: el Mercado de La Quiaca. Un puesto de venta de “comiditas” con media docena de comensales alrededor de una tabla que oficia de mesa. A mi lado, un adolescente tímido, de “tierra adentro”. Tiene una doble admiración por el autor

de estas líneas: porque vengo de Buenos Aires y porque estuve en Machu Picchu. Estudia relojería por correspondencia: las lecciones le llegan de Buenos Aires (creo que del Otto Krause) y está esperando cumplir sus 18 años, tener un pasaporte... y viajar a Machu Picchu. Un día había decidido ir allá. Cruzar la frontera con Bolivia es fácil. Lo hizo. Atravesó toda Bolivia pero cuando tocó la frontera del Perú lo mandaron de vuelta. Y soñaba, soñaba con ese Cusco mítico, con ese Machu Picchu de sus ancestros. Mientras tanto estudia, estudia esforzadamente por correspondencia. Lecciones que le llegan de Buenos Aires y le permitirán avanzar y desarrollarse. En la capital, de regreso, miré el mapa. La Quiaca está a mitad de camino: al sureste, Buenos Aires; al noroeste, Machu Picchu. Y allá dejé a ese ciudadano argentino —hoy ya lo es— que espera su pasaporte y está tironeado por dos realidades esenciales para su integro desarrollo. Muchas veces, frente a la mesa de montaje, pensé en ese muchachito y sentía que estaba haciendo un film también para él. Quizás esencialmente para él, aunque nunca lo vea. Porque, seguramente, algún día verá el Cusco auténtico.

Aún para el más desprevenido, el Cusco ofrece un constante ir y venir, un sumergirse en el tiempo y un renacer desde la Historia. A cada paso es posible hacer un corte vertical y otro horizontal. Vertical, porque emergen los distintos estamentos de la historia peruana. Horizontal, porque ese corte en profundidad lo leemos linealmente, en imágenes sincréticas, únicas, ya sea en los múltiples testimonios “inanimados” como en la actividad política y social del momento presente. Dos líneas con un permanente desdoblarse: el pasado mítico y la colonización; la religiosidad aparente y panteísmo latente y en la ininterrumpida cadena de





movimientos agrarios, el constante re-  
nacer de la comunidad con la tierra.  
Dos líneas, dos coordenadas que tie-  
nen siempre un punto de fusión: el in-  
dio. El indio ancestral de América, el  
mitayo de la Colonia, el siervo de la  
República, el protagonista actual. Dos  
líneas constantes y un punto de en-  
cuentro que permanentemente nos lle-  
van y nos traen por esos cortes profun-  
dos de la Historia.

El desafío era, para mí, hacer una na-  
rración cinematográfica de todo ello.  
El método: un documental de montaje  
con su propia lectura narrativa. Docu-  
mental de montaje: suena casi como  
una aberración, ya que casi por defini-  
ción el documento abjura del corte en  
tanto supone que corta; y montar o li-  
gar fragmentos implica una "traición"  
a la realidad, introduciendo las subje-  
tividad e intencionalidad del autor. La  
cámara, según esta preceptiva, relata  
al seguir el devenir de la propia reali-  
dad. Dure lo que dure, porque el tem-  
po documental no es el filmico sino el  
real... Pero en mi caso, sentí que la  
realidad se narraba a sí misma a través  
de infinitos cortes, fragmentos, seg-  
mentos de sí misma; a través de juegos  
de asociaciones, de referencias temá-  
ticas y visuales. Porque la bruta realidad  
—que siempre propone el señuelo de  
la imitación— ofrece a cada paso el  
método con que fue construyéndose y  
el fluir que marca su devenir constan-  
te. Cuatro momentos de la historia co-  
rresponden en la película a cuatro blo-  
ques temáticos. Por un lado el mítico  
pasado incaico y el tiempo de la con-  
quista, como dos instancias "aplasta-  
das" en el fondo de los tiempos a tra-  
vés de los testimonios inanimados que  
nos llegan del pasado, pero latentes en  
su entorno natural. Registros "muer-  
tos" en el marco de la Naturaleza viva.  
Y luego, con imágenes de hombres ac-  
tuales, con una voz en off actual —la  
de Saturnino Huilka, octogenario líder

campesino relatando su vida—, el de-  
venir del indio desde la Conquista has-  
ta los años que preceden a su toma de  
conciencia y el tiempo presente, como  
un posible y recurrente futuro. De la  
morosidad del caos primigénico, con  
una cámara regodeándose y descan-  
sando sobre las piedras, pasando por la  
cansina agonía del holocausto indige-  
na, la película irá ganando en vértigo  
cada vez más frenético, para que los  
mitines, las danzas agrarias y el tema  
bailado de la cosecha sea, esencial-  
mente, el pulso vital de lo que vive  
conjugándose como tiempo presente.

El pasado incaico, al margen de los  
ecos sentimentales que suscita en cier-  
to folklorismo, me atrajo especialmen-  
te en tanto ex-estudiante de arquitectu-  
ra y, más remotamente, como artista  
plástico formado en las enseñanzas del  
cubismo lothiano que nos inculcó la  
escultora Cecilia Marcovich. ¡Y qué  
otra cosa que cubismo puro es esa ar-  
quitectura que se multiplica como hongos  
a lo largo de la sierra andina! Es  
como si el pensamiento de sus cons-  
tructores materializase en el espacio  
un mundo de aristas, volúmenes y es-  
tructuras cúbicas. ¡Cubismo incrusta-  
do en la propia Naturaleza!, diferen-  
ciándose de ella y a la vez integrándose  
a ella, ya que la permanente disgrega-  
ción de formas cede espacio al entorno  
y a la vez que se entrega a él, lo absorbe.  
Modelo de arquitectura orgánica,  
de espacio escultórico libre de adornos  
decorativos, la "modernidad" de lo  
incaico reside precisamente en que la  
propia noción constructiva es, a la vez,  
el elemento ornamental. Toda la pri-  
mera parte —desde el caos originario  
de brumas, viento, montaña y río—  
busca expresar filmicamente esa no-  
ción, la idea de la piedra que al ir  
"creando" espacios propios va huma-  
nizando al naturaleza. Y el hombre, en  
esta interrelación, se va presentando,  
aunque no aparezca físicamente...

Hay una secuencia que invariablemen-  
te llama la atención a los espectadores  
y que es casi pregunta obligada en de-  
bates posteriores: la asociación pie-  
dras-maíz. "Nunca vimos esta compa-  
ración: ¿de dónde la sacó?", me pre-  
guntan. Se me ocurrió a mí, contesto  
un poco ruborizado. Fue así. En el  
Cusco hay una iglesia de clausura  
—Santa Clara— que abre sus puertas  
una vez a la semana, y solo un par de  
horas. Su interior está poblado de es-  
pejos en ángulos y alturas diferentes,  
lo cual multiplica las formas y, ade-  
más, recoge la luz exterior haciéndola  
rebotar de espejo en espejo. Ese día,  
tras un enrejado de madera hermosa-  
mente tallado, rezan las monjas de  
clausura. Voy rumbo al Mercado y  
aprovecho ese jueves mañanero en que  
Santa Clara se desclausura para echar  
una nueva miradita a su interior. De-  
trás del gran portón ahora abierto hay  
otra puerta, de vidrio. El vidrio refle-  
ja la pared de enfrente: un muro inca  
de pequeños volúmenes que al espejar-  
se parecen aún más menudos y com-  
pactos. A la vez, el vidrio deja traslu-  
cir un Cristo ubicado en la acogedora  
penumbra de la iglesia: magnífica ima-  
gen sincrética, como en una "sobreim-  
presión" fotográfica o filmica. Y sigo  
rumbo al Mercado con la imagen de  
ese Cristo emergiendo de los apretados  
contornos del muro inca, aún más niti-  
dos al dibujarse en el vidrio de la ige-  
sia. Y ahora, en el Mercado, de cucll-  
illas quiero comprar "maicitos". Son  
tan curiosos estos choclos secos: dis-  
tintos tamaños, tonos y colores, desde  
el crema claro al negro azabache y jas-  
peados y de granos pequeños y otros  
grandes como carozos... Revolvien-  
do en una amplia canasta, esa multitud  
de granitos se me aparece como... el  
muro inca que acabo de ver reflejado.  
Es casi un espejismo. ¿Coincidencia?  
¿Casualidad? Quizá sí, quizá no, pero  
en todo caso resume esa idea que me





ronda sobre la integración de la arquitectura al entorno, naciendo y tomando forma del caos primigenio. La comparación arqueológica no es muy cinematográfica, pero desde el punto del montaje la ajustamos al ritmo general de la secuencia y, además, con José Luis Díaz, el sonidista de mi film, le incorporamos golpes de piedras sobre piedras, un sonido en off que llega del fondo de los tiempos, cuando el aborigen encontró "en el maíz el secreto de la piedra". Estas coordenadas piedra-maíz-hombre se prolongan en la siguiente secuencia cuando las sinuosas líneas de los volúmenes pétreos evocan, ahora, los "ardientes ríos del verano", según la hermosa analogía de Arguedas. Piedras que semejan maíces; piedras que arden como ríos profundos. Ríos y maíces, como coordenadas de la naturaleza, y la piedra hecha a la imagen de la una y al ardor de la otra como síntesis de la obra humana.

Asociación y desdoblamiento vendrán luego en la evocación de la Conquista y más aún cuando los cargadores de bultos, modernos siervos de la gleba, aparecen como símbolo del holocausto indígena. El "changador" se desdobra en los Cristos de las iglesias (con los que el aborigen se identifica y que por otra parte los imagineros del pasado tallaron con rasgos indios), así como el bulto que encorva sus espaldas se identifica con la cruz. Dos parejas, dos bloques análogos: rostro vivo con rostro escultórico; bulto con cruz. Pero así como las piedras semejan maíces y luego fugan a líneas ardientes como ríos turbulentos, así los bultos tienen una asombrosa similitud con los muros de Sacsahuaman, la inmensa fortaleza inca que rodea al Cusco. Asombra cómo se levantaron esas piedras y ahí, a la vista, asombran esos "changadores" con bultos que los doblan en tamaño. Bulto que evoca la cruz y bulto que evoca la piedra ances-

tral. Ahí la voz en off de Huilka, hablando de la Conquista, dirá: "Y retrocedió nuestra cultura" y en rápidos fundidos la piedra gigantesca se vuelve bulto: regresión del indio constructor de una gran civilización, a esclavo de la gleba. Y aún más, en una nueva cadena de asociaciones en que los rostros vivientes de los indios se "congelarán" en sucesivas imágenes del Salvador, un cargador de bultos se transforma en... un títere. Igual a él, con un bulto a la espalda. Un títere tallado como los imagineros del pasado tallaron el rostro de Cristo, a imagen y semejanza del indio. El indio, como renovado eje de este nuevo par de coordenadas, de este encadenado desdoblarse. Pero si en uno (Cristo), el indio encuentra la mimesis de su sufrimiento, en el otro (títere) encontrará la de su toma de conciencia.

Cabe acá una digresión. Cada elemento del film es puro documento y, a la vez, código de lectura. O sea, sin otro discurso —sin zonas muertas desde el punto de vista de la imagen, tan habituales en muchos documentales— el espectador va "leyendo" la película. El texto del guión —locución y sobre todo relato en off— es otra historia paralela pero independiente de lo que muestra el texto que "leemos" a través de las imágenes. Huilka, el relator en off, cuenta su vida; vida que resume múltiples existencias. Lo que él dice se lee *equivalentemente* en imágenes. Y él habla de su toma de conciencia pasada, de ese lento paso por las brumas de la conciencia. "Yo era ignorante", dice y su pregunta angustiada: "¿Cómo podía abrir la ley para mí y los míos" tiene, sobre planos de los changadores, la literal correspondencia de algo que no sabe qué rumbo tomar, de una opresión y una humillación que no tiene fin ni solución. Entonces el dilema era cómo dar el tránsito de ese "yo era ignorante" a ese otro "y empecé la

lucha". Claro, siempre está el *recurso* de las fotos de época, los noticiosos. Pero el desafío era narrar sin muletas, narrar con lo que el realizador tiene delante de sus ojos. Y ahora, delante mío, hay un teatrillo de títeres. El campesino (Ciscucha), pregunta, habla, discute con el terrateniente. A través de ese diálogo el film avanza en el tema de la toma de conciencia, o sea que marca el punto de avance en la Historia real, pero lo hace retrocediendo en el tiempo, desandando todo lo que ya anduvo cronológicamente hacia adelante en la película. Y así se llega al origen de la desposesión del indio. Doble movimiento de avance y retroceso, para que el indio-espectador, en mimesis con el indio-títere haga ese mismo camino de regreso a las fuentes. El problema que me revolvió la cabeza, o sea cómo pasar del relato del pasado, de lo ya acontecido, al presente, lo resolvió la obra de títeres. La obra de títeres es puente de un nuevo juego de asociaciones, porque esa marioneta entró con un bulto en la espalda, convirtiéndose en un muñeco, vuelve a salir del escenario con un altivo cartel que es exactamente el que existe en un mitín agrario. Ser carnal que se metamorfosea en títere; títere que retorna a su humanidad en un nuevo juego de desdoblamientos y encadenamientos. Pero, y a la vez, esta pequeña obrita introduce, en un film documental, el elemento de ficción. El puente que enlaza el salto cualitativo de la Historia es una ficción, pero en sí mismo, dentro de la película, es rigurosamente documental, ya que acontece realmente. Ficción y realidad documental se identifican en tanto son una misma materia documental. Y permiten preservar —sin las muletas de viejas fotos o noticiosos— el carácter coral, la forma de himno que aspira a tener todo el film. Trabajando en ese género difícil, no renunciando a las infinitas posibilida-









des de modelar en la moviola, en las bandas sonoras, en la música y los efectos, tenía material para una compleja propuesta: narrar a través de la libre manipulación del documento. Creo —es mi satisfacción, en todo caso— que la abscisa que convoca todas las coordenadas de esta película —esto es, el milenarismo aborigen americano— no resultó traicionado por todo ello.

#### Guión (fragmentos)

*Locución, poema quechua incaico:*

Oh Hacedor que diste ser al Sol, guárdale para que alumbré a los hombres que criaste, oh Hacedor.

*Locución:*

Cusco. Cuna y cima del hombre andino. Foco de irradiación de una civilización que marcó con su presencia el destino del continente. Es la cultura andina hecha por hombres que vieron en la comunidad el fundamento de su relación con la inmensa Madre Tierra que todo lo contiene y todo lo germina y con Inti, el Sol, el muy cercano y tibio protector. El, que dijo, "Que sea el Cusco, el que puede, el que mide". Y el Cusco pudo, midió, dominó. Dominó las montañas y modificó su rostro, anudó sus formas sinuosas en la danza serpenteante de sus terrazas, se burló de precipicios y gargantas (...). Y en el tierno maíz, en ese maíz que son como panales, de apretados granos, que son como los hombres, de compacto destino, en ese tierno maíz encontró el secreto de la piedra. Y tomó la piedra, y le dio la forma. Formas como granos de tiernos maíces.

*Voz en off, en quechua, de Saturnino Huilka:*

Vinieron de España 40 galeotas. ¿Acaso trajeron la tierra en la espalda? La

tierra era nuestra. Ya la han hecho cansar de tanto explotarla. ¿Que se vuelvan a su tierra!

Nuestros antepasados tenían mucha sabiduría y excelente memoria. Todo lo hicieron con muy buen pensamiento. Ellos levantaron fantásticos imperios. Pero su quehacer, su vida, su conocimiento, su oro, se lo llevaron los españoles y retrocedió nuestra cultura...

*Sobre planos alternativos de Cristos e indígenas, un canto religioso:*

Oigan, oigan ese vejamen.

*Quejido en off:*

Ay, Ay, Ay, y la imagen pasa a un teatrillo de títeres en una aldea.

*Entra Ciscucha (un campesino) con un bulto a la espalda:*

Ay, me cansé. Oh, qué hermoso trigal. ¿De quién será?

*Aparece Ermógenes, el hacendado:*

¿Qué haces en mi tierra? Vete!

C: Patroncito, estaba mirando ¿a quién le has comprado esta tierra?

E: Me la dio mi papá.

C: Ah, está bien. Y tu papá ¿a quién la compró?

E: No juegues conmigo, no debo perder mi tiempo. A mi papá se la dejó mi abuelo.

C: Ah. Y tu abuelo ¿a quién compró? (risas).

E: ¡Ay caramba! A mi abuelo se la dejó mi bisabuelo.

C: Bisisiqué (risas).

E: Bisabuelo, cholo.

C: Ya, ya. Y ese bisabuelo tuyo, ¿a quién compró?

E: A mi bisabuelo se la dejó mi tatarabuelo...

C: Tataraqué (risas).

E: Mi tatarabuelo, ¡indio!

C: Ajá. Y tu tatarabuelo, a quién ha comprado?

E: Mira, mi tatarabuelo no la compró a nadie. La consiguió peleando con los indios y los campesinos. Mis tatarabuelos pelearon para conseguirla.

C: ¿Ah. Con mi tatarabuelo?

E: Sí.

C: Ya que la has conseguido peleando nuestros bisabuelos, nosotros lo arreglaremos peleando... (al público): ¿Es así o no?

**Público:** ¡Sí!

C: Vamos a pelear ¡devuélveme la tierra, pues!

*Al final Ciscucha levanta un cartel:*

Tierra sin patrón. Panorámica descendente a un mitin agrario con idéntico cartel. Voz en off de Huilka:

... Por ese motivo nosotros reclamamos que la tierra vuelva a nuestras manos. Nunca más para los hacendados. Por ese motivo, para reconquistar todo ello, se levantó nuestro compañero y antepasado, Tupac Amarú. Desde la Sierra, él dio el grito de libertad y ahora, todo lo que pensó, su grito, está renaciendo (...). Ahora, la vida está hirviendo (...). Así, cuando lleguemos al corazón de las cosas, avanzará la sociedad. Otros concluirán el sendero que hemos abierto. Y entonces, nuestra sangre se rejuvenecerá. Crecerá como una flor vital. Saldrá como un nuevo Sol...

*Letrero:* FIN.



# Todos siguen al líder.

**Honda**, la empresa que más motocicletas diseña, produce y vende en el mundo, es líder en toda la línea.

Por eso, junto a sus modelos de gran cilindrada, **Honda** te propone otras excitantes maneras de desafiar al viento.

En la ciudad o en el campo, en la llanura o en la montaña.

**Honda MB 100**: la más versátil moto de dos tiempos y de alta performance. Fuerte, ágil, silenciosa y con una concepción técnica de avanzada.



NC 50  
La chica inteligente



MB 100  
La decidida



CM 200  
El gran estilo.

**HONDA NC 50**: simpática, divertida, de fácil manejo, sin pedales ni embrague.

**HONDA CM 200**: el gran estilo en diseño. Con el motor que te deja sentir toda su potencia desde el arranque y dos caños de escape, para amortiguar su poderosa voz.

Son tres oportunidades de manejarte libremente, con todo el respaldo de **Honda**: repuestos asegurados y una Escuela de Capacitación donde cada concesionario se convierte en un experto en tecnología **Honda**. Elige la tuya, súbete.. y el mundo te seguirá!



USE CASCO



Te interesa conocer tu próxima moto en detalle y a todo color? Llena y envíe este cupón a HONDA MOTOR DE ARGENTINA, J. Moldes 4718 (1603) V. Martelli. Pcta. de Bs. As. Télex: HAR 26261 Tel. 760-5502 / 9419 Solicito información sobre el modelo

Nombre: ..... Edad: .....

Dirección: .....

Localidad: .....

Recibirás los folletos de HONDA sin cargo alguno!

## HONDA®

HONDA MOTOR DE ARGENTINA S.A.

La presencia de un líder.



# Buenos Aires Rock 82

# UNA MIRADA HIBRIDA

A. P.

Contra lo que sucede en otros países, el rock argentino no ha gozado de un fácil acceso al cine. Mientras los rockeros vernáculos colmaban las precarias instalaciones del cine Ritz, legendaria sede de las exhibiciones tumultuosas de *Woodstock*, los Spinetta, los Pappo, los Nebbia y demás colegas toleraban estoicamente la marginación del celuloide. Pese a que la historia registra algunos testimonios filmicos sobre el rock (*Hasta que se ponga el sol*, de Anibal Uset, *Adios Sui Generis*, de Bebe Kamin, y más recientemente *Prima Rock*, de Osvaldo Andechaga, versión filmica de un gran concierto organizado en Ezeiza, en 1981), el cine nacional no ha dado con el equivalente local de *Woodstock*, un verdadero *film-faro* que empezó a convocar espectadores desde el momento de su estreno, pero perpetuó su éxito a lo largo de años, agolpando miles y miles de fanáticos en las trasnoches del Ritz, cuando ya el acontecimiento musical del que hablaba el film había entrado como un *clásico* en las páginas de la historia.

*Buenos Aires Rock 82* tuvo a su favor, al menos, una suerte de auxilio coyuntural. Como se sabe, el episodio Malvinas produjo una verdadera avalancha de música nacional; de buenas a primeras, y por obra de un gobierno que hasta entonces no parecía tener en su mira semejantes reivindicaciones, el rock invadió los medios de comunicación masivos. Con la brusquedad de una iluminación, los músicos jóvenes argentinos dejaron de suscitar sospechas y murmuraciones, y su capacidad representativa abandonó los canales del *underground* para asomar a la superficie. La representatividad del rock ya era evidente al nivel de grupos; pa-



1.



2.





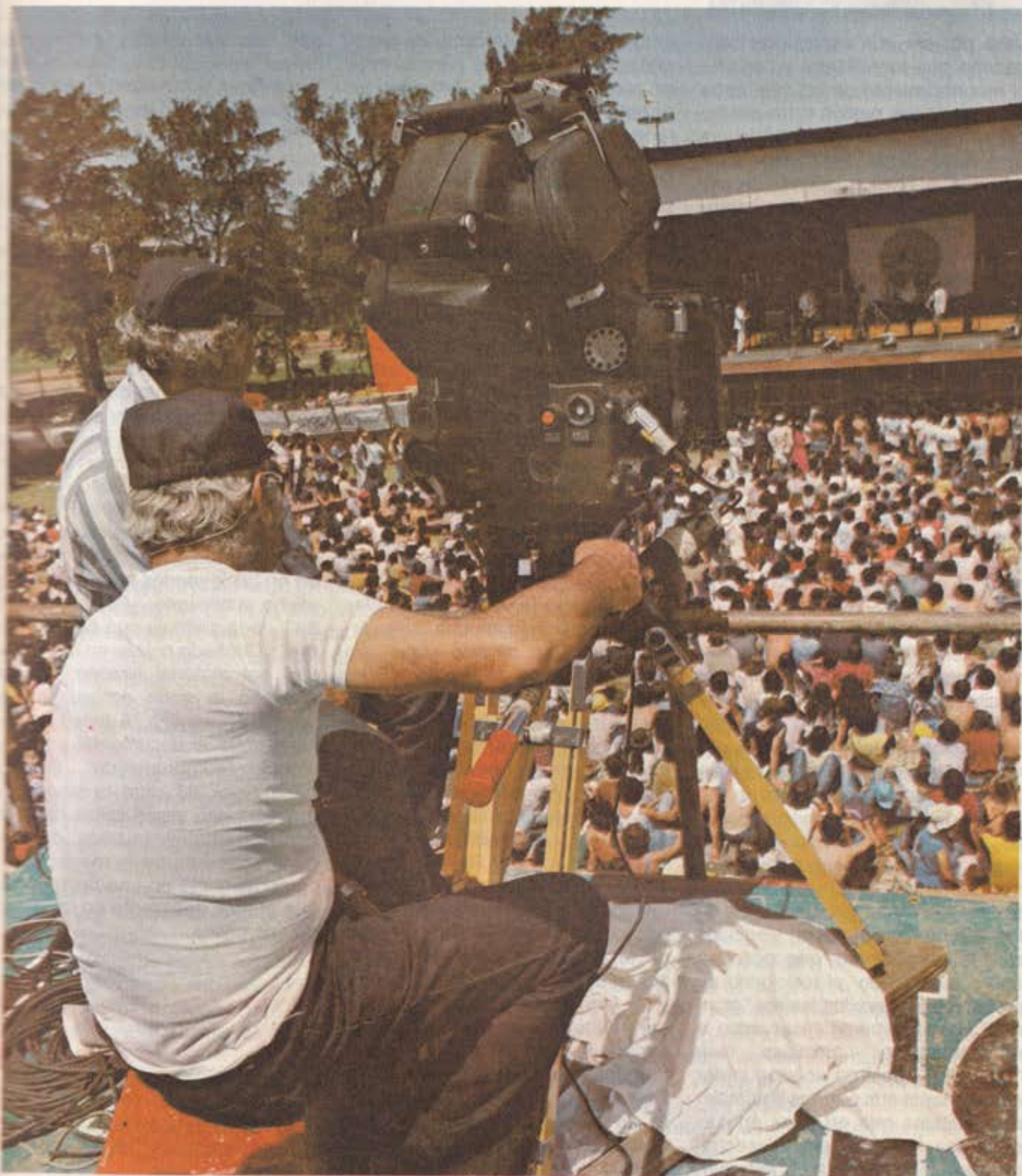
3.

1. La cámara: una intrusa desaprovechada entre gente y músicos.

2. Alejandro Lerner acosado por la cámara.

3. Renata Schusheim y Héctor Olivera.

4. Filmando *Buenos Aires Rock 82*.







Piero y Olivera sorprendidos en un aparte conversacional.

saba por ser una especie de contraseña que identificaba y permitía el reconocimiento de los miembros de una misma pasión o un mismo culto. Y lo que el efecto Malvinas contribuyó a crear fue su representatividad a nivel *nacional*. De ser una música "bastarda", algo irritante, a menudo proclive a alentar ciertos "desbordes", el rock se convirtió así en un emblema de alcances insospechados. Algún día habrá que analizar en profundidad las condiciones que provocaron este vuelco valorativo, estudiar desprejuiciadamente qué ganó y qué perdió esta corriente musical con su advenimiento a la luz pública, qué tuvo que sacrificar de sus principios, y finalmente qué efectos produjo el hecho de que quienes favorecieron (quizás a pesar de sí mismos) su resurgimiento fueran los mismos que lo persiguieron e intentaron silenciarlo.

Lo que el rock ganó, sin duda, fue una cierta libertad de circulación, más impulsada por los alcances de la situación objetiva creada por el caso Malvinas que por la voluntad benefactora de tal o cual capitán de navío. Y el adjetivo *cierta* sirve para atenuar las contundencias y no perder de vista que la música popular, de la que el rock forma parte, sigue siendo sospechosa, al menos encarnada en sus representantes más combativos, a los ojos de los detentores del poder. Vencidas ciertas restricciones que pesaban sobre su difusión, el rock ganó su propia *legitimidad*: los teatros "grandes", habitualmente reservados a manifestaciones artísticas más "elevadas", dejaron de resguardar celosamente sus puertas y admitieron recitales que en otras épocas recientes hubieran sido desechados de plano. No era de extrañar,

entonces, que este clima de legitimidad, en el que las perspectivas de rentabilidad del rock juegan un papel importante, permitiera la reedición de *B.A. Rock*.

El film de Héctor Olivera no olvida las condiciones que lo hicieron posible. Mediante los *inserts* de material fotográfico de la guerra de las Malvinas, el cineasta explicitó (quizás un poco abusivamente) las connotaciones del tema *Sólo le pido a Dios*, de Gieco y en particular los versos que aluden directamente al belicismo. Otro tanto hizo con el tema *Algo de paz*, de Raúl Porchetto, intercalando fotos fijas de John Lennon, Yoko, su asesino, y su tumba. Estas dos referencias funcionan en el film como el trazado de un cuadro de situación del que el fenómeno *B.A. Rock* es una expresión eufórica, pero también son un ejemplo de la estructura que sigue la película. Aunque los títulos del principio incluyen una "línea argumental" (su defecto clave, sin embargo, reside en el guión), *Buenos Aires Rock 82* es un testimonio casi lineal del desarrollo del festival, apenas interrumpido cada tanto por alguna entrevista a sus protagonistas, por referencias al público, o por pequeños cuadros pretendidamente surrealistas (seguramente urdidos por Renata Schusheim) interpretados por los mismos músicos en escenarios más o menos disparatados. Filmar un recital de rock es un trabajo amenazado por múltiples convencionalismos, y el film de Olivera no consiguió sortearlos, quizá por su falta de experiencia en la materia. Abundan los montajes alternativos de intérpretes y público, en una suerte de contrapunto fatigoso, y las antesalas, esas zonas intermedias donde los músicos desplie-

gan sus intimidades, no reciben mayor atención. El tono de *Buenos Aires Rock 82*, entonces, es el del registro: las cámaras se limitan a reflejar el material; a lo sumo seleccionan caras, movimientos del público, escenas, y las entrevistas (a los asistentes, organizadores y músicos) no escapan a cierta intrascendencia, aun cuando se las pone en escena *fuera* del festival y en un decorado deliberadamente artificioso (la entrevista con Piero es un ejemplo). Tal vez escape a esta regla la secuencia dedicada a la policía, donde el punto de vista de las cámaras parece haber adivinado el poder de una mirada irónica como procedimiento para transformar un material interesante. Desde la apertura del dúo Starc-Lebón hasta el final, el film transcurre en un sostenido clima de armonía, ya anticipado en las leyendas que presiden el afiche publicitario: "Adiós a la pálida", "una película con buenas ondas". Confiado quizás en la intensidad del material filmado, Olivera desdeñó la zona decisiva de la puesta en escena. A mitad de camino entre el documental y el testimonio "comprometido", *Buenos Aires Rock 82* elige la hibridez y proyecta una visión idílica del rock que escamotea muchos de sus puntos de interés fundamentales, sumergiéndolo en una uniformidad que el rock desmiente en cada uno de sus pasos.



## EL CINE QUE VENDRA

# Entrevista con Eduardo Calcagno

# LOS ENEMIGOS ESTAN ENTRE NOSOTROS

*Si hacer cine, en Argentina, es salir al encuentro del riesgo. Eduardo Calcagno forma parte de una clase relativamente nueva de kamikazes cinematográficos: la de los que deciden producirse ellos mismos su propio largometraje. Esta posición desafiante tiene algo de heroica, sin duda, pero responde ante todo a la necesidad de preservar un proyecto de las presiones a que suelen someterlo productores, distribuidores y exhibidores. En el caso de Eddie Calcagno y Los enemigos, cuyo rodaje comenzó el 24 de enero, se trata también de conjurar un fracaso comercial. Fuiste mía un verano, que lo marginó del cine de largometraje durante casi 13 años.*

A. P.

—Los enemigos, el largometraje que ya estás rodando, proviene de uno de los guiones seleccionados en Cine Abierto: La casa de enfrente.

—Eduardo Calcagno: Sí, es la ampliación del guión que presentamos con Alan Pauls en Cine Abierto a principios de año. La casa de enfrente era un libro de unas 35 carillas, pensado en función de un medimetraje. El libro fue seleccionado entre los 250 que se habían enviado, pero como el proceso de selección se retrasó más de lo previsto, decidimos convertir ese medio en un largometraje. De allí sale Los enemigos.

—¿Qué relación hay entre los dos títulos?

—EC: Bueno, la idea es que los de la vereda de enfrente son siempre los enemigos.

—¿La idea original tenía en cuenta esta relación?

—EC: Sí, por supuesto. Pero la idea original, en realidad, probablemente tenga algo que ver con alguna tradición de barrio. Aunque eso sería entrar en un análisis demasiado psicológico.

—Filmico también: Nunca dejes de empujar, Antonio, tu segundo cortometraje, se inscribía en esa tradición.

—EC: Sí, yo no puedo desprenderme del barrio. Afortunadamente. Inclusive, hace poco tuve que filmar un comercial de publicidad que giraba en torno a una persecución, y decidí filmarlo todo en mi viejo barrio, frente a la casa en la que viví 30 años,

casi el mismo escenario que usé en Antonio. ¡Y me siento muy cómodo, porque estoy como en mi casa! Es mi decorado natural, permanente.

—Los vecinos te saludan.

—EC: Menos los de enfrente (risas). La idea, decía, es pensar siempre que el de enfrente es un enemigo. Y surge precisamente cuando me mudé a un departamento nuevo y empecé a poner flores y plantas y música y luces, y alegría en mi nueva casa. Un día miré a la ventana de enfrente y vi que en el departamento vecino no había plantas ni luces ni nada. Sólo una señora mayor que creo que me miraba con odio. Y a partir de ese momento empecé a ponerme en el lugar de ella: qué le pasaba frente a la presencia, en el departamento de enfrente, de un estilo de vida completamente distinto del de ella. Si vos observás cómo se levanta una persiana, cómo se corren unas cortinas, de noche, en un departamento, vas a tener una idea clarísima de que estás viendo una película.

Y yo tuve la sensación de que esa señora de enfrente era un censor que estaba viendo una película.

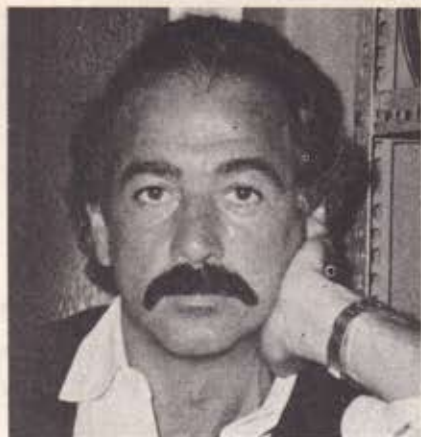
—De la que vos eras el protagonista.

—EC: Sí. Y además, en ese departamento empezamos a hacer pruebas de modelos en las que las chicas desfilaban en bikini.

—Lo que incrementaba considerablemente el estupor de la señora.

—EC: Lógicamente. Y en este tipo de situaciones, es posible que uno que otro asistente tienda a acercarse a una modelo. Una vez uno de ellos terminó confesándome que efectivamente lo había hecho. ¿Sabés qué se me ocurrió preguntarle? Si había cerrado las persianas. Me contestó con un gesto de asombro, porque se había olvidado por completo. A partir de ese momento pensé que la vieja se habría infartado, y que nunca más aparecería en la ventana. Pero a los dos días nos llegó una cédula policial con una denuncia de los vecinos. Recurrí entonces al reglamento vecinal y entre otras cosas descubrí que hablaba de indecencia, ruidos molestos y de vidas non sanctas. Pensé que se trataba de la vieja de enfrente, lo cual confirmaba mi teoría. Y la cuestión de "los enemigos" dejaba de ser una visión unilateral mía, para convertirse en una realidad. Entonces se me ocurrió escribir un pequeño cuento. En un principio no pensé nada cinematográfico, pese a que me atraía la imagen cinematográfica que produce la apertura de





una ventana, o la cosa voyeurista de la vieja, o la mía inclusive, porque en algún momento debimos habernos cruzado las miradas. Pero ya tenía la certeza de que el mismo interés que yo sentía por la sordidez de la casa de enfrente, ella lo sentía por la mía, por todo lo que ella representaba. Pero como yo hago la película me voy a tomar la ventaja de decir lo que yo quiero (**risas**). ¡Es la ventaja de ser cineasta! A partir de este material trabajamos **La casa de enfrente**, y de ahí vino **Los enemigos**. Simultáneamente con los retrasos de Cine Abierto fueron creciendo mis ganas de filmar la película, y esto se juntó en un momento con las ganas que tenía yo de viajar al festival de Cannes, en mayo de este año.

—**Habías asistido antes con Antonio.**

—**EC:** Pero antes, en el 70, fui con otro corto, **El diablo sin dama**, que fue elegido ese año como el mejor corto por la Asociación de Cronistas, y representó oficialmente al cine argentino. **Antonio** fue después, y a la muestra paralela.

—**Suena extraño que un cineasta vaya a Cannes simplemente como espectador.**

—**EC:** Es que para mí Cannes es como un oasis. Tiene la ventaja de que uno puede ver un film de Fellini, y a los diez minutos estar en una conferencia de prensa hablando con él, preguntándole por qué hizo esa película, cómo trabajó, etc. Digo Fellini como podría decir Francesco Rossi o Wajda o cualquiera de mis preferidos. Pero a raíz del problema de las Malvinas, por razones familiares, sentí que no podía viajar. Tuve que resignar las ganas, pero eso incentivó aún más el proyecto de la película. La idea era conservar el concepto de Cine Abierto, que yo había aplicado en **Antonio**: trabajar sin trabas, elegir libremente actores y temas, usar todo el tiempo que me fuera necesario, sin interferencias de productores, distribuidores ni exhibidores. Porque a raíz de mi actividad en cine publicitario, yo estaba en condiciones de producir mi propio Cine Abierto.

—**Parece una decisión bastante riesgosa.**

—**EC:** Seguramente tiene que ver con el fracaso de mi primer largometraje: **Fuiste mía un verano**, hace 13 años. Era una película comercial, musical, con Leonardo Favio como cantante y protagonista. Favio subió y bajó muy rápido; yo hice la película, y desde ese momento fui considerado una especie de detractor del cine.

—**¿Por qué?**

—**EC:** Yo venía de una familia de cine que estaba en una línea muy honesta, en el sentido de que luchaba por un cine de envergadura.

—**¿Provocaste decepciones familiares?**

—**EC:** No, no fueron familiares. Fueron concretamente profesionales. Se esperó que la película metiera un millón de espectadores y no sucedió así. Entonces se la consideró un fracaso. Y el autor era yo, no Favio.

—**¿Cuál era la situación de Favio en esa época?**

—**EC:** Ya estaba en declinación, pero no es cuestión de buscar culpables. En ese momento, para los intelectuales yo pasé a ser un comerciante, y para los comerciantes un intelectual. Yo quedé en el medio; me hicieron un sándwich y me destrozaron.

—**Un lugar bastante incómodo. ¿Por qué decidiste hacer esa película?**

—**EC:** Creo que por la misma razón que Aristarain hizo las musicales de la serie del amor. Sólo que en otra circunstancia, en otro contexto, Aristarain es apoyado porque se considera que haciendo ese cine él puede aprender, evolucionar, y ganar experiencias y productores para poder filmar después lo que se le dé la gana. En mi momento, yo no fui perdonado. Precisamente por eso pasé 13 años sin poder filmar. Si hubiera empezado a hacer cine a esa edad, los 28 años, tal como lo había previsto, ahora tendría 6 ó 7 películas hechas, y podría ser un director de cine.

—**¿Durante esos 13 años tuviste proyectos más o menos concretos para proponer?**

—**EC:** Sí, hice aproximadamente cinco libros cinematográficos, pero me fue imposible encontrar un productor.

—**El pasado era una marca.**

—**EC:** Decían: "¡Uy, no! Eddie filmó **Fuiste mía un verano**..." Y a veces todavía hoy lo siguen diciendo.

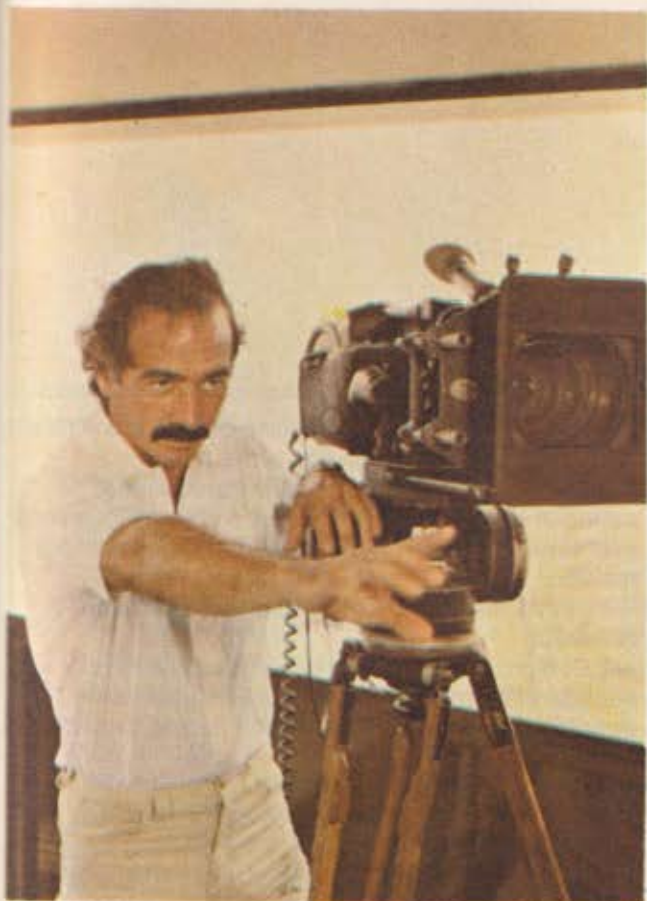
—**Que la película no fuese el éxito esperado no significa que haya sido un fracaso.**

—**EC:** No, incluso posteriormente se vendió al exterior, los productores recuperaron su dinero...

—**Vos no tu prestigio.**

—**EC:** Prestigio tampoco tenía: había ido a buscarlo. Fui a aprender, pero seguí un camino riesgoso, por no ser tal vez absolutamente coherente con el lineamiento que yo había seguido a través de la crítica cinematográfica respecto de lo que yo creía que había que hacer en cine. Lo que pasa es que en este país es muy difícil ser coherente. Hay que





manejar la incoherencia con mucha inteligencia para conseguir logros. Y yo en ese momento creía estar manejándola con inteligencia.

—¿El libro era tuyo?

—EC: No, la idea original era hacer como en **Los 400 golpes**: contar los orígenes de Favio, su llegada al éxito. La vida de él es una historia atractiva: el tipo que viene del interior, pasa en un reformatorio hasta los 19 ó 20 años, y sigue una carrera que lo lleva al éxito; no solamente como cantante sino como director de cine. Y creo que más como director de cine que como cantante, aunque cantando era más popular que haciendo cine. Pero su obra es, dentro de la historia del cine argentino, tal vez una de las más importantes. Y no hay muchas que mencionar.

—¿Tu relación con la crítica proviene de tu paso por *El Mundo*?

—EC: Yo entré a **El Mundo** a los 17 años. Calki, mi padre, trabajaba ahí, y yo aparecí como aprendiz en la página de cine. Después llegué a ejercer lo que podríamos llamar un comentario cinematográfico. Creo que para ejercer la crítica hay que tener una gran cultura, una gran experiencia personal, adultez, y un criterio formado, muy equilibrado. Así que yo nunca me consideré un crítico de cine. Pensaba que era muy joven y que todavía no estaba preparado para hacerlo. Me daban vergüenza ajena los tipos que aparecían en radio o en TV, escribiendo en revistas, considerándose críticos. Eran muy pocos los rescatables, y hoy son muchos menos.

—Después abandonaste el periodismo para dedicarte al cine.

—EC: Influyó mucho el cierre de **El Mundo**, en el 68. Fue una de las primeras empresas que fueron vaciadas en el país, y para mí fue muy doloroso. Sentí lo mismo que uno siente cuando se te muere un perro y ya no querés tener más, porque uno llega a quererlos mucho y no puede estar sufriendo permanentemente. Sentí que me estaban robando algo muy querido, y que siempre me iba a pasar lo mismo. Entonces me puse a trabajar con Antín: hicimos una serie de documentales para TV sobre personajes importantes: Fangio, Frondizí, Carlos Alonso, Amancio Williams, Bernardo Houssay. El director general era Antín, y los directores de grupo Mario Sábato y yo, que nos iniciamos más o menos juntos. Tuvimos que cambiar drásticamente de estilos cinematográficos una vez por mes. Y eso





me dio cierta experiencia, o por lo menos me permitió practicar tratamientos cinematográficos distintos.

—**A partir de allí te largaste a trabajar solo en publicidad.**

—**EC:** Sí, y fue muy duro, porque para los publicitarios yo era un hombre de cine. Para un cineasta publicitario hay dos orígenes: la publicidad misma, o el cine. Los que vienen de la publicidad tienen un sentido mucho más afilado; los que vienen del cine, en cambio, tratan de defender siempre la imagen antes que el concepto publicitario. A mí me costó mucho poder integrar las dos cosas. Recién en el '76 pude empezar a trabajar bien.

—**La relación de los cineastas con la publicidad es a menudo tormentosa: rechazos, fobias, acusaciones. La publicidad es el chivo expiatorio que justifica la inactividad, pero también es uno de los medios de subsistencia privilegiados con que cuentan los directores argentinos.**

**EC:** Yo rescato muchísimas cosas. Primero, estar permanentemente en el medio cinematográfico, a nivel técnico y humano: trabajo con los mejores directores de fotografía del país, los mejores compaginadores, los mejores técnicos. Segundo, estoy en contacto permanente con cámaras, lentes, equipos, materiales que se utilizan en todas partes del mundo. La publicidad es un buen ejercicio: hay que estar trabajando constantemente en estilos distintos.

—**Nunca se te presentó como un obstáculo para tu carrera de cineasta.**

—**EC:** No, fui bastante realista en ese sentido, y pude tomar distancia de las cosas. Fui consciente de que en un país en el que es difícil filmar, yo estaba filmando. No un cine de expresión, pero un tipo especial de cine, mientras que había otra gente con intereses cinematográficos que no podía hacer absolutamente nada. Hablando con Torre Nilsson, que también trabajó en publicidad, muchas veces llegamos a la conclusión de que en determinadas circunstancias, este país no dejaba otra posibilidad que la de filmar cine publicitario. El único inconveniente que yo temía era meterme demasiado en el lenguaje publicitario y perder la posibilidad de ser un hombre que narra en el cine, que fue siempre mi proyecto fundamental. El problema del cine argentino es que hay muy pocos narradores. Precisamente para eso hice **Antonio**: para ver qué

me pasaba si me alejaba del cine publicitario y trataba de narrar. Quería comprobar si me había transformado en un preciosista, especializado en mostrar sólo lindas imágenes, o si podía incorporar ese sentido plástico a mi capacidad de contar una historia.

—**Antonio tenía una sobriedad formal bastante notable.**

—**EC:** Yo me propuse no hacer preciosismos. Y el sentido plástico de **Antonio**, que es totalmente definido, en ningún momento me parece propio de la publicidad.

—**¿De qué año es Antonio?**

—**EC:** Del '78. Hace mucho ya, carajo. (**Pausa**). La película es en blanco y negro, y me propuse filmarla en días nublados. El sol de Buenos Aires rompe la ciudad en dos, y yo no quería romper las cosas, quería tener una unidad plástica. Pero lo que yo calculé para 10 días de filmación se me fue a 4 meses. Ibamos al lugar de filmación con el día nublado, desempacábamos, a los 10 minutos salía el sol, teníamos que volver a empacar y postergar.

—**Ulises Dumont trabajó con vos en Antonio, y ahora será el protagonista de Los enemigos.**

—**¿Dónde arranca tu relación con él?**

—**EC:** Mi acercamiento con **Ulises** es bastante viejo. En mi época periodística, yo tenía también un programa de radio y uno de TV, que se ocupaban del espectáculo en general. Entonces también tenía que ir a ver teatro, y allí conocí a **Ulises**. Nos hicimos amigos, jugamos al fútbol juntos, hicimos comerciales juntos, y después consideré que él tenía que ser uno de los protagonistas de **Antonio**. El libro de **Los enemigos** fue escrito pensando constantemente en él.

—**Para Antonio elegiste tres actores muy distintos entre sí: Walter Soubrié, Mario Luciani y Dumont. Y sin embargo los tres daban un curioso efecto de homogenidad.**

—**EC:** Probablemente el "normal", el equilibrado, sea **Luciani**, porque siempre está en un nivel expresivo cotidiano; uno puede subirlo o bajarlo según las exigencias del film. **Soubrié**, en cambio, tiene una tendencia grandilocuente: hay que bajarlo. Y **Ulises** tiene una inclinación totalmente opuesta a la de **Soubrié**. Mientras lo filmaba, sentía que su trabajo era intrascendente. Sin embargo, cuando proyectábamos la película, era él quien ganaba en fuerza. Hay una fuerza interior en **Ulises**, que es



la que tienen todos los grandes actores: Mastroianni, Brando...

—**Son dos escuelas completamente distintas.**

—**EC:** Pero son dos actores sutiles, que tienen la posibilidad de hacer circular por un tránsito interior los elementos dramáticos de un personaje o una historia. Y este tránsito interior, en el cine, trasciende, se ve... No sé bien por qué. Pero ver a Mastroianni en **Un día muy particular**, de espaldas, y sentir que algo raro pasa cuando está hablando por teléfono con su pareja, y descubrir recién en el segundo acto que ese algo raro que pasaba era su homosexualidad... eso a mí me pareció maravilloso. Esa homosexualidad pasaba por dentro.

—**Sí, es una escuela de actores que parecen trabajar intensivamente, no extensivamente.**

—**EC:** Y Ulises es un tipo que hace pasar las cosas por dentro, creo, como muy pocos actores en la historia del cine argentino. Elegirlo para el protagonista de **Los enemigos** es un desafío para los medios de distribución y de exhibición, pero creo que va a darnos un resultado excepcional.

—**¿Cómo es su personaje en Los enemigos?**

—**EC:** Es, en forma algo exagerada, alguien que tiene que ver con todos nosotros. Alguien que ve la realidad que lo rodea, y ante la imposibilidad de modificarla, cierra los ojos para no verla. Es un personaje castrado por su familia, que tiene la necesidad de llevar una especie de doble vida.

¿Qué espero de Ulises para este personaje?

Bueno, uno escribe las cosas y escribir es como dibujar, como pensar en una fotografía. Espero todo su talento y toda su ternura. Esa ternura puede llevarnos a quererlo un poco más a él, a quererlos más a nosotros mismos, y de esa manera puede darnos un poco más de bronca estar tan reprimidos y castrados.

—**¿Quiénes son sus enemigos, o de quiénes es él enemigo?**

—**EC:** Eso es lo que va a ver solamente el espectador. El no tiene conciencia de quiénes son sus enemigos. No quiere tenerla. No puede tomar decisiones, precisamente por esa presión que lo ha mantenido sometido. Si tuviera conciencia esta película sería otra. Pero probablemente la definición llegue sobre el final, un poco como una gran explosión.

—**Sin embargo, desde el título surge el planteo de un conflicto, una contradicción entre dos fuerzas.**

—**EC:** La idea es plantearse si los argentinos no somos enemigos de nosotros mismos, enemigos del sexo, de la libertad, de la democracia.

—**Esa sería más bien una extensión alegórica del conflicto. Yo me refería a las figuras que encarnan esas fuerzas en pugna en la película.**

—**EC:** Se trata del enfrentamiento de dos estilos de vida. Uno es el de la vieja de la que hablamos al principio, que es la madre de Ulises. Ambos viven en un departamento viejo, muy sobrecargado de muebles, oscuro, con una empleada que mantiene relaciones equívocas con el hijo. Un día, que es el día en que se abre la película, se muda al departamento de enfrente una pareja de jóvenes que tiene un estilo de vida totalmente diferente. Ponen flores en el balcón, pintan la casa, instalan una linda biblioteca, hacen el amor despreocupadamente. Viven libremente, con alegría. La madre, vaya a saber uno por qué, no soporta esta intrusión. Al principio con suavidad, luego no tanto, y finalmente con gran violencia, quiere erradicar a los vecinos de lo que considera "su" lugar. Es decir: quiere censurarlos, prohibirles la película.

—**¿Y la doble vida del personaje de Ulises Dumont?**

—**EC:** Bueno, se acerca al cine y empieza a trabajar como extra. Precisamente el día de la mudanza, consigue un papel en una película: tiene que hacer de asesino, matar a un hombre sin saber quién es ni por qué.

—**Tenés el libro listo, el elenco de actores elegido, y el rodaje está en marcha.**

—**¿Qué cosas te pasan por la cabeza?**

—**Supongo que a lo largo de estos 13 años habrás pensado en millones de imágenes, historias, películas enteras, formas de filmar, planos, caras de actores, y todo esto debe haber ido acumulándose progresivamente.**

—**EC:** No sé si todo se acumuló. Porque las cosas que hubiera querido decir hace 6 años seguramente no son las que hoy quiero decir. Lo que he venido acumulando son ganas, y eso me pone bastante ansioso. Pero trato de no pensar. Como vos dijiste, ya estamos muy cerca, y no hay posibilidades de dar marcha atrás. Como decía Gombrowicz: "El mundo empieza cuando ya no se puede retroceder".



# Una secuencia del guión de **LOS ENEMIGOS**

La madre entra primero en el living. Él, atrás, casi desnudo, ligeramente desconcertado. En el living flota una luminosidad extraña, irreal. Los dos cuerpos, recortados por la luz de afuera, se detienen junto a la ventana. A un costado, la mecedora, ahora inmóvil. Ulises contempla azorado la cara de la madre. Ella señala como un autómeta el departamento vecino.

En efecto, en el departamento vecino, la pareja de jóvenes se apresta a repetir sus ceremonias. Ulises mira por unos segundos, fascinado. Luego, reaccionando, se vuelve hacia su madre

La madre va tomando asiento lentamente en la mecedora. Apenas asiente con la cabeza.

Empieza a mecerse nuevamente. Ulises mira a su madre y dirige la mirada enfrente. Allí han comenzado los *approaches* amorosos. Algo de esa imagen lo daña. Ulises mira a su madre y la ve meciéndose como un títere, los ojos desmesuradamente abiertos. Trata de apartarse de la ventana disimuladamente. Pero

la madre lo retiene, implacable. Lo agarra de un brazo y lo obliga a quedarse, a mirar.

Ulises hace amagos de resistencia pero el brazo de su madre cobra una fuerza insospechada. No sólo se ve forzado a quedarse: ella lo obliga a arrodillarse a su lado. Ulises empieza a quedar atrapado por la seducción de las imágenes. Enfrente, los dos cuerpos siguen su rito: en cualquier parte. Primero en el living, parados. Después ella corre y él la atrapa, como fingiendo una violación; la acorrala contra una pared, reanudan los escarceos, etc.

La voz neutra de la madre pasa al off y la cámara sigue detenidamente la acción de los vecinos, que sigue fielmente sus palabras.

**MADRE:** (*Dura.*) Vas a quedarte . . . vas a quedarte hasta el final . . .

**MADRE:** Ahí están . . .

**ULISES:** Mamá, esto es una locura.

**MADRE:** Es así . . . todas las noches.

**MADRE:** (*objetiva, como comentando un espectáculo*) empiezan siempre así . . . nunca en el cuarto, no . . . empiezan casi siempre en el living, parados. ¿Ves? ella se hace la que no quiere . . . pero él no la deja . . . la persigue . . . ella no puede escapar . . . hay un breve forcejeo . . .

**MADRE:** (*OFF*) Al final ella cede . . . él es más fuerte . . . pero sobre todo porque le gusta . . . ahí,



Planos de la mirada extasiada de Ulises, totalmente capturado por las imágenes. Un resplandor artificial le baña la cara, como si estuviese frente a una pantalla o un televisor.

En el departamento vecino, ella, desnuda, empieza a bajar las persianas del living.

Se ve el forcejeo detrás de la persiana, que aún deja entrever la escena: las imágenes reproducen el relato de la madre.

Ulises hace ademán de querer zafarse. La madre lo retiene con violencia.

Sobre las últimas palabras de la madre, se ve aparecer

contra la pared ...  
no esperan ... no hay nada que esperar ...

**MADRE: (OFF)** ella va hacia la ventana ... hacia acá ... ¿qué quiere hacer? ... ¿qué hace? ...

**MADRE: (OFF)** baja las persianas ... pero él no la deja terminar ...

**MADRE (OFF):**  
El es el que no quiere bajar las persianas ... desde ahora todo es más rápido: ella corre a refugiarse al cuarto ...

**MADRE (OFF: seca, mordiendo las palabras):**  
Ahora te quedás, ahora viene lo mejor ... antes fue en el balcón ... ahora en el cuarto ... no, no hay duda que progresan ... ahí está ella, tirada en la cama ...

lentamente a la mucama, que desde su posición domina las dos escenas: la de la madre con Ulises junto a la ventana y la de los vecinos en segundo plano.

Ulises mira a su alrededor como buscando un escape. Pero encuentra sólo la mirada de la mucama, que lo contempla todo desde su anonimato, sumergida en la oscuridad.

La madre empieza a mecerse con un ritmo cada vez más rápido.

En el departamento vecino, el coito se consuma.

El sonido de las respiraciones se amplifica hasta hacerse ensordecedor.

**MADRE (fascinada, siguiendo su relato):**  
El se demora un poco ... fue a buscar algo ... pero ahí vuelve a aparecer ... se acerca a ella, despacio ... la hace desear, ¿ves? ...

**MADRE:**  
Surte efecto ... ella lo arrastra a la cama ...

**MADRE:**  
El se deja hacer ... en cosa de segundos está encima de ella ... casi se escuchan las respiraciones, ¿no? ... ¿Escuchás las respiraciones? ¿Eh?

**MADRE (OFF):**  
¿Las oís? Las respiraciones. ¿Podés escucharlas?





1.



2.

1. Tarcisio Meira y Ana María Magalhães en *La edad de la tierra*, de Glauber Rocha.

2. Glauber Rocha durante el rodaje de *La edad de la tierra*.

Actualmente hablar de *A Idade da Terra* sólo significa para mí hablar de mi vivencia del film después de haberlo visto solamente una vez. Entré en una especie de proceso de fascinación que no se interrumpió con el final de la proyección (del film incompleto en el "Cine Belas Artes", puesto que no vi la larga punta negra con la que dicen que terminaba la película). Las imágenes se integraron a mis sueños y por la mañana me desperté con los ojos llenos de luz, como si estuviera bañado por la luz del film. Supe entonces que la película me había llegado profundamente y que fue su luz la que me alcanzó. No tengo una visión racional del film. Creo necesario decirlo, puesto que no sólo de mensajes vive el hombre. Sobre los actores, y en los grandes y largos planos de Glauber, inciden en general dos fuentes de luz diferentes. El panorama —el mar, la llanura, la ciudad— es iluminado por la luz solar que cae desde arriba, mientras que los actores, próximos a la cámara, reciben (por lo menos creo que el proceso ha sido ese) luz de pantallas (especie de espejos que reflejan la luz solar) colocadas frente a ellos, cerca del piso. La luz que ilumina más fuerte a los actores viene, por lo tanto, de abajo hacia arriba. Las pantallas se mueven, los actores quedan iluminados por una luz móvil, mientras que la luz solar que viene de arriba es estable, o, por lo menos su movimiento no es perceptible en la duración del plano, con excepción del primer plano de la película, que anuncia el tema de la luz: el sol asciende y el traslado de la luz



## El último Glauber Rocha

# LA EDAD DE LA TIERRA

Jean-Claude Bernadet

solar transforma el paisaje. Esa iluminación crea una ruptura en la perspectiva, como si actores y fondo —a pesar de que los veamos en la misma imagen— perteneciesen a espacios diferentes. Esto es lo que me fascinó. Por lo tanto, el film es esto para mí.

La imagen cinematográfica es, tradicionalmente, una imagen en perspectiva, unida a los modos de representación del Renacimiento. Este espacio en perspectiva hoy no nos expresa más, no es más nuestro espacio y las artes plásticas, desde el siglo XIX, emprendieron la tarea de destruirlo y construir otros. En ese punto, el cine nunca consiguió acompañar ni a las artes plásticas, ni al teatro. Posteriormente al impresionismo, a los cubismos, etc., todavía se festejaba la perspectiva en el cine; por ejemplo, ciertos planos de *Ciudadano Kane*, en que las acciones se escalonaban sobre el eje de la perspectiva. Por otro lado, el cine era considerado como la más moderna de las artes y de hecho generaba un nuevo espacio, el que conseguía por el montaje: dentro de un mismo espacio de filmación, de una misma situación, la cámara tomaba posiciones diferentes y fragmentaba el espacio. Las imágenes mostraban sucesivamente pedazos de espacio filmados de ángulos diferentes. Pero cada imagen, en sí, respetaba el código de la perspectiva, que parece pesar sobre el cine como una fatalidad, debido a los mecanismos fotográficos. Algunos cineastas trabajaron sobre esto, usándolo, por ejemplo, lentes que deformaban

la perspectiva, lo que nunca se impuso mucho, puesto que hería la "vocación realista" del cine, o entonces haciendo actuar a los actores delante de telones pintados, como Syberberg (*Ludwig II, Réquiem para un rey virgen*); o yuxtaponiendo espacios heterogéneos, como Straub en *Othon*, en el que la tragedia clásica se desenvuelve teniendo en el fondo una Roma moderna; o Brakhage, cuyas imágenes quedan tan poco tiempo en la tela, que no alcanzan para aprehender el espacio y quedamos apenas con una intensa sensación luminosa. Glauber crea un nuevo efecto con este sistema de iluminación, que rompe la perspectiva dentro de la imagen. Las artes plásticas fueron más allá de eso; frente a ellas, desde ese punto de vista, el cine parece estar gateando, pero en el cine este trabajo sobre el espacio es rico y fascinante.

Además de trabajar sobre el espacio cinematográfico, Glauber trabaja sobre la luz y, por lo que se leyó en entrevistas, sobre la luz tropical. El retoma así un viejo tema de las discusiones cinematográficas en el Brasil, que, a pesar de que nunca se haya hecho muy público, existe desde los tiempos del cine mudo. Luis de Barros creía, por ejemplo, que los fotógrafos europeos no conseguían captar la luz brasileña por estar acostumbrados a otros registros luminosos. Benedito J. Duarte, a pesar de que reconocía la competencia artesanal del fotógrafo de *O Cangaceiro*, se quejaba de que la fotografía no fuese más cruda, menos matizada, menos filtrada, con negros y blancos más acentuados. En los

años 60, en *Vidas Secas* y *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, también se buscaba una luz que expresase los paisajes nordestinos: una luz blanca, un blanco duro que quemara, que marcara. En *Deus e o Diabo*, el fotógrafo tuvo que luchar contra el laboratorio para que no apareciesen nubes en el cielo y quedase un blanco perfecto. La luz de *A Idade da Terra* no es un blanco perfecto, es una luz nueva. Los fondos quedan como empañados en una especie de niebla, tonalidades suaves y cálidas —lo que se dice es característico de los paisajes tropicales, cuyos horizontes nunca son nítidos. Las figuras tienen frecuentemente colores fuertes, casi metálicos, las pantallas acentúan el amarillo de los cabellos de Danuza Leão, el negro de Tarcisio Meira. Esa iluminación hace recordar a ciertos cuadros de Glauco Rodrigues: no existe relación de perspectiva entre el fondo y figura; los fondos son nebulosos, las figuras en primer plano tienen definición y muy raramente son iluminadas de abajo para arriba. Los juegos de colores cálidos y fríos no suceden solamente dentro del plano. Se pueden dar también entre ellos. Por ejemplo, el comienzo del film es en colores cálidos y hay un choque cuando entra el carnaval con su azul, blanco y plateado, cortado por planos rápidos que juegan con el rojo metálico de un cortejo carnavalesco. Las pantallas móviles, como en una candileja cinematográfica, crean el espacio artificial, teatralizado, donde se mueven las alegorías, sobre el fondo "natural" de las ciudades, del mar, de los





descampados. Pero en esa primera proyección el film no me hizo detener en las alegorías. Un poco porque desconfío de esas alegorías globalizantes y heróicas que sintetizarían la "civilización brasileña" o los "países subdesarrollados", contrapartida de una visión burlesca de la historia del Brasil, tal como Asdrubal Trouxe o Trombone una vez más la presentó en *Aquela Coisa Toda*. El enaltecimiento retórico y la burla farsesca son complementarios. De las alegorías, lo que retuve fue la fuerza plástica con que Glauber las construyó. El Teatro Nacional de Brasilia transformado en una tumba piramidal y los tics nerviosos de Tarcísio Meira se me impusieron independientemente de las significaciones de que pueden, eventualmente, ser portadores; o sea, se me impusieron como imágenes de sueño, y no como signos a descifrar, a partir de los cuales reconstruir las intenciones del autor. En una segunda visión, mi relación con el film podrá ser totalmente diferente. Si no tuve voluntad de detenerme en las alegorías, fue sobre todo porque estaba enamorado de la luz del film y de su espacio. Ese predominio absoluto del espacio y de la luz tal vez sea una concepción de la historia. Dije que las pantallas crean un espacio *donde*: no es exacto. El espacio del film no es un espacio donde sucedan cosas, cualesquiera sean. El espacio no es el soporte de la acción, su recipiente. El espacio y la luz son los personajes principales, son el tema del film. La acción está subordinada a ellos. Por lo menos, así lo veo actualmente. Y ese espacio absorbe el tiempo. No hay desarrollo en *A idade da Terra*.

Las alegorías son esencias. Existe un tiempo de proyección. Pero el tiempo histórico está coagulado. Por eso se puede pasar cómodamente de una figura alegórica a otra, y volver a la anterior, nada precede o sucede a nada. Las esencias son eternas e inmóviles, están dadas de una vez. (1) Da lo mismo que Tarcísio Meira repita infinitamente las mismas frases (podía repetir más o repetir menos), porque el tiempo se detuvo, quedó el espacio. El hecho de no simpatizar emocionalmente ni siquiera un poco con la coagulación del tiempo no me impide reafirmar mi fascinación por el espacio del film. ¿Y de ahí qué? ¿Qué importan esa luz y esas pantallas? Me hicieron esas preguntas. Sólo puedo responder: no sé. No lo sé y lo asumo. La vivencia del espacio, los espacios que los grupos sociales crean para vivir, los espacios que su imaginación produce, son trazos culturales fundamentales. El espacio es una expresión del consciente y del inconsciente, una expresión de lo social y de lo subjetivo directamente ligados al modo en que una sociedad aprehende y construye su historia. Las transformaciones del espacio, imaginario o no, cuestionan nuestra posición en la sociedad y en la historia y frecuentemente anteceden la conciencia y la verbalización de nuestras transformaciones. Por eso, una obra que trabaja sobre el espacio se sumerge en la oscuridad, asume el riesgo de repetir lo ya sabido, o lo ya vivido. Y *A Idade da Terra* tiene muchas raíces: el trabajo sobre la perspectiva y la luz en el cine moderno, la

teatralización del espacio, ya explotada por el cine brasileño de los años 60, en particular por *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*; y raíces en las artes plásticas, cuyas investigaciones fueron más allá de lo que el cine está haciendo actualmente. Asume también el riesgo de hacernos vivir y vislumbrar algo que no sabemos todavía qué es. Glauber asumió ese riesgo. Yo, como espectador, asumo el riesgo de dejarme fascinar por este espacio que desconocía en el cine y que no sé hacia dónde me esta llevando. Este riesgo sólo puede ser vivido en la alegría y en la angustia, simultáneamente.

Ahí me pregunto hasta dónde *A Idade da Terra* asume ese riesgo. En la vivencia que tengo del film que intento explicar, *A Idade da Terra* me lleva hacia lo desconocido, ya que no me entusiasme mucho con las alegorías (del poder, del indio, del guerrillero, las referencias religiosas, etc.), pues me movilizaron menos que el espacio y la luz que vivenciaba, y que no podían ser revestidos de ninguna significación precisa. El film me parece arrinconado entre dos discursos: uno, cuyo campo de significaciones, a la deriva, no está delimitado, y con el cual me identifico por la fascinación; otro, cuyos conceptos (cristianismo, capitalismo, socialismo, etc.) están más o menos delimitados, y pretenden convencerme. En mi experiencia, este segundo discurso no me abre hacia nada, a no ser hacia reflexiones del tipo: Glauber piensa así; o: cuánto cambio desde *Terra em Transe*, donde la Iglesia era



*Dirección, argumento y guión:* Glauber Rocha. *Fotografía:* Roberto Pires y Pedro de Moraes. *Cámara:* John Howard Szerman. *Escenografía y vestuario:* Paula Moscovici. *Sonido directo:* Sylvia Alencar. *Jefe de Producción:* Walter Schilke. *Música:* Rogerio Duarte. *Montaje:* Carlos Cox, Raúl y Ricardo Miranda. *Productor*

*ejecutivo:* Carlos A. Diniz. *Elenco:* Tarcisio Meira, Jece Valadao, Norma Bengell, Antonio Pitanga, Ana María Magalhaes. *Producción:* Centro de Producción y Comunicación, Filmes 3, Comunicaciones Artísticas Glauber Rocha y Embrafilme. Brasil, 1978/79.

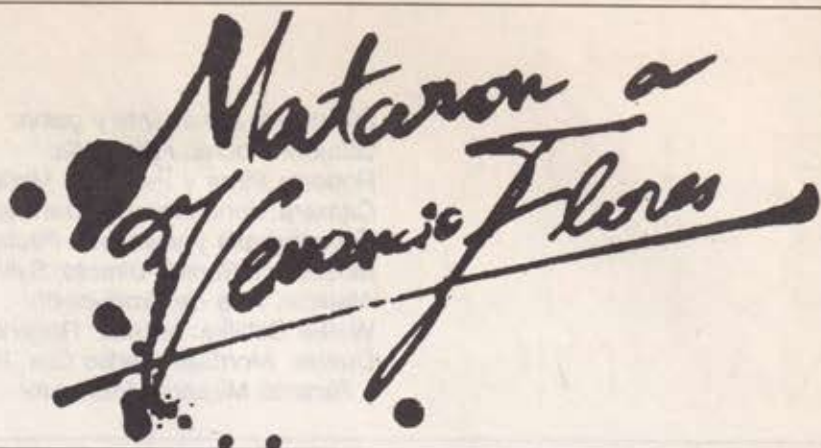
tratada de modo negativo; la mayoría de los films del Cinema Novo de la primera mitad de la década del 60 veía de modo negativo tanto a la religión dominante, el catolicismo, como a las dominadas, candomblé, umbanda, mientras que los films de la década del 70 revitalizan estas religiones en un sentido popular; ¿qué influencia tuvo el viaje del Papa sobre el discurso de Glauber? Estas pueden ser reflexiones interesantes, pero no salen de un ámbito que conozco bien. Lo que siento es que este segundo discurso limita, frena, disminuye la potencialidad del primero. Me pregunto si Glauber no sintió un gran miedo frente a ese objeto desconocido que estaba creando, cuyas significaciones no se definían, porque él mismo no las podía apresar o delimitar. Si de repente, ante el miedo, no resolvió sujetar el film para que no se liberase indefinidamente del saber verbal —dominado por conceptos ya almacenados así—, ya fuese para proponer una reorganización de lo que él juzga ser nuestra manera de comprender el mundo y la política de hoy, o para que la conversación de su propia voz sobre el film tuviera entonaciones de un discurso profético, de un discurso de revelación de la verdad. No hay contradicción entre la grandilocuencia con que son tratadas las alegorías y esa oratoria de la revelación; sólo que esta se cierra sobre un mensaje. La poesía y la política son demasiado para un hombre solo, le decía más o menos Sara (Glauber Rocha) a Paulo Martins (Jardel Filho) en *Terra em Transe*. Esa contradicción que Paulo

vivenciaba, encarnada por Glauber en un personaje exterior a él (por más que sobre él se proyectase), me parece que está lacerando *A Idade da Terra*: la posibilidad arriesgada de abrir, o no, nuevos campos de percepción aún no concientizados; la necesidad más segura de convencer, orientar comportamientos, anunciar un futuro político, enviar un mensaje. (1) *Por un momento se quiebra ese tiempo coagulado: la entrevista con el periodista Castelo Branco. Ahí los hechos se encadenan, se relacionan entre sí, las relaciones cambian. Podemos interpretar la entrevista como el contrapunto de la historia mítica y de los arquetipos que el film presenta. Es la historia al nivel de lo cotidiano, de los gobiernos que se suceden, de las coyunturas, en oposición a la "verdadera" esencia de la historia que trasciende a las coyunturas. O podemos interpretarla no como la pequeña historia mediocre que se opone a la historia mítica, sino, al contrario, como la historia coyuntural que sólo adquiere sentido comprendida a la luz de la historia mítica. Es de notar el curioso tratamiento que se le da al primer plano de esta secuencia, cuyo carácter periodístico y documental lo diferencia del resto del film. En la filmación, Castelo Branco debía estar con el cuerpo inclinado en relación con la vertical. La cámara, en lugar de permanecer vertical, fue inclinada en el mismo ángulo de la inclinación de Castelo Branco. El resultado es que en la pantalla Castelo Branco queda vertical, mientras que el fondo se presenta inclinado. Esta relación espacial, que no se repite en*

*ningún otro momento del film, provoca un fuerte efecto de extrañeza que llama la atención no sólo sobre el tratamiento del espacio en el film, sino también sobre el carácter diferente de esta secuencia en el cuerpo del film.*

(Trad.: María Esther Bongiovanni)





## De pronto el cine

Después de décadas carentes de una producción mínimamente estable, en que el cine se refugió en cortos y medimétrajes encarados por lo general como empresas individuales, y en pasos reducidos, en los últimos cuatro años el cine uruguayo ha dado a conocer un título por año. El carácter incipiente, de tanteo de posibilidades, está expresado incluso fuera del hecho creativo en sí. En efecto, cada uno de esos intentos puso de manifiesto un modo distinto de producción e incluso de exhibición.

En 1979 el flamante sello Producciones del Sur encaró la filmación de *El lugar del humo*. Desconfiando de la falta de experiencia que significaban más de cincuenta años de una cinematografía nacional sin largometrajes (el último había sido *Almas de la costa*, realizado por Juan Antonio Borges en 1923), la mayor parte del equipo estuvo integrado por argentinos y encabezado por la directora Eva Landeck. El film tuvo abundante publicidad previa, basada en un hipotético nacimiento de un cine uruguayo viable comercialmente. El público acudió masivamente durante la primera semana, pero pronto se corrió la voz de las falencias de todo tipo (libreto, actuación, montaje, desaprovechamiento de los paisajes naturales) que aquejaban a *El lugar del humo*, que terminó por bajar de cartel dando pérdidas que llevaron a la desaparición de la compañía productora.

En 1980 se encaró otro modo de producción: la participación oficial

directa en la elaboración de un film: *Gurí*. El mismo fue coproducido por la Dirección Nacional de Relaciones Públicas de Uruguay (DINARP) y el sello Zenith de Nueva York. Lo que ofrecía la pantalla a través de la dirección de Eduardo Darino era una imagen un tanto almidonada, para consumo externo, del campo y la historia nacional. Aunque contó con mucho menor apoyo crítico y periodístico previo que *El lugar del humo*, se mantuvo varias semanas en cartel, subrayando el interés del público por un cine que reflejara al menos el paisaje externo nacional.

En 1981 se estrenó *Sábado disco*, dentro de la onda de filmes musicales. Típica empresa individual, de la que fue responsable sobre todo su productor, intentó aprovechar el nombre de algunos músicos y cantores. Aunque de costo reducido, fue estrenada sin pena ni gloria en una sala intermedia, y no logró recobrar lo gastado. En 1982, por último. Cinemateca Uruguay estrena *Mataron a Venancio Flores*, título de índole histórica cuyas características especiales y la repercusión múltiple que obtuvo merecen ser analizadas en más detalle.

## Origen y filmación

En los comienzos el argumento de *Mataron a Venancio Flores* fue un libro premiado en un concurso de Cinemateca Uruguay, escrito por Rodolfo Esperanza bajo el título "Al mediodía". Estaba planificado para un corto de veinte minutos. Juan Carlos Rodríguez Castro

(director del film definitivo) lo adaptó con el director teatral Héctor Manuel Vidal, hasta hacerlo llegar al guión definitivo, origen de un film de 90 minutos, o sea la duración normal de un largometraje comercial. El mismo fue sumariamente narrado por el propio director en un reportaje: "En febrero de 1868 cinco policías custodian dos carretas que se dirigen a San José. En ellas viajan dos matreros que van a ser juzgados. Al grupo se une Pedro, un personaje ciudadano. La película alterna la ficción, en color, con escenas pretendidamente documentales, en blanco y negro, que recrean sucesos históricos."

La filmación se llevó a cabo en la localidad de Aiguá en su mayor parte, aunque también se realizaron secuencias en Montevideo y Colonia. El trabajo total demandó 36 días y 20 fines de semana. Si se tiene en cuenta que el film incluye 18 personajes, abundantes escenas al aire libre, y un enfrentamiento final entre dos grupos armados, no pueden sorprender los innumerables inconvenientes y anécdotas de rodaje surgidos en ese período.

Al poco tiempo de llegar a la zona, por ejemplo, el equipo pudo comprobar en carne propia por qué el nombre Marmarajá (donde se encontraba la estancia empleada para gran parte de las tomas al aire libre) significaba "mal tiempo". La lluvia demoró y complicó sin cesar el trabajo del equipo, a tal punto que se optó por construir una especie de estudio improvisado en un viejo club bailable de Aiguá.

A ello se agregó la inexperiencia



Elvio Gandolfo

# EL INTENTO DE UN CINE NACIONAL



de parte del equipo en actividades como montar a caballo, imprescindibles para las exigencias del guión. Un simple galope lento podía significar la repetición de una toma varias veces, a una caída de jinete por ocasión. Para una de las escenas claves del film (un jinete que cruza en cámara lenta un campamento nocturno, arrojando una cabeza al paso) se contrató a un jinete de la zona: Juan Deauta. Otra de las secuencias de complejo trámite fue la persecución y volteo de una vaca (dificultades advertibles en el film): el camarógrafo Eloy Yerle perdió el equilibrio en la camioneta que perseguía al animal, a pesar de haber sido atado a su parte delantera. El rodaje culminó el 8 de marzo de 1981, según Henry Segura, jefe de producción, con "la sensación —muy fea— de que algo había terminado. Seguramente porque filmar en este país es un acto extraordinario, al cual siempre se aspira y casi nunca se puede".

## Estreno y repercusión

El estreno se llevó a cabo el 25 de agosto de 1982, fecha patria en Uruguay, y no dejó de tener sus bemoles. Al mismo no asistió, por ejemplo, Juan Carlos Rodríguez Castro. En la copia presentada se advirtieron deficiencias diversas (banda sonora confusa, poca definición en las partes viradas al sepia, supuestamente documentales), algunas de las cuales fueron mejoradas posteriormente. En esta versión final muy

libremente basada en el argumento de Rolando Esperanza hay zonas claramente delimitadas: un preludio en que se apresa a un cuatrero, con excelente empleo de una cámara subjetiva acechante en un paisaje de monte; el prolongado viaje en carreta de este prisionero acompañado por otro y por una partida que incluye a un abogado capitalino, todos acosados por un impreciso grupo de perseguidores; el sangriento enfrentamiento final, que culmina con la reaparición de una mujer silenciosa que también cerraba el prólogo.

La crítica cinematográfica uruguaya, de reconocido prestigio e influencia, apoyó el proyecto emprendido, pero coincidió también en señalar notorias carencias: el ritmo lento en exceso que eterniza el viaje de la carreta, con abundancia de tomas de detalle que poco agregan a la atmósfera o al aumento de la tensión; el proyecto tal vez excesivo de zambullirse en un film histórico de largo aliento, en vez de ceñirse al corto original, que tal vez rindiera un mayor poder de convicción, ya que lo agregado no redundó en la profundización de los personajes. Por último, la relación entre los hechos vistos por el espectador y los sucesos históricos paralelos en sepia (el asesinato de dos ex presidentes —uno blanco, otro colorado— el 19 de febrero de 1868) resulta confusa para un espectador no avisado, necesita ser explicada desde fuera del film mismo.

En las semanas siguientes, el público que acudió a las funciones realizadas en la Sala Cinemateca

de la calle Lorenzo Carnelli (ya que el intento incluía este tipo de difusión integrada a la producción, fuera de las salas comerciales clásicas) no alcanzó —aunque superó los 10.000 espectadores—, para cubrir los costos, superiores a los 100.000 dólares.

## Polémica

La no asistencia del director al estreno del film provocó rumores relacionados con la posible intervención de otras manos en la copia vista por el público, ventilados por la revista *Opción* en una nota titulada "Venancio Flores trajo cola". Poco a poco pasó a primer plano la figura de Manuel Martínez Carril, crítico y responsable de Cinemateca Uruguay, no sólo por estos motivos, sino también porque en la revista de la institución dedicó una crítica sumamente elogiosa al film, asignándole cuatro asteriscos, calificación reservada por lo general para obras maestras del séptimo arte, y porque continuó a brazo partido su combate en defensa del producto de la institución que él dirige, atacando a los críticos en notas de su revista y de la publicación *Juventango*.

Su ardorosa labor al frente de la Cinemateca Uruguay, que la ha llevado a ser una de las principales difusoras y almacenadoras de cine del continente, y su tendencia a realizar todas y cada una de las tareas relacionadas con la institución (que algunos denominan "Cinemanoloteca") provocó parte de los rumores relacionados



# Mataron a Venancio Flores

con su posible intervención en el film. Esta fue rigurosamente desmentida en un comunicado que reproducimos aparte. En el terreno del humor, la revista *El Dedo* dedicó un afiche que unía ambas temáticas, aprovechando de paso la homofonía del personaje histórico con la de un eficaz futbolista. En el número de setiembre de la revista de Cinemateca las cosas aparecían menos apasionadas: aunque se publicaba una nota en general defensiva de Luis Elbert, ésta era acompañada por otras de Guillermo Zapiola y Jorge Ricardo Solares que exponían puntos de vista contrapuestos.

Fuentes: Revistas **Cinemateca** y **Opción**. Diario **El País**. Press-book de **Mataron a Venancio Flores**.

## CINEMATECA PUNTUALIZA

Al terminarse de escribir el artículo sobre el rumoroso entorno del film nacional "Mataron a Venancio Flores", Cinemateca Uruguay divulgó un comunicado aclaratorio sobre ciertos aspectos técnicos que dieron pie a distintas versiones. Dicho repartido de prensa establece textualmente:

"Ante trascendidos hechos públicos, Cinemateca Uruguay se ve en la obligación de realizar las siguientes puntualizaciones:

1) Que es totalmente falso que la institución haya separado

de la dirección del film Mataron a Venancio Flores al señor Juan Carlos Rodríguez Castro.

2) Que también es absolutamente falso que el montaje final de dicho film haya sido alterado.

3) Por decisión propia el señor Juan Carlos Rodríguez Castro, el día viernes 20 de agosto de 1982 se retiró del film luego del tiraje de la copia A y después de haber completado personalmente la mezcla definitiva en laboratorio de las bandas de sonido de cinco de los nueve actos que componen la película.

4) El señor Juan Carlos Rodríguez Castro alegó en esas circunstancias que no admitía el sistema de pegado en caliente del negativo, empleado por Laboratorios Cinecolor S.A. de Buenos Aires, sosteniendo que habría de originar en proyección marcas blancas horizontales sobre la imagen que perturbarían la posterior visión del film.

5) Al respecto Cinemateca Uruguay, aún reconociendo que ése es el sistema técnico habitual en los laboratorios argentinos, entiende que ése es un error técnico que no debiera admitirse en un laboratorio profesional considerado el más avanzado y tecnificado de América del Sur, y coincide por lo tanto con las objeciones del señor Juan Carlos Rodríguez Castro.

6) El señor Juan Carlos Rodríguez Castro declara en esas circunstancias que no es su intención postergar la fecha de estreno comprometida y ya publicitada, para cinco días después, lo cual perjudicaría económicamente a la Cinemateca

y obstaculizaría los posteriores planes de producción, ya que lo recuperado por las exhibiciones de Mataron a Venancio Flores se habrá de aplicar a la preproducción y rodaje del siguiente largometraje. 7) No existiendo animosidad de ningún tipo en las actitudes del señor Juan Carlos Rodríguez Castro ni de la Cinemateca Uruguay, se optó de común acuerdo por no hacer públicos los hechos, por entender que procediendo de otro modo, se estaría fomentando la división y dispersión de esfuerzos, de intenciones y de objetivos comunes.

8) Estas son las razones que llevan ahora a Cinemateca Uruguay a desautorizar terminantemente versiones echadas a circular y manejadas en base a conjeturas propias y con ánimo poco claro. 9) Cinemateca Uruguay por último reafirma su convicción en los principios que llevaron a la institución a la producción de films basada en la independencia, en la libertad creativa y en el compromiso con nuestra cultura. Por los mismos motivos, Cinemateca Uruguay cree también en Mataron a Venancio Flores.

Montevideo, setiembre 17, 1982."



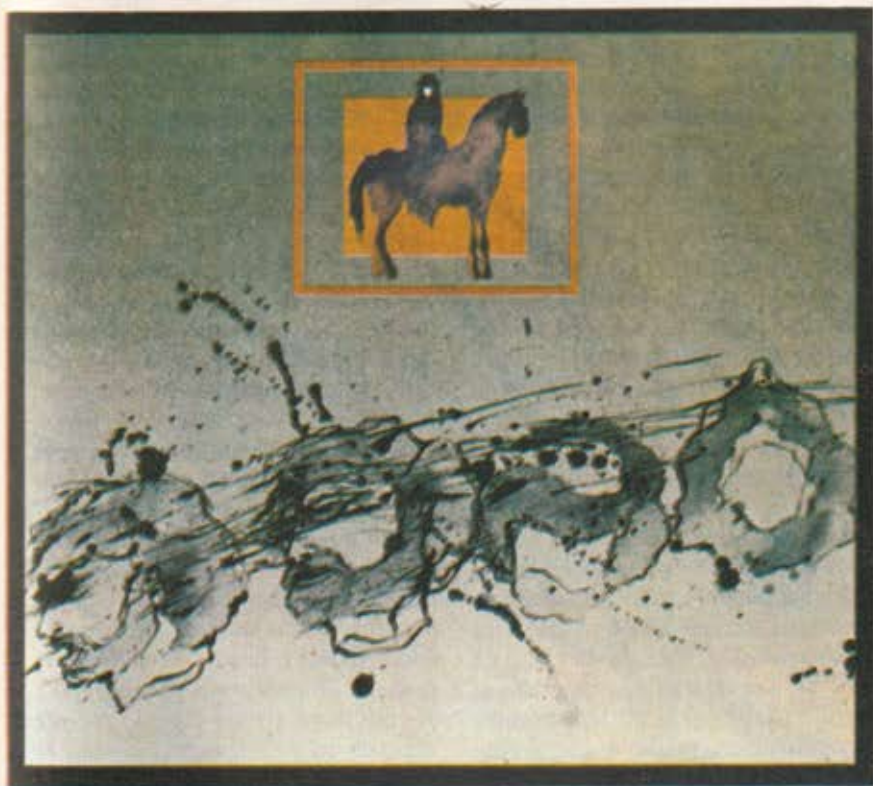


Mis...  
de...

...

...

...



...







# Missing de Costa-Gavras

*Ignacio Ramonet*

Ed Horman (Jack Lemmon)  
en busca de  
su hijo: un viaje  
hacia el infierno.

No es muy frecuente que el Departamento de Estado americano emita una declaración pública en oportunidad de la difusión de una obra cinematográfica. Acaba de hacerlo, se sabe, a propósito del largometraje de Costa-Gavras, *Missing*, con la esperanza de disipar la responsabilidad del gobierno norteamericano en el "caso Horman", del que trata este film realizado en Hollywood. Este caso, que tuvo lugar en Chile, permitió que la prensa norteamericana alertara desde 1973 a la opinión pública sobre los casos de las desapariciones forzadas de personas y sobre el drama de las familias condenadas a vivir en una angustia insoportable, con la doble presencia del miedo y la esperanza. La técnica represiva de las "desapariciones", que consiste en eliminar a los

opositores políticos sin tener que asumir la responsabilidad jurídica de un encarcelamiento o de una ejecución, sigue teniendo una siniestra vigencia; ampliamente practicada en América Latina (sobre todo en Chile, en Argentina, en Uruguay, en El Salvador, en Guatemala...), ha dejado ya de circuncribirse a ese continente, y representa hoy una práctica gubernamental, un argumento de poder, a los cuales muchas autocracias del mundo entero recurren de buena gana.

El film *Missing* es una adaptación del libro de Thomas Hauser *The execution of Charles Horman*; evoca el destino auténtico de un joven norteamericano de izquierda "desaparecido" en Chile en los tumultuosos días que sucedieron al golpe militar del 11 de setiembre de 1973. También trae a la memoria la investigación, dolorosa y complicada, a la que se abocaron en el lugar mismo el padre del "desaparecido", Ed, y la esposa, Beth, hasta descubrir finalmente que Charles había sido ejecutado por los militares chilenos con la complicidad de las autoridades norteamericanas, porque "sabía demasiado" acerca de la participación de estas en la organización del *putsch* del general Pinochet.

Desechando del libro el aspecto demasiado crudo de requisitoria policial, el realizador Costa-Gavras prefirió traducir en imágenes, con una rara fortuna, la intensidad emocional de una terrible experiencia humana. Preocupado por la dimensión política del "caso", pero también por el alma turbada de los personajes, el cineasta pinta un drama familiar inscripto en el corazón de la tragedia de un pueblo, que de este modo aparece más cruel y más funesta aún. El hecho nos es presentado esencialmente a través de las sensaciones de Ed Horman (interpretado con talento por Jack Lemmon) en busca de su hijo. Este hombre, un ferviente adepto de la Christian Science, se porta como un norteamericano honesto que cree en la democracia de su país; primero sólo la suerte de su hijo parece preocuparlo; el cataclismo político que lo rodea en ese país del tercer mundo al que llega por primera vez, lo deja, al principio, bastante indiferente; sin embargo, fatalmente llegará a entender los vínculos que atan, por una parte, a su hijo con ese pueblo asesinado, y, por otra, a las autoridades de su país con los autores del golpe de estado.



Las desapariciones y  
sus métodos.



# Abolir el olvido

Presentando el *putsch* chileno desde la perspectiva de un hombre, Costa-Gavras nos hace entender (y sobre todo a la opinión norteamericana) de qué forma el derrocamiento espectacular de la democracia en Chile se tradujo en una cantidad de sufrimientos individuales parecidos a los que soporta la familia Horman. El cineasta libera así el hecho de la petrificación producida por interpretaciones fríamente políticas y demasiado numerosas. Por otra parte, cuando desde hace nueve años tantas imágenes, textos y películas (recordemos *La Espiral*, *Llueve sobre Santiago*, *La Batalla de Chile*, *La Guerra de las momias*) nos habían descrito en lo menudo el golpe de Santiago y habían fijado su

representación en nuestro recuerdo, Costa-Gavras procede a una suerte de decantación de las memorias y restituye al *putsch* sus aterradoras dimensiones de máquina antropófaga. El realizador se cuidó de no precisar el nombre del país en el que se producen los acontecimientos, con el objeto de obligar al espectador (al que se suministran muchos puntos de referencia: se habla español, se menciona Viña del Mar, Santiago . . .) a que piense en otros países de América latina en que la técnica de las desapariciones forzadas sigue siendo frecuente, y la malignidad del ejército, tradicional. Todas las escenas se apoyan en la descripción, en lo vivido, en testimonios reales; Costa-Gavras se priva de reconstruir situaciones lógicamente deducibles para presentar la realidad siempre a través del filtro de una emoción; el resultado es impresionante y algunas secuencias de *Missing* adquieren un valor emblemático: permanecerán para siempre asociadas con el drama chileno: especialmente la del descubrimiento del cuerpo de Frank Teruggi, amigo de Charles y también norteamericano, la del llamado del padre en el Estadio Nacional, y sobre todo aquella en la que Beth, una noche, perdida en las calles de Santiago después del toque de queda, vaga como en una pesadilla en busca de asilo y asiste aterrada a la orgía represiva de la soldadesca: cremación de libros, arrestos, persecuciones, e incluso el ametrallamiento de un espléndido caballo blanco que atraviesa majestuosamente la noche (en un film de Wajda habría simbolizado la libertad del pueblo).

Tanto como al trasfondo político, el cineasta concede una gran importancia al análisis psicológico de los

personajes; particularmente a la relación Ed-Beth; el suegro y la nuera no tienen la misma opinión acerca de la conducta a adoptar para facilitar las investigaciones sobre Charles; mientras Beth quiere violentar las cosas y denunciar públicamente la complicidad entre norteamericanos y militares, Ed se niega a admitir el cinismo de los diplomáticos norteamericanos, quiere negociar, preservar la mínima posibilidad de salvar a su hijo. Esta doble actitud corresponde bien con la vacilación que sufren habitualmente las familias de los "desaparecidos", que oscilan incesantemente entre la esperanza y la rebelión, la colaboración con las autoridades y las manifestaciones de ira.

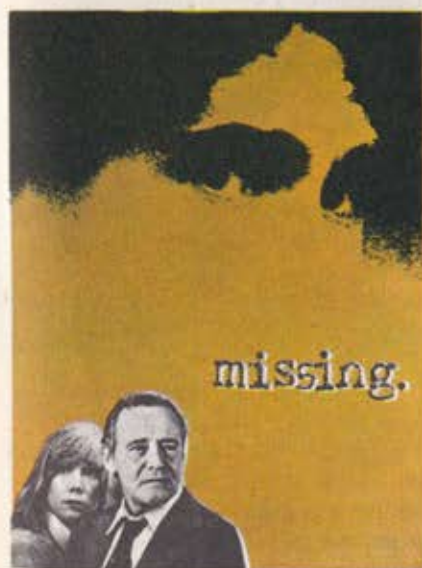
Conocemos a Costa-Gavras como a un gran cineasta político (es el autor de *Z*, *Estado de Sitio*, *La confesión*, *Sección especial*); *Missing*, sin duda su mejor film, lo revela como un cineasta completo, capaz de dar una dimensión universal a un drama particular y de tratar con inteligencia y poesía un tema político sin sacrificar nada de sus dimensiones de humor, de ternura, de fragilidad, de emoción . . . A la vez documental sobre los crímenes contra el espíritu ("desde ahora tiramos contra todo lo que piensa", declara un militar) y referencia insoslayable sobre el tema de los "desaparecidos", *Missing* vuelve a poner en el tapete, sin patetismo y con sutileza, ante la más amplia opinión, el debate sobre los ataques contra la dignidad del hombre. Contribuye a rechazar el olvido y a mantener viva y obstinada la indignación.





## LA AGONIA DE TODO UN PUEBLO

El libro que el abogado neoyorquino Thomas Hauser dedicó al secuestro y asesinato de Charles Horman fue publicado en inglés con el título *The execution of Charles Horman*. La traducción francesa (de la editorial Ramsay) retoma el título del film que Costa-Gavras hizo de él, *Missing*, con un subtítulo: *Porté disparu*. El prólogo de Julio Cortázar, del que procede este fragmento, retoma un problema importante al evocar las distintas perspectivas en las que el lector o el espectador —según sea norteamericano, latinoamericano o europeo— encara el drama personal de Charles Horman, y el drama más vasto en el que se inscribe “naturalmente”.



Es evidente que parte de los lectores y de los espectadores se dirán, como suelen hacerlo en estos casos, que pese a la responsabilidad que puede incumbirle al gobierno norteamericano en la trágica caída del presidente Allende, y en la instauración del régimen que Ed Horman califica de fascista, no hay que olvidar que el libro y el film fueron respectivamente publicados y producidos en Estados Unidos, y que los lectores y los espectadores de ese país tuvieron libre acceso a ellos. De allí a congratularse por un régimen democrático que acepta las acusaciones de que puede ser objeto, y permite sin trabas su discusión pública, no hay más que un paso; el paso siguiente sería denunciar una vez más, irónicamente, a aquellos sistemas en que semejante libertad no existe.

Me parece que la falla de este razonamiento reside en el escamoteo de algo fundamental, es decir la perspectiva de lectura que cambia según se trate de un lector (o espectador) norteamericano, o de su homólogo europeo o latinoamericano. En el primer caso, la trágica historia de Charles Horman constituirá el centro capital de atención, en todo lo que respecta tanto a la víctima como a los responsables de su eliminación: que esto haya tenido lugar en Chile es algo que se vuelve automáticamente accesorio para la gran mayoría de un público condicionado y deformado por una información cotidiana tendenciosa. Para esa enorme mayoría, el horror del golpe de estado en Chile, ese horror que surge de cada página del libro y de cada imagen del film, no es más que un telón de fondo; lo que importa es la acción de los personajes, y esos personajes son norteamericanos en un país extranjero que podrían estar en cualquier otro país sin que el centro del drama sufriera el mínimo cambio. Que Thomas Hauser se preocupe por dar toda la documentación posible sobre el golpe militar no modifica en nada su escala de valores, que sigue centrándose en la figura de Charles Horman. Si esto es lógico y comprensible en una perspectiva norteamericana, también es lógico que el libro produzca ante todo un efecto interno y doméstico. Para decirlo en términos irónicos, gran

parte de los lectores lamentará o criticará la cínica ingerencia de Estados Unidos en los asuntos chilenos, sólo porque Charles Horman pagó esa ingerencia con su sangre; en cuanto a la sangre chilena, está bien lejos, y después de todo es sólo chilena.

Si esta perspectiva de lectura oral disminuye, pues, considerablemente el mérito que puede tener la libre crítica de la política nacional interna o externa en Estados Unidos, hay que decir que, afortunadamente, muy distinto será el caso cuando el libro o su adaptación cinematográfica se conozcan en Europa o en América Latina. A tal punto que se puede llegar —como sucedió conmigo— a invertir totalmente la perspectiva al leer el libro o al ver la película. Si el drama de Charles Horman sigue siendo el eje dramático que justifica las dos obras, se produce un efecto de zoom mental y político que lo distancia considerablemente, mientras que lo que era telón de fondo se acerca, se define, se llena de detalles; y todo eso es el golpe militar en Chile, es la agonía de todo un pueblo condenado a la tortura, a la muerte o a la prisión; es el desdén de los principios éticos y morales más elementales. Y en esa perspectiva, paradójicamente, la complicidad y la participación de la administración norteamericana en el golpe de estado surgen con una intensidad que sólo puede parecer accesorio en una lectura norteamericana.

**Julio Cortázar**

(Copyright *Le Monde diplomatique*,  
abril de 1982)



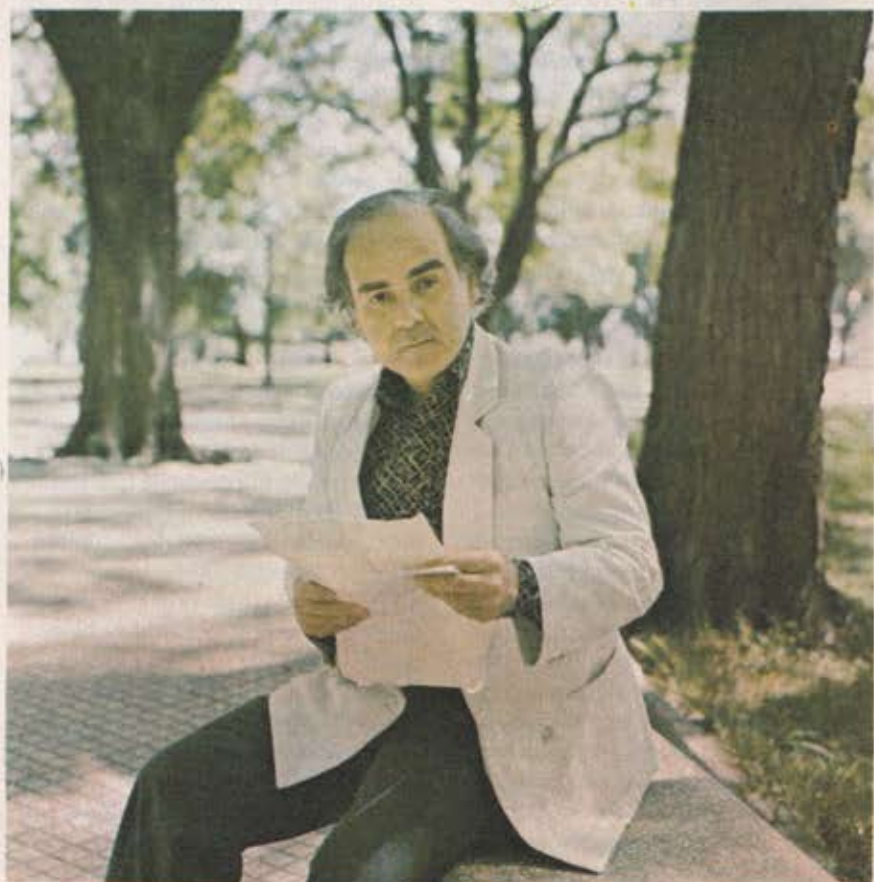
# Entrevista con Oscar Barney Finn

*Aunque suene como un eco de película francesa de la nouvelle vague. El pasado de los otros era el título provisorio con el que Oscar Barney Finn (La balada del regreso, Comedia rota, El salón dorado) adaptó Chocolates Uberhallen, un brevísimo relato que Beatriz Guido publicó subrepticamente en las páginas fenecidas de La Opinión. No se trata de un proyecto desvanecido, como muchos otros, en el piadoso cementerio de los*

*cajones y las buenas intenciones, sino de un film que estuvo a punto de realizarse y para el cual se había montado el dispositivo de rigor que suele preceder (si no garantizar) a su realización efectiva. Después de dos años de silencio encarnizado, Barney Finn accedió a develar las intimidades del proyecto (una producción internacional, con actores extranjeros y presupuesto ambicioso) y no desechó la posibilidad de retomarlo en cualquier momento.*

## LA VENGANZA DE LA HISTORIA

A. P.



1.

1. Oscar Barney Finn.

2. O.B.F. en el escenario de apertura de *El pasado de los otros*.



2.





—Oscar Barney Finn: Hotel Plaza. Día 15 de junio de 1955. Concierto de un grupo de cámara alemán, al que asisten dos jóvenes, los hijos del protagonista, que vive en el sur. Estos dos jóvenes están de visita en Buenos Aires, y yo quería aprovechar este comienzo para desarrollar la relación entre ellos. Terminaba esa noche, y a la mañana siguiente se despertaban totalmente alarmados por las explosiones correspondientes al ataque aéreo a Plaza de Mayo. Ese era el comienzo de la historia. Y era el marco en el que me hubiera gustado desarrollarla.

—¿Esa fue la primera imagen que tuviste al leer el relato de Beatriz Guido?

—OBF: Yo había leído el relato en *La Opinión*, y me había entusiasmado mucho. La llamé a Beatriz (por entonces Torre Nilsson vivía) y le dije que el cuento me había parecido estupendo, que había que llevarlo al cine. Después fuimos juntos a una muestra de cine en San Pablo y volvimos a hablar del tema. Allí hablé y me puse en contacto con alguna otra gente, incluso para intentar filmar en Blumenau, que es una ciudad típicamente alemana dentro de Brasil. También se podía desarrollar en Paraguay, por razones obvias, o en Córdoba, o en el sur.

—¿En qué año fue esto?

—OBF: En el 78, en noviembre. Después hablé con Julia (Von Grohman), con la que acababa de hacer *Comedia rota*, pensando en modificar la historia de modo que hubiera un personaje para ella. El relato no lo incluía en su versión original, pero yo me proponía introducir algunos cambios para lograr cierta continuidad de trabajo con Julia. El cuento es realmente muy breve, pero abría la puerta a la posibilidad de una estupenda historia.

A principios del 79, después de comprarle el cuento a Beatriz, nos pusimos a trabajar. Y en ese momento tuve la idea de que la historia se desarrollase en el año 55. Porque toda esa inmigración alemana que se dio en los años 40 encontró en este país tranquilidad y seguridad, puertas abiertas. Pero ese mismo país, en los años 50, fundamentalmente entre el 52 y el 55, también fue perdiendo seguridad frente a ese tipo de gente. Me parecía estupendo hacer coincidir esos dos hechos hacia el momento culminante de la historia, que iba a darse cuando el personaje que irrumpe en esa familia viene a buscar al protagonista para matarlo y cumplir así con su venganza. El Instituto no planteó mayores problemas; lo único que se objetó fue la fecha en que se situaba la acción. Entonces cambié el año, que en definitiva era lo que más me gustaba.

—Era una fecha irritativa para el Instituto.

—OBF: Es lo que pasa con todos los acontecimientos históricos más o menos importantes: la organización nacional, la generación del 80, la revolución del 90, la Semana Trágica, la crisis del 30, el advenimiento del peronismo en los '40. Son temas que despiertan resistencia, pero que deberían permitirse aunque más no fuera para no vivir de nuevo equivocadamente. En este caso concreto, se trataba de una ficción ubicada en una determinada época, que es algo que me interesa.

—Sin embargo se te identifica como un director “de interiores”, como si tus películas reprimiran la realidad.

—OBF: No es así, porque la realidad siempre termina accediendo. Tanto *La balada del regreso* como *El*

*salón dorado*, en la medida de mis posibilidades, juegan con el marco referencial del afuera en relación con el adentro.

—Esa acusación proviene más bien de “Comedia rota”.

—OBF: Lo que ocurre es que *Comedia rota* no fue lo que era el libro, que ubicaba la historia en el año 72, con todo lo que pasaba en la calle más lo que pasaba en ese adentro. Pero cuando llegué a realizarla, en el 78, y también por obvias razones de censura, eso no se pudo hacer. Y yo opté por quedarme con una historia intimista. Recuerdo una nota que hizo Agustín Mahieu en *La Opinión*, que se llamaba *Historia de perros y realidades*. Por supuesto: nos quedamos en la historia del perro, en la intimista, y esa realidad nunca estuvo presente. *La Balada* era concretamente una historia de unitarios y federales. Y *Chocolates Uberhallen* también quería profundizar ese camino. El libro terminó llamándose *El pasado de los otros*.

—Un título algo sartreano.

—OBF: Era un buen título, porque aludía a la guerra, a ese pasado al que pertenecía el protagonista pero no sus hijos, que habían vivido en esta nueva realidad. Ese desfase entre las dos realidades también era un buen elemento.

—Del relato original, ¿qué te atrajo en un primer momento?

—OBF: Lo que me atrae siempre: la casa, y los seres que están adentro de esa casa. Es increíble. Hoy leía un reportaje a José Donoso, que decía que era siempre un mundo interno contra un mundo externo. En *La balada* era eso: los unitarios contra ese medio federal, contra la casa cerrada. En *Comedia rota* era el individuo de afuera irrumpiendo



en la casa de Agustina, de la que ella nunca tendría que haber salido.

—Vos identificás encierro con irrealidad.

—OBF: Sí, en *Comedia rota* se da esa identificación, y también en *Chocolates*, con esa familia, esa casa en el sur, aislada, esa fábrica, todos trasplantados en una realidad que no es la suya. Pero la historia también contaba cómo esa realidad ajena, una vez que se alteraba, podía condicionarlos.

—En el cuento de Beatriz Guido esa “segunda” realidad está ausente.

—OBF: El cuento de Beatriz presentaba sus temas clásicos: el núcleo familiar, con las características típicas de los grupos familiares de Beatriz; y la adolescente, el típico personaje que vimos en *La casa del ángel* o en *Fin de fiesta*, que accede al conocimiento del sexo de un modo generalmente violento o inesperado, que debe superar todo un clima familiar sostenido fundamentalmente por una figura muy sólida: el padre. Porque acá el personaje de la madre era un personaje que callaba constantemente, y era una linda punta para elaborar. Además estaba el hecho violento del final: la venganza. También lo importante era no transformarlo en el típico relato que ya vimos en *El archivo de Odessa*, por ejemplo, y que consiste en un judío que persigue a un alemán nazi para cobrarse su venganza.

—¿Con quién escribiste el libro cinematográfico?

—OBF: Primero yo hice una línea argumental, y después empezamos a encontrarnos con Beatriz y con Néstor Tirri. Las reuniones fueron muchas y largas; yo trataba de capitalizar, por un lado, esa inventiva un poco inesperada y exuberante

que tiene Beatriz, y por otro el trabajo más medido, más sesudo e intenso de Néstor. Era un momento muy especial, porque yo tenía que salir de viaje y quería tener el libro listo para llevármelo. En ese entonces estaba trabajando con Juan Sires, que era el encargado de toda la parte de producción. Terminamos el libro con bastante apuro, hicimos la traducción al inglés y me lo llevé.

En París encontré a un representante de una casa alemana de producción para TV, que se interesó en la idea y dijo estar dispuesto a poner una parte como coproducción con la TV alemana. Luego, por medio de un representante de actores, Ana Alvarez Correa, logré interesar a Helmut Griem y a Balduin Bass (el director de orquesta de Fellini). Helmut Griem recibió el libro, lo leyó y aceptó en una conversación telefónica que tuvimos en Europa.

—¿Griem te interesaba en especial?

—OBF: Sí. Yo quería que fuera un alemán. No sabía qué actor argentino podía interpretar ese papel. Pepe Soriano podía hacer el papel del padre.

—Ahora se parecería todo demasiado a “La invitación”.

—OBF: Ahora no sería posible, pero en aquel momento había pensado en él. El personaje del padre era muy misterioso: era un tipo que nunca daba la cara, siempre era como una sombra extraña, alguien que estaba presente por su ausencia.

—Pensabas entonces en una producción bastante costosa.

—OBF: Sí, había que compaginar fechas, concertar viajes, todo eso, pero en ese momento había posibilidades bastante favorables. Incluso hubo una gente americana que se había mostrado interesada en la historia. Por la parte de intérpretes argentinos yo quería que estuviera

Julia (por lo cual modificamos la edad de la adolescente); quería a Miguel Angel Solá para uno de los hermanos, y los dos papeles importantes que quedaban, el del padre y el del vengador, estarían cubiertos con los dos actores extranjeros.

—¿La modificación del personaje de la adolescente no alteró la coherencia de la historia?

—OBF: Sí, probablemente ese haya sido un error que cometimos por las ganas de seguir trabajando en equipo con Julia. Ahora creo que, de hacerse la película, el personaje debería volver a su edad original.

—Finalmente elegiste el sur como escenario de rodaje.

—OBF: Pero me proponía ir al sur y filmar *en serio*, no rodar dos o tres tomas y después insertarlas en la película. Con *La balada* incurrí en el exceso opuesto: me fui a Salta y quizá resultó un poco exagerado estar tanto tiempo, sobre todo cuando tenía la posibilidad de arreglármelas de otro modo. Yo pensaba el sur de esta historia no como un sur idílico, sino agresivo, duro, inhospito, con fuerza y personalidad. El paisaje iba a ser un personaje más. Ya teníamos todo preparado: guión, traducción, perspectivas de actores, la seguridad de un aporte de capital extranjero. Y todavía está para ser retomado. La historia, creo, sigue teniendo la misma vigencia y la misma intensidad.

—El tiempo transcurrido no te obligaría a hacer mayores modificaciones.

—OBF: Seguramente tendría que rever el libro, pero más por propio incormformismo que por ajuste histórico.

—¿Cómo adaptaste el libro al cambio de fechas a que te obligó la decisión del Instituto?



# LA VENGANZA DE LA HISTORIA

—OBF: Lo situé en otra época importante: el comienzo de los '70. Lo que también era importante en esta cuestión de las fechas era la edad que debía tener el personaje alemán. ¿Qué pasa cuando un individuo persigue a otro para consumir una venganza? No es lo mismo encontrar a un tipo vital que encontrarlo deshecho y viejo. Una vez leí un relato en un diario: alguien había encontrado en Bolivia a un nazi, y lo encontró tan deshecho que lo único que le inspiró fue piedad. O no piedad, pero el perseguidor sintió que la venganza ya no valía la pena. Por eso el 55 era una buena idea: desde la guerra habían pasado apenas 10 años, y el horror era todavía una cosa bien fresca. Para el impacto dramático de la historia me convenía tener esos personajes más jóvenes. Con todo, el cuento de Beatriz habla, en el final, de una operación tipo comando, que fue modificada en el libro cinematográfico. Aquí era el tipo solo; en el cuento, el vengador ya se encuentra trabajando en la fábrica de chocolates. (Es cómico: en *Despair*, el film de Fassbinder, Dirk Bogarde tiene una fábrica de chocolates.) En el libro, en cambio, es un profesor de esquí, campeón, que llegaba en la Fiesta de la Nieve a Bariloche para dar clases. Allí lo conocía ella, porque su hermano también había ganado un premio. Y ella lo invitaba a ese pueblo más lejano del sur, donde estaba su padre.

—No era, entonces, una venganza premeditada.

—OBF: No, él descubría al padre un poco por azar. Y empezaba a mandar cartas, a viajar a Buenos Aires para comprobar si el padre era realmente la persona que él creía que era. Esto es algo que quizá

hoy debería revisar, además de la forma de producción de toda la película, claro. Porque ahora hay que pensar siempre en la forma más práctica de llevar a cabo una película. No podemos hacer grandes despliegues, y la película estaba pensada precisamente en función de una producción grande.

—Esta entrevista es, en cierto modo, una necrológica. Con algunas esperanzas, porque todo el proceso que rodeó a *El pasado de los otros* produjo resultados: un guión terminado, un esquema de producción planificado; de modo que no es un acta de defunción absoluta. Sin embargo, el proyecto se interrumpió. ¿Por qué?

—OBF: Porque yo contaba en última instancia con plata que se borró, que no tuve, y entonces me quedé con todo ese armado pero sin un sostén de capital importante. Estaba esperando un crédito del Instituto, y en ese momento no había forma de obtenerlo más o menos inmediatamente. Es lo que siempre ocurre, por otra parte. La producción quedó estancada y no se volvió a retomar. No hubo problemas de censura, sino de orden financiero.

—No pensaste en recurrir a alguna forma de producción alternativa.

—OBF: No, pensé que no era una película de bajo presupuesto, chiquitita. No era en la capital, tenía actores extranjeros, viajes, estadías, costos altos, un tema difícil. Y solo no lo podía encarar: me sobrepasaba. El esfuerzo ya era grande; y sin ese aporte de capital se iba a triplicar.

—Tenés otro proyecto en carpeta: "Buen viaje, Ramón". ¿Tenés pensado hacer (o tratar de) uno antes que el otro?

—OBF: No hay prioridades. Yo creo que ningún director de cine, y

menos en este medio, puede manejarse con un solo proyecto. Hace poco estuve con Edgardo Cozarinsky, y él me decía esto: yo estoy con tres o cuatro cosas a la vez, una para acá, otra para allá, una para tal actor, otra con tal casa de producción, nunca se sabe cuál va a salir primero. Y a nosotros nos pasa lo mismo. *Buen viaje* es para mí una propuesta estupenda. *El pasado de los otros* también, pero son distintos niveles de producción, distintas posibilidades. Hay que encararlos de distinta manera. Y hay otras cosas esbozadas, más pequeñas, con cuatro o cinco personajes, que también me rondan. Eso es lo que intento en este momento, a pesar de que siempre me he adherido a un proyecto: tener muchas cosas y manejarlas todas al mismo tiempo. Porque si no, uno apuesta todo a una sola carta, y si falla te quedás sin nada.



Nosotros viajábamos a Buenos Aires una vez al año; mi abuelo todos los meses: "por los negocios" —decía—. A mi hermano Hans y a mí nos llamaban en el colegio "chocolatines blancos"; lo de blanco, por nuestra piel.

En nuestros campos, cerca de Valle Hermoso en la Patagonia, los días de sol son contados; son pocos los días que nos bañamos en el mar; sólo en la piscina cubierta con agua tibia de la estancia.

Vivimos en el casco a 10 km de la fábrica: mis padres, mi hermano Hans, mi abuelo, a quien llaman Mister Uberallen por los chocolates, y yo, Isolda. Lo de Mister es homónimo de gringo; pero deberían llamarlo Herr Frederik Müller, su verdadero nombre.

Si tuviera que hablar de ellos o describirlos, poco tengo que contar: el silencio es el personaje principal de nuestra casa. Nadie habla ni tampoco tienen muchos amigos. Sé que vinieron después de la guerra, y que allá lo perdimos todo; pero ahora, desde hace unos años, gracias a los chocolates, poseemos tierras, ovejas y una gran fortuna. Gracias, sobre todo, a las famosas monedas de chocolate envueltas en papel metálico de color oro y plata.

Nosotros estudiamos en un colegio alemán de Santa Rosa, pero cuando en invierno nos aísla la nieve, dos profesores viven con nosotros y nos preparan para las finales. No sé qué decidirán ahora cuando terminemos el secundario. Ni a Hans ni a mí nos gusta este páramo y no tendrán más remedio que enviar-

nos a Bahía Blanca, a la universidad.

Dije que el silencio es el principal protagonista de mi casa; pero a veces vienen de Buenos Aires amigos de mi abuelo. Se emborrachan con cerveza y cantan y vomitan hasta el amanecer. Viejos compañeros de armas —dice mi padre—. Por alguna fotografía sé que mi abuelo perteneció al ejército alemán; pero mi madre se apresura a destruirlos y no se habla más del asunto.

Aparte del silencio, el olor a cacao —los días que sopla viento del norte— no me abandonará mientras viva. Imagino los que allí trabajan: no creo que prueben un chocolate, a pesar de que se los regalan.

Hans y yo no resistíamos ya las silenciosas tertulias mientras escuchábamos antiguas marchas militares. El Ocaso de los Dioses o a Sarah Leander en Heimat, ni las vacaciones al cerro Catedral, ni los triunfos de mi hermano como campeón de esquí sin festejos finales, compensaban o compensan esos inviernos.

Una tarde mi abuelo nos presentó a Max Ravel, nieto de un antiguo compañero de armas, un hombre de unos treinta años que hacía ya tiempo trabajaba en la fábrica. Hans y yo sospechábamos que su padre había sido camarada de fiestas en la "bellé époque" del 36; además no dudábamos que tanto él, como mi padre, le habían cobrado un particular afecto por ser todos nacidos en Bonn, sellados, ellos también, por la inmortalidad de Beethoven.

Solamente contenían sus risas ante los relatos de Hans con la llegada de mi madre, quien no admitía la menor referencia al pasado; no supimos nunca si por razones políticas o por haberse convertido en fiel custodia de la memoria de su madre y nada debía ofender su memoria.

Max había comenzado a irrumpir en la casa, siempre en horas de la tarde, con el pretexto de alguna consulta fortuita. Poco sabía de él, no me había atrevido a mirarlo a los ojos; decían que permanecía hasta altas horas de la noche en la fábrica, para controlar los pedidos de exportación de las monedas de chocolate envueltas en papel de plomo color oro y plata. "Desde el puerto de Valle Hermoso hacia el mundo", repetía fuerte en la sobremesa, ante la felicidad de mi abuelo. Eran hermosas, sí; su sello imperceptible semejaba la cola de un pavo real abierta en su esplendor: "Distintas, inconfundibles".

También comprendí que verían con buenos ojos nuestra alianza para afianzar el futuro de la fábrica y la causalidad de las casualidades: no necesitaron de ninguna presión para ello.

La primera vez que alcé mis ojos y me encontré reflejada en los suyos, tan claros, tan plácidamente celestes como los míos, comprendí que me sumergía en un lago manso; pero un temblor invadió mi cuerpo; tal vez adiviné sus profundidades oscuras, su ciénaga fatal.

Max hizo vibrar las paredes de mi casa, cayeron con él los pesados cortinados y tuvimos el más hermo-





so y cálido de los veranos. En coorrecto alemán, entretenía a mi abuelo con chistes ingeniosos y con mi complicidad inventábamos bromas y acertijos de cotillón: arañas de goma, ciempiés que colgaban de las arañas y servilleteros falsos que mágicamente escondían una tela infinita, semejante a pañuelos de mago.

—¡Qué bellos somos! ¿no te parece? —Max interrogaba a mi hermano, el único que no había logrado conquistar.

"Está celoso por ti, Isolda" —repetía mi madre— "vivieron demasiado solos y aislados". Pero yo soy argentina como cualquier hija de inmigrante —repetía ella en voz baja— ¿no es cierto?

Fue una tarde junto a una roca, mientras me besaba, cuando descubrí un latido cerca de su corazón, imperceptible y muy pequeño debajo de su piel, como un marcapulsos o transmisor.

Sus ojos se ensombrecieron y apareció la ciénaga: —Es un injerto, tuve un accidente, de chico fui asmático— y comenzó a besarme.

Y fui suya porque sentí sus lágrimas en mis mejillas. Sus caricias me arrastraban hacia el placer como si me hubiera esperado siempre y fuera un rito cotidiano y matrimonial; sin embargo, no puedo dejar de escuchar, durante la felicidad, el remoto zumbido junto a su pecho, ahora junto al mío, que traía sus besos y caricias.

Volvímos abrazados hasta la casa. Pero esa noche él guardó silencio durante la comida y fue mi abuelo quien organizó las charadas para demostrarle su afecto y bendición; también mi madre colaboraba con él mientras Hans, más locuaz que otras veces, gozaba con su no disimulada angustia.

En la madrugada entró sigilosamente a mi cuarto; fingí dormir y él se acostó en el suelo, a mi lado, mientras besaba los flecos de mis sábanas de hilo y las trenzas enredadas de mis cabellos.

Educada en un ejercicio de no interrogar, callé también esta vez.

A ninguno de los guardias civiles de la fábrica y el casco de la estancia, ni tampoco a los Doberman, les sorprendió el Cessna, con los colores de nuestro establecimiento, que aterrizaba silencioso en un descampado imprevisto. De él descendieron seis hombres armados y Max les abrió la puerta principal de la casa, los condujo hasta el escritorio de mi abuelo.

Desperté apenas escuché que la puerta se abría. Corrí a detenerlos, no dudé, me arrastré suplicando frente a Max. Uno de ellos, el mayor, de unos 50 años, dirigía el grupo, abrió su camisa y me mostró las marcas selladas a fuego en su pecho. Tardé en notar su semejanza con las monedas de chocolate Uberallen: las nuestras.

A empujones arrastraron a mi abuelo hasta la avioneta. El me

acarició al pasar y luego en alemán me dijo: —Me traicionó la conciencia: no duerme nunca. "Das gewissen veratet nich..." Max subió con ellos no sin antes entregarme un papel que decía: "No elegimos ser Judas: nos eligen, a veces, para justificar a un Redentor que salve a la humanidad. Nunca dejaré de amarte. Me olvidaba: mi madre fue judía, nunca lo sospechó tu abuelo".

Desde el aire arrojaron unos papeles y monedas de chocolate que decían: Recuerdas, Herr Von Wegner, Varsovia, 1945, Campus 16.

Al día siguiente los diarios publicaron: "Fue secuestrado Hans Müller, el famoso industrial alemán, propietario de los chocolates Uberallen. Sus impresiones digitales coinciden con las de un cadáver que se encuentra en la morgue. Se dice que su verdadero nombre era Frederik Von Wegner".

Hans, mi hermano, me dijo esa noche, antes de partir para identificar su cuerpo: —Podemos hablar, abrir los baúles. Creo que llego a querernos, a pesar de todo; me refiero a Ravel. Max. Nadie elige ser entregador; no debe ser fácil sobrevivirlo. Creo que nos quería bien —repetió.

—¿Y qué decis de un torturador? ¿Los eligen también? —respondí.

Tragué mis lágrimas y ahogué mis sollozos. Hans se acostó a mi lado, en el suelo, donde había descansado él la noche anterior y fui yo quien le acarició los cabellos.





# CUANDO EL CINE VIENE MARCHANDO



La historia de la Marcha por el Cine Nacional debe iniciarse con el relato (sucinto) de las febriles reuniones que sostuvieron los dirigentes de las entidades representativas de la cinematografía argentina.

Al principio, la idea era presionar al doctor Julio César Gancedo, Secretario de Cultura de la Nación, por las sucesivas demoras y pertinaces silencios con que respondía a las exigencias que le planteaban SICA (Sindicato de la Industria Cinematográfica), la AAA (Asociación Argentina de Actores), ARGENTORES y DAC (Directores Argentinos Cinematográficos).

Todas estas entidades, como es sabido, integran el Comité de Defensa y Promoción del Cine Argentino y actuaban en conjunto con la General de Productores (que nuclea a los sobrevivientes de los productores cinematográficos) en la mayor parte de los planteos que se dirigieron contra los representantes del gobierno, a fin de que éstos adoptaran las urgentes medidas que eran (y son)

necesarias para la reactivación del cine argentino. Los esfuerzos se dirigieron también hacia la Secretaría de Información Pública, de quien depende la fatídica y nunca suficientemente denostada censura, bajo el burocrático apelativo de Ente de Calificación Cinematográfica.

Como la técnica que adoptaba el Secretario de Cultura consistía fundamentalmente en decir mucho y hacer poco, sumiendo a los estoicos dirigentes que lo entrevistaban en majestuosos discursos histórico-culturales, cuyo comienzo nunca era posterior a la Antigua Grecia, la primera idea fue convocar a todos los trabajadores cinematográficos, directores y actores (*cuantas más caras conocidas, mejor*, se decía entonces), a sentarse pacíficamente en la esquina elegantísima de Posadas y Ayacucho, sitio donde se levanta la Secretaría de Cultura de la Nación, y no levantar las posaderas hasta que el doctor Gancedo contestara un petitorio que, tipo tache lo que no corresponda, le exigiría respuestas concretas a problemas urgentes.





Pero luego el fervor movimientista contagió a los organizadores y se decidió que el destino razonable para el cine argentino era la Casa Rosada y su habitante actual: Gancedo tendría que esperar otra oportunidad para merecer nada menos que toda una marcha de la cultura.

Mientras tanto, comenzaron las deserciones: ARGENTORES se borró olímpicamente, tal vez porque algunos de sus directivos temieran perder sus asesorías gubernamentales. La Asociación General de Productores, por su parte, miró para otro lado, seguramente el de los créditos para sus películas. Afortunadamente, el capítulo de adhesiones fue más amplio: expresaron su apoyo la Asociación de Cronistas Cinematográficos, el Sindicato Unico de Trabajadores del Espectáculo, la Asociación de Estudiantes de Cine, el Sindicato Argentino de Músicos, y el Movimiento por la Reconstrucción y Desarrollo de la Cultura Nacional. La manifestación partió de Carlos Pellegrini y Lavalle. Durante el transcurso de la marcha, que no por casualidad recorrió primero la calle de los cines, los manifestantes, en un número que duplicaba los cálculos más optimistas, enarbolaron con fervor y a grito pelado las principales consignas que exigían la abolición de la censura, la cancelación de las siniestras listas negras de prohibidos, el final de la dictadura militar y la reactivación de la industria.

Al llegar a la Casa de Gobierno los representantes de Directores, Actores y Sica entregaron la lista de exigencias, cuyos principales puntos transcribimos:

- A: Acceso al Proyecto de Ley Cinematográfico, que nos permita un aporte efectivo en su elaboración.
  - B: Total libertad de expresión, tal como la garantiza nuestra Constitución Nacional.
  - C: Supresión de la Censura, manteniendo la calificación para salvaguardia de la minoridad.
  - D: Total y absoluta libertad de trabajo, eliminando las listas negras.
  - E: Efectiva autonomía del Instituto de Cine, mediante el reintegro del 10 % del impuesto recaudado en boletería para el Fondo de Fomento.
  - F: Fomento y protección de la producción cinematográfica mediante la supresión de impuestos y otorgamiento de créditos verdaderamente promocionales.
  - G: Representación y participación de las entidades del quehacer en el gobierno del Instituto Nacional de Cinematografía.
- En el mismo escrito le fueron planteadas al General (RE) Bignone las causas de la crisis del cine nacional:
1. Una censura temática ejercida por el Ente de Calificación Cinematográfica, que alejó al público de las salas cinematográficas.
  2. La existencia de listas negras que impidieron





Bombos, banderas, carteles y gritos. Un solo objetivo: acabar con la censura y poner el cine en manos de quienes lo hacen. Muchos protagonistas de nuestro cine salieron a la calle a exigir; otros, en cambio, prefirieron preservar sus posiciones de privilegio y brillaron por su ausencia.



la participación de talentosos directores, actores y autores de nuestro medio.

3. La política económica gubernamental, que causó la pérdida de la efectiva autonomía del Instituto Nacional de Cine.

Los resultados de la Marcha por el Cine fueron altamente positivos. La euforia ganó a los dirigentes de las entidades y a todos los participantes. La repercusión periodística fue notable: la Marcha estuvo en primera plana de *Clarín*, *Nación* y *La Voz*. Por supuesto que *La Prensa* intentó minimizar el magno evento, seguramente por los mismos motivos con que silencia a todo el cine argentino.

Finalmente, se plantean algunos interrogantes. Algunos de ellos fueron expresados a viva voz y con ritmo acompasado al Secretario General de la Asociación Argentina de Actores: ¡Los actores, que digan dónde están! Luis Andoni, con la frente marchita, no podía explicar lo inexplicable: la ausencia de algunos actores consagrados, muchos de ellos prohibidos hasta ayer, y otros que permanecían aún en el silencio obligado. También se registró la ausencia de varias caras famosas, de las que se repiten en tantas películas argentinas. Esto, realmente, fue lamentable.

Primero, porque uno de los propósitos fundamentales de la Marcha fue luchar por muchos de los que negaron su presencia. Y luego, porque fue injusto

para la Asociación de Actores, una entidad que ha combatido siempre y de frente por nuestro cine. Otro de los interrogantes se refiere a la entidad que agrupa a los autores. ¿Qué pasará ahora con ARGENTORES, que ocupa la Presidencia del Comité de Defensa y Promoción del Cine Argentino? Los observadores más moderados no pudieron dejar de notar la incompatibilidad existente entre el cargo que ocupa ARGENTORES en dicho Comité, y su deserción del acto más importante que el cine argentino produjo en su defensa. Pero dejemos las patéticas miserabilidades, como decía un famoso político en lenguaje críptico, y retornemos al fervor mirando las fotos que ilustran esta crónica. En ellas, el lector atento podrá reconocer a la mayoría de los directores argentinos, a algunos autores notables que desoyeron la orden de retirada de ARGENTORES, a muchos actores que no tienen miedo de perder sus contratitos en la televisión estatal.

La mayor parte de las caras no pueden ser reconocidas. Pertenecen a los técnicos y a los trabajadores del cine argentino, los responsables anónimos de las virtudes y defectos de nuestras películas. Hay otras caras: son las de los numerosos periodistas que olvidaron su misión de informar y se sumaron a los gritos y a la alegría general. Una alegría comprensible: estábamos juntos todos los que amamos el cine argentino.



# Cine profesional cine independiente

## UNA DISYUNTIVA LEGITIMA?



Rubén Bianchi

**¿Los cineastas de paso reducido intentan ingresar al sistema del cine profesional?**

**Mary Hardcastle:** A partir de mi trabajo en *Pubis angelical* (hice el meritorio de dirección en pizarra), comprobé que para mí es más importante ser profesional que amateur. Me gustaría hacer una película en 35 mm como realizadora; no sólo por el crecimiento que eso supone. También porque quiero expresarme más allá de grupos reducidos.

**Nieves Bustos:** Yo recién estoy gateando en la realización cinematográfica, pero creo que cualquiera que se inicia vocacionalmente en esta carrera aspira a trabajar profesionalmente y a llegar al 35 mm.

**Rodolfo Hermida:** Voy a contestar como Director de la Escuela de Avellaneda. En primer lugar, habría que decir que la gente que se acerca a estudiar a la Escuela no suele tener una idea muy clara de lo que busca en el cine. Son muy pocos los que toman el cine como vocación, y también los que intentan hacer de él un medio de vida. Para nosotros, entonces, no hay cine grande ni chico: **hay comercializaciones posibles**, independientemente de que sea en súper 8, en 16, 35 o video. La cuestión es saber si se puede vivir del cine, en cualquiera de sus formatos. Hay egresados y alumnos nuestros que han logrado trabajar en el profesionalismo, utilizando el sistema tradicional: empieza-

ron como meritorios. Nosotros creemos que el meritorio debe ser abolido, porque SICA es el único sindicato que tiene un rol no pago, un aprendiz que no cobra. Se trata de un **sistema medieval** heredado por el sindicato. Y sabemos lo que significa trabajar como meritorio: tirar cables o cebar unos mates. Muchos trabajos prácticos de la Escuela, o incluso trabajos independientes de los estudiantes, tienen un grado de rigor en la metodología de filmación mucho mayor que el que se ve en el medio profesional. Entonces la decepción es terrible: los alumnos entran en el profesionalismo creyendo encontrar allí una "escuela de aprendizaje", pero se encuentran con que la industria cinematográfica

argentina no existe: es una gran parodia: hay 7 u 8 producciones anuales, el sindicato tiene mil y pico de afiliados y laburan cien. Es lógico entonces que los demás se defiendan con uñas y dientes. La otra decepción es que un tipo que hizo esta larga cadena de puestos en el profesionalismo se encuentra con que no tiene trabajo, cuando precisamente está en condiciones de hacerlo.

De los 15 egresados del año pasado, por ejemplo, sólo tres están trabajando profesionalmente, y no en largometrajes, sino en productoras de tipo publicitario, y en roles específicamente técnicos: cameramen, operadores de video, montajistas. ¿Por qué no todos los 15 egresados desean trabajar en



Una opinión muy difundida sostiene que entre el cine profesional y el amateur media más de un antagonismo irreconciliable: diferencias de técnicas y medios (35 mm contra 16, super ocho o video; cámaras pesadas contra cámaras livianas), de presupuestos y modos de producción (cine "grande" versus cine "chico"), de distribución y circulación (exhibiciones comerciales contra circuitos marginales). Según esta dicotomía, el profesionalismo y el amateurismo serían dos modos de hacer cine (y de concebirlo) que coexisten no muy pacíficamente en el campo cinematográfico nacional. ¿Qué hay de cierto en las envidias, rivalidades, acusaciones y reproches mutuos que los separan y enfrentan?

Cine libre quiso poner a prueba este supuesto antagonismo y consultó a siete especialistas en cine de paso reducido: Rubén Bianchi (ex Presidente de UNCIPAR), Rodolfo Hermida (Director de la Escuela de Arte Cinematográfico de Avellaneda, profesor de Realización e instructor en el Seminario sobre Documental de la Escuela Panamericana de Arte), Francisco Aranda (realizador y actual Presidente de UNCIPAR), Luis Pasqualini (realizador), Mary Hardcastle (realizadora rosarina que acaba de debutar en el cine profesional), Nieves Bustos (realizadora e interprete) y Sergio Cinalli (realizador).



Luis Pasqualini



Rodolfo Hermida

cine profesional? Porque se decepcionan rápido, y porque es un camino muy difícil. Al no haber una ley del cortometraje que le permita a un realizador joven hacer su primer corto, y exhibirlo públicamente en los cines de Lávalle, como su carta de presentación, las puertas se cierran. Entonces es comprensible que dediquen sus energías a un **cine independiente**, un **cine posible**: a la criolla y subdesarrollado, en súper 8, en video, en lo que venga. Porque, además, el mito del 35 se está resquebrajando por todos lados: los profesionales ya están trabajando en producciones en 16 para ampliar luego a 35. Un caso concreto es *Matrimonios y algo más*, un film típicamente comercial que está ro-

dando Anibal Di Salvo, y las producciones independientes de Antonio Ottone.

Dados los altos costos y las dificultades de recuperación posterior, el cine de 35 ya no puede ser definido "grande". Yo prefiero hablar de comercializaciones de una **vocación cinematográfica**. Como no hay respuestas estatales ni privadas coherentes para que pueda ingresar a la industria, el alumno se repliega y sigue haciendo cine independiente.

**Rubén Bianchi:** En líneas generales coincido con Rodolfo: la situación del cine argentino, desde el punto de vista industrial, es una catástrofe. Y paradójicamente, en este estado de cosas, el **movimiento de cine indepen-**

**diente está surgiendo con una fuerza y una vitalidad fácilmente comprobables.** De todos modos, UNCIPAR es una institución en la que conviven aspiraciones muy dispares, contrariamente a lo que sucede en una escuela. En UNCIPAR se reúnen, por ejemplo, el que intenta su incorporación al cine industrial con el aficionado dominguero que filma para su familia.

**Francisco Aranda:** Lógicamente, hacer una película para dos mil personas y conformarse es un poco tonto. Sería lo ideal hacer una película para dos millones de espectadores. Pero no estoy de acuerdo con lo del "cine grande" o "cine chico": el cine es uno solo. Sería ridículo decir que no quiero ser profesional. Yo com-

pararía esta situación con la del teatro independiente, que nació con actores profesionales que trabajaban en cooperativas y vivían de otros trabajos. Hoy día muchos de esos actores son totalmente profesionales.

**Luis Pasqualini:** A mí no me interesa para nada el cine profesional. Fundamentalmente porque en este país entrar en el profesionalismo significa hacer demasiadas concesiones. Yo prefiero seguir haciendo cine en el ámbito en el que lo estoy haciendo, que creo que puede mejorar muchísimo. Por otra parte, no estoy muy convencido de la existencia del cine profesional: el simple hecho de que se produzca un par de películas por año no prueba esa existencia.



## UNA DISYUNTIVA LEGITIMA?



Francisco Aranda

**¿Existe, entre los cineastas de paso reducido, un desinterés o un rechazo hacia las pautas y las ideologías que sostienen al cine profesional?**

Mary Hardcastle: Yo no tengo desinterés con respecto al profesionalismo. A pesar de haber entrado recién, estoy en todas las movilizaciones que se hacen por el cine, presto mi apoyo (aunque no tengo trabajo) y trato de colaborar con la industria en todo lo que puedo.

Francisco Aranda: En mi caso no es desinterés, es imposibilidad. Tengo que vivir y mantener una familia. No podría dedicarme a tirar cables o cosas por el estilo, porque no me ayudaría a vivir. Por ahora me conformo y trato de

mejorar el cine independiente que hago en súper 8.

Sergio Cinalli: Creo que el desinterés puede provenir de las actividades particulares de cada uno. Personalmente, me interesa llegar a fondo en la cuestión del cine profesional.

Rodolfo Hermida: El primer problema fundamental es que *no hay una ley de cine, no hay una reglamentación adecuada* de parte del gobierno. No están claras las reglas de juego, de la producción, de los créditos y los subsidios; y sin apoyo estatal, por lo menos acá, en la Argentina, es casi imposible que subsista una cinematografía nacional. El interés en ingresar al profesionalismo depende también de la situación crítica



Sergio Cinalli

de la industria. Y por otro lado está la cuestión de la metodología productiva del cine profesional, que es bastante complicada y presenta ciertas contradicciones entre lo que nosotros llamamos *artes y oficios*. Por un lado está esa escalera obligada de tiracables, asistente, cameraman, pero por otro son muy pocos los casos de gente que tras haberla recorrido toda ha podido llegar a dirigir cine. Hay dos casos, el de Aristarain y el de Galletini, que de asistentes pasaron a directores, pero son excepciones. Este sistema de ascensos y correlaciones no está claro; en otros países existen agrupaciones de oficios (compaginadores, directores de fotografía) cuyos roles y objetivos son bastante dife-

rentes. Esta clase de escalafones se puede utilizar para formar un obrero especializado, pero no dentro del área del arte-expresión cinematográfica. Allí hay un desfase, porque el estudiante de cine o el realizador independiente están acostumbrados a jugar el rol del realizador a través del conocimiento de una tecnología determinada, pero al pasar a la industria se transforman en un tiracables o en un operador de cámara (no desvalorizo en absoluto estas funciones).

Por otra parte, hay muchas cosas que los independientes y los estudiantes de cine no tienen claras antes de procurar ser realizadores. Por eso nuestra Escuela se está replanteando el criterio de





Nieves Bustos



Mary Hardcastle

formación: el criterio integralista está en crisis. Formamos realizadores integrales que no sirven para nada. Una idea que se nos había ocurrido era orientar la Escuela en dos grandes ramas: una Escuela de artes y oficios, que enseñe en forma concreta, y en un período corto, el oficio (cameraman, iluminador, montajista, sonidista), y otra posterior, de tipo superior, de directores, documentalistas, o de especialidades dentro del rubro realización y dirección. Además, no hay que olvidar el problema de la falta de figuras proyectivas en el cine argentino. El estudiante de cine o el independiente no encuentra modelos en los realizadores profesionales actuales. No hay esa seducción

que hace que el estudiante o el realizador independiente se diga: quiero ser como ese director.

**¿Es legítima la disyuntiva amateurismo / profesionalismo para el cine independiente?**

Luis Pasqualini: Para mí una cosa no está reñida con la otra: se puede trabajar en los dos planos sin ningún problema. Si comercializar mi película significa proyectarla en una sala que cobra entrada, y que me recompensa, yo encantado. Porque podría filmar mucho más de lo que filmo, o incluso filmar cosas que ahora no podría. Siempre y cuando no tenga que atenerme a presiones exteriores.

Rubén Bianchi: Ante todo,

quisiera detenerme un poco en el término *independiente*. Es importante decir que el cine independiente o el movimiento independiente nació este año en la Argentina, con las Jornadas de Villa Gesell. Antes tenía formas muy difusas, y el súper 8 era una actividad bastante anónima. Pero las 800 personas que se reunieron en Gesell son el punto de partida virtual para hablar de un movimiento independiente. Con respecto a la disyuntiva planteada, coincido con Luis. Es una cuestión que está aún en discusión, no está todavía muy claro qué es una cosa y qué la otra. Por movimiento independiente, nosotros entendemos independiente en los aspectos productivos y creativos. Esto, que antes era

el resultado de cierto voluntarismo, empieza ahora a tomar una forma orgánica, con las características de una producción que posee sus rasgos propios. Un cine quizá marginal, pero sin condicionamientos: tan marginal, en realidad, como potente.

Rodolfo Hermida: El cine independiente abarca un espectro heterogéneo en el que hay gente a la que, más que la profesionalización, lo que le interesa es comercializar su propia producción para poder recuperar el dinero de la inversión. Y también hay gente que hace sus películas por un goce puramente personal. Creo que estas dos posturas pueden coexistir perfectamente, y no que tenga que existir algún tipo de



## UNA DISYUNTIVA LEGITIMA?

oposición. Pero vuelvo a lo prioritario: mientras no haya reglas claras (en este caso, una ley del cortometraje) será imposible que mucha gente del cine independiente pueda visualizar una posibilidad de comercializar su propio material.

**Francisco Aranda:** Creo que hay una ley, lo que falta es que la pongan en práctica. Y sería bueno que vayan sabiendo que nos estamos uniendo para pedir las cosas. A todos nos gustaría que nuestros cortos se exhibieran en la calle Lavalle.

**Nieves Bustos:** Desde ya soy de la opinión que el amateurismo y lo profesional deben coexistir. Las películas de súper 8, por otro lado, se pueden comercializar. En la Escuela Panamericana de Arte, por ejemplo, hay grupos de alumnos que forman equipos de realización y a través de un intermediario venden sus películas. En este momento, todos los pedidos apuntan al cine didáctico, para escuelas. Esto significa un comienzo, un buen comienzo para hacer cine en súper 8 profesional. Porque vender se vende: compradores hay.

**¿En qué medida se puede pensar en una "profesionalización" del cine independiente, en un sistema de distribución y comercialización propio del medio?**

**Rodolfo Hermida:** Hace tiempo que la EDAC y algunas instituciones amigas como UNCIPAR venimos intentando desarrollar una posible convergencia de esfuerzos en una *Coordinadora y Distribuidora del cine independiente argentino*, para alcanzar la distribución masiva de nuestras producciones. Están las bases sentadas, falta poner en marcha la metodología y llevarlo a la práctica. Con respecto a la televisión, UNCIPAR en distintas oportunidades consiguió espacios a través de Julio Lagos, quizás el único que se arriesgó a pasar nuestras películas, y su actitud fue bien recibida por el público. Creo que es una cuestión de criterios, de prejuicios, y además está el hecho concreto de que no existe una ley de teledifusión adecuada. Debe haber una ley del cortometraje o de exhibición obligatoria en todos los cines del país, donde el cortometraje vaya como complemento. Tenemos modelos latinoamericanos muy claros; en el caso concreto de Perú, hay ahora 200 productoras casi unipersonales: cada realizador es su propia productora, y se trata de gente que viene del cine independiente. La ley hace que una película circule por todos los cines y tenga no sólo exhibición, sino también

recuperación económica, de modo que los realizadores pueden hacer una segunda película, una tercera y así sucesivamente. Tenemos que luchar, entonces, por la exhibición obligatoria del corto, por la cuota de pantalla en todos los cines de la república, y por una ley de teledifusión que permita exhibir en forma rentada nuestro cine independiente en TV, tal como se pagan las series extranjeras. Nosotros queremos un cine nacional a toda costa, pero *también queremos vivir del cine*, y para eso deben abrirse los espacios de difusión.

**Rubén Bianchi:** A partir de la primera exhibición comercial que se hizo el 3 de diciembre en el cine Arte, existe la posibilidad muy concreta de iniciar un ciclo que semanalmente dé pantalla al cine independiente. Por otra parte, UNCIPAR (la institución que está instrumentando esto ahora, un poco accidentalmente) está tratando de establecer un mecanismo de recuperación económica. Realmente parece irrealizable saltar hacia el crédito económico. Pero en una primera etapa lógica es fundamental alentar al realizador con una forma de recuperación; la próxima jornada de Gessell será el ámbito ideal para que los integrantes del movimiento independien-

te la establezcan democráticamente. Nosotros conocemos casos patéticos; hasta hace poco había realizadores que repetían tomas porque no les gustaba la temperatura color, o por un aspecto estético, pero entonces era muy fácil conseguir material virgen para repetir. En este momento, por la experiencia de UNCIPAR en 1982, sabemos que hubo gente que no pudo llegar a concursar con su película por faltarle tal vez dos tomas y no poder comprar un rollo. *que ahora vale cien palos*. Dada la situación de gran deterioro económico, una forma de aliciente sería establecer como primer paso un mecanismo de recuperación.

**Rodolfo Hermida:** En esta coyuntura hay que comercializar nuestros films como se pueda. En la medida en que empecemos a hacerlo, habrá que luchar por establecer el valor real de estas películas en el mercado, porque si no corremos el riesgo de quedar como *los hijos de la pavota*: vender producciones muy buenas a precios muy bajos, cuando realmente algunas productoras, exhibidoras, canales de TV, o canales por cable, podrían hacer muy buenos negocios con nuestras producciones. En cuanto al camino de apertura, coincido con Bianchi; Villa Gessell se-



ría el marco adecuado para que todas las instituciones y realizadores coincidan en un proyecto coherente de comercialización escalonada y de difusión, pero en función de la valorización exacta de nuestras producciones.

**Rubén Bianchi:** En ese sentido estamos un poco en la oscuridad, porque siempre hemos trabajado en círculos chicos, alternativos o marginales. Y ahora vamos a tener la oportunidad, espero, de poder confrontarnos con la realidad. Veremos qué dice ese público que anda por las calles y se mete en un cine donde de pronto se encuentra con el famoso cine independiente. Vamos a ver si ese público se va irritado a los 15 minutos o se queda.

**¿Hasta qué punto los cineastas independientes están dispuestos a aceptar, como precio de ese acceso a la "oficialización" de su práctica, las presiones del Ente de Calificación? Profesionalizarse no supone la pérdida de cierta "libertad" característica de los circuitos marginales?**

**Sergio Cinalli:** Creo que en nuestros primeros pasos hacia la comercialización tenemos que aceptar las reglas del juego y pasar por el Ente. Pero hay que abogar por la abolición de todo tipo de censura, tanto para las pelí-

culas profesionales como para las independientes.

**Rubén Bianchi:** La censura está ligada a principios éticos y filosóficos bastante discutibles, y todos sabemos muy bien que aquí se ha manejado con un criterio terrible, confiscador, violatorio. Pero desde un punto de vista realista tenemos que salirle al cruce y pelearla desde adentro. Si queremos acceder a un espectro de público mayor, fatalmente tendremos que atravesar esa pared. Pero lo haremos con el criterio libertario a que las mismas características del cine independiente nos está induciendo. Así lo hemos resuelto con los 10 realizadores que van a participar de la final de UNCIPAR. Coincidimos en que si se presenta algún tipo de condicionamiento por parte del Ente (desde el corte de un fotograma hasta el extremo de vetar un film), entonces nos retiraremos del proyecto. Pero no para llorar en un rincón, sino para volver a agruparnos y denunciar el hecho públicamente. Ahora bien, si la sociedad se estructura, como esperamos, dentro de un sistema gubernamental democrático, se establecerán seguramente canales de regulación para la exhibición pública de los productos artísticos. Y mientras ese marco democrático establezca límites razonables, nos

adecuaremos a sus condiciones.

**Rodolfo Hermida:** Mi juicio es públicamente conocido: la censura no debe existir, es una aberración. El Ente debe remitirse a una función específica: la calificación de las películas. Pero con reglas claras y precisas, dado que los siete puntos con que se rige el Ente para calificar y censurar son arbitrarios y dependen del buen juicio o el retorcimiento del funcionario de turno. Yo considero que aquel espectador que se sienta ofendido "moralmente" por alguna película tiene que gozar del derecho de iniciarle una acción judicial al realizador, pero a través de un mecanismo legal que también permita la defensa del realizador mismo. Debe existir el derecho de reclamo, pero no un poder paternalista y absurdo que nos diga qué podemos ver y qué no a los argentinos.

En cuanto al cine independiente, la ley establece que cualquier película que se exhiba en pantalla comercial con boleto cinematográfico debe tener la calificación del Ente. Hay una disposición especial que se llama *transitoria*, referida a las películas que se exhiben por única vez y no figuran periódicamente en cartelera, y aquí hay una suerte de flexibilización de la ca-

lificación. Las experiencias del cine club Buenos Ayres y lo que se hace vía UNCIPAR se acogen a este sistema. En el caso del Buenos Ayres, por ejemplo, hubo que enviar al Ente ciertas películas, y su calificación fue un trámite absolutamente burocrático: ni siquiera vieron los films. De modo que el problema del Ente es un problema concreto y actual; ya lo padece el cine independiente y tendrá que seguir padeciéndolo. De todos modos, los realizadores deben *exhibir y protestar*, para evidenciar que este mecanismo no debe seguir existiendo. Por eso creo que no hay que ser puristas y negarnos a salir a la luz por pensar que vamos a ser víctimas de la censura. En este sentido, el problema del cine independiente no es muy distinto del cine profesional. Si queremos que nuestras producciones se comercialicen, vamos a estar en la misma situación en la que está el realizador profesional de la calle Lavalle. Unifiquemos criterios y reclamemos entonces todos juntos una política adecuada, justa y no arbitraria, para lograr la exhibición del cine independiente y el profesional.

(Entrevista realizada por Juan Manuel González Novoa)



El objetivo de hacer una caracterización de la forma de producción cinematográfica actual en la Argentina nos lleva a emprender un análisis histórico de la causa que motivó el nacimiento de la industria cinematográfica de nuestro país, dado que a pesar de las modificaciones del contexto económico-social nacional e internacional, es posible advertir cómo dicho nacimiento le imprimió un sello teórico que persiste hoy como un cuerpo de ideas no cuestionadas o analizadas debidamente.

Hasta la década del 30, el cine nacional se desarrolló penosamente, con una producción tan escasa que los films realizados para el mercado interno (insuficiente) registraban pérdidas sobre el capital efectivo del 26,6 % en 1931, del 17,1 % en 1932 y del 8,2 % en 1933, según datos de la Revista Económica de la Oficina de Investigación Económica del Banco Central de la República Argentina, agosto de 1933.

Los sucesos del campo internacional condicionaban esta situación; así lo expresa acertadamente Georges Sadoul en el primer tomo de su *Historia del cine*: "...los diez años que siguieron a la posguerra mundial fueron para el cine

norteamericano un periodo de conquistadora prosperidad. Las películas extranjeras fueron eliminadas de los programas de 20 mil salas de EE.UU. En el resto del mundo, por el contrario, los films norteamericanos ocuparon del 60 al 90 % de los programas. Un billón y medio de dólares invertidos en el cine lo habían convertido en una esfera comparable, por el monto de sus capitales, con las más grandes industrias norteamericanas: automóviles, conservas, aceros, petróleo, cigarrillos...

Esta situación hubiera perdurado de no ser por un hecho que trastocará inesperadamente todo el comercio mundial del film: el advenimiento del sonido. En 1928 se estrena en EE.UU. una película de la Warner Brothers titulada *El cantor de jazz*, con Al Jolson, el primer film sonoro. Es más interesante notar que recién a fines de 1929 se entrena *Luna de Nueva York*, la primera película totalmente hablada. Las vacilaciones respecto de su realización no se debieron a problemas técnicos, que ya estaban resueltos, sino a razones económicas: un film íntegramente dialogado en inglés amenazaba privar a Hollywood de sus mercados de lengua extranjera. Pero el desarrollo

tecnológico es incontenible, y así sucedió efectivamente.

Una mayor complejidad tecnológica y de producción, sumada a la imposibilidad de exportar los productos a los países de habla extranjera, produjo en EE.UU. una retracción en el volumen de la producción, que pasó de casi mil films anuales hasta 1929, a arañar los 600 en 1933.

Los países de distintos idiomas encuentran aquí la gran oportunidad de zafarse de este asfixiante dominio: se establece así el fenómeno que se ha dado en llamar "el surgimiento de las cinematografías nacionales" en aquellas naciones que cuentan con condiciones internas suficientes. En esa época, la Argentina era el país latinoamericano que contaba con un mayor desarrollo industrial y un gran movimiento cultural: las dos bases imprescindibles sobre las cuales se despliega la industria cinematográfica. Gracias, entonces, a que se cuenta no sólo con el mercado interno, sino con todo el mercado latinoamericano de habla hispana (requisito fundamental en una sociedad de mercado), y que a esta posibilidad de desarrollo estructural se le agrega un hecho cultural sumamente importante para la venta



1.

1. Celebrities en los estudios de Argentina Sono Film.

2. Abril de 1943: la estafa consistía en vender tambores de material virgen llenos de tierra.

## Fundamentos para el desarrollo de la pequeña industria cinematográfica

*Antonio Ottone*

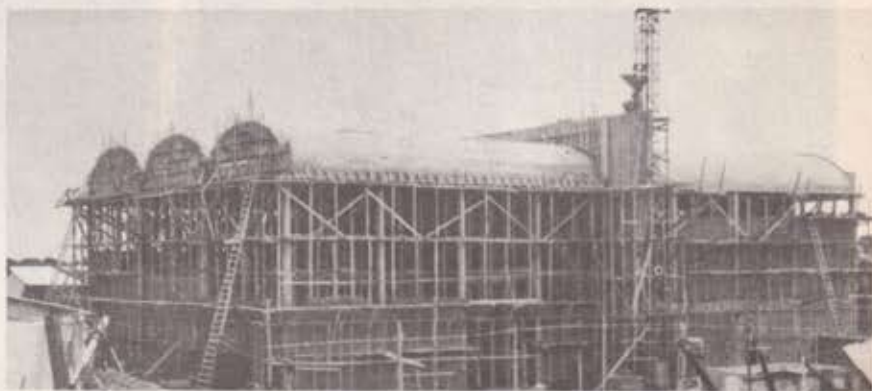


de sus productos (la demanda depende de la moda internacional del tango y sus personajes), la cinematografía argentina se funda tomando como modelo la "Gran industria de Hollywood". Se crean los grandes estudios al estilo de las grandes fábricas, con planificaciones anuales de producción y asalariados por tiempo indefinido: en la década del 40 los estudios ascienden a 40. Con el aumento de asalariados en relación de dependencia surge el Sindicato de la Industria y otras asociaciones de defensa de los intereses de los diversos sectores que integran el quehacer cinematográfico. Toda esta infraestructura industrial y comercial demandó un cuerpo homogéneo de ideas, moldeado a las necesidades de su forma de hacer cinematográfico. Así se establecieron criterios, normas, ideas de producción, realización, jerarquías, conceptos y modalidades del pensar cinematográfico semejantes a los de Hollywood. Como ejemplo podemos citar la recopilación de la legislación cinematográfica de la época, realizada por Isidro Satanowsky en *La obra cinematográfica frente al derecho*. Modelo para la producción nacional, el sistema de Hollywood sufre una

gran transformación por la crisis del sonido. G. Sadoul la registra así: "... los altos costos hicieron que todo se pusiera en función de la producción. Para disminuir al máximo el factor azar, se estableció la tiranía del presupuesto y del empleo del tiempo, y una estricta división compartimentada del trabajo al estilo de la cadena de producción de las grandes industrias... El sonido ponía fin así, en forma definitiva, al trabajo artesanal más cercano al cine mudo". Esto amplificó las contradicciones propias y de origen que existen entre el quehacer artístico y el industrial, factor que hasta hoy en día no se tiene en cuenta al encarar una producción: se trata de pensar las formas de disminuir o compatibilizar estas contradicciones. También aquí la versión de Sadoul es importante: como esta forma de producción desplazó al director del eje y motor de la realización cinematográfica, "los amos de las películas fueron en lo sucesivo los productores. Los directores pasaron a ser empleados remunerados como los electricistas, los operadores o los maquinistas, despojando así a los directores de la mayoría de sus antiguas prerrogativas..."

Por lo tanto, defender los derechos sindicales y autorales del director, sin defender su obra en sus distintos aspectos (su contacto masivo con el público, sus diversas posibilidades creativas y de producción, y la cultura cinematográfica en su conjunto), es defender inconscientemente un único sistema de producción. Durante esta época de auge de la gran industria cinematográfica nacional, sólo se produjo una merma en la producción a partir de la mitad de la segunda guerra mundial, en razón de la falta de material virgen, drogas, y otros productos de importación. Con el inicio de la segunda guerra el panorama mundial varió sustancialmente: los contendientes tomaron medidas para asegurarse el valor propagandístico de la cinematografía; por parte de los afiliados tomó cartas en el asunto el Departamento de Estado de EE.UU., que reunió a las grandes compañías norteamericanas de cine en la M.P.E.A., y juntos establecieron una arrolladora política de distribución cinematográfica mundial. Ya se habían perfeccionado e industrializado los procedimientos de subtítulo y doblaje, y para las grandes masas de analfabetos

2. 3.



3. Mayo de 1943: construcción de los nuevos estudios de Argentina Sono Film, después del incendio de febrero.

4. El incendio.



latinoamericanos se invirtieron capitales y aliento en la industria mexicana, que a partir de allí disputó el gran mercado con que contaban los films argentinos.

Distintas cinematografías nacionales reaccionaron aplicando medidas en defensa de sus industrias.

Una de ellas, la "cuota de pantalla" es una medida esencial que asegura a la producción nacional un espacio en sus carteleras. Pero es imposible penetrar sustancialmente en otros mercados dominados por la distribución de films de la M.P.E.A., que recurre a procedimientos económicos, culturales y políticos sumamente poderosos para mantener su predominio.

Privada de un mercado externo, la cinematografía argentina empieza su periodo de languidez, puesto que el mercado interno es insuficiente para amortizar los costos de una estructura de gran industria. Después de 1950, entra en la espiral de liquidación y decadencia que culmina con la crisis de 1957, cuyos guarismos retroceden hasta los de 1936. Precisamente en 1957 el Estado crea el Instituto Nacional de Cinematografía, que subvencionara hasta hoy la industria

cinematográfica por medio de distintos procedimientos: créditos a bajo costo, premios, recuperación industrial, etc. De esta situación procede una industria que desde el 57 produce algo más de 50 títulos cada dos años, con un ciclo bienal de más de 30, algo más de 20 al año siguiente, y con algunos picos coyunturales como el de 1973.

Actualmente existe (y con muchas dificultades) una sola firma que reúne las características de la gran industria: estudios y equipos propios, personal asalariado, actores en exclusividad, acuerdos comerciales de volumen con laboratorios, distribución propia. Las demás son oficinas que reúnen capitales para organizar producciones de escasa perdurabilidad. Gran parte de estas productoras llamadas "independientes" sigue aferrada a prejuicios y criterios de producción correspondientes a la pretérita industria, y por lo tanto no cubre con la explotación del film el capital invertido. Estas insuficiencias provocan el retiro de los inversores al cabo de su primera experiencia cinematográfica, o a lo sumo su continuo recambio en la industria. De este modo se constituye una

industria frágil, amenazada por la asfixia y el cese de producción apenas se produce un retraso en la subvención estatal. El hecho de que la gran mayoría de los films nacionales no cubra sus costos llevaría a pensar en una adecuación de tales costos al mercado; pero esto es imposible precisamente por la existencia de todo un cuerpo de ideas acerca del hacer cinematográfico y las estructuras de producción que no lo permite. Distinto es el caso de cinematografías de países latinoamericanos que no cuentan con una industria, pero tampoco la tuvieron antes. Por lo tanto se manejan sin prejuicios con respecto a la producción, y pueden realizar films en un nivel de producción industrial de escala menor sin afectar por ello su calidad. Es el caso de *Julio comienza en Julio*, un film chileno (estrenado en nuestro país) rodado en 16 mm., blanco y negro, ampliado y sepiado, que obtuvo un gran éxito de público, ganó varios premios internacionales y fue invitado a participar en la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes. Dado que la cinematografía es una industria creadora de productos culturales, es necesario evitar su



1.

1. Nini Marshall en *Carmen*.

2. Una escena de *Ambición*, dirigida por Adelqui Millar en S.I.D.E. (no confundir).

2.





desmoronamiento y lograr que el Estado la asista como corresponde. Y sobre todo atendiendo a su particularidad cultural. Pero de la emergencia en la que vivimos, y de la caracterización de la industria nacional del cine, surge la evidencia de que en el campo de lo industrial no todo el espectro de posibilidades ha sido desarrollado. Es notoria, por ejemplo, la falta de una producción que tenga características específicas de "pequeña industria", y cuya importancia en estos momentos sería decisiva, dada su mejor adaptación a las condiciones de mercado existentes.

Reconocer el endeble nivel de desarrollo industrial y económico no supone pesimismo alguno; por el contrario, permite elaborar de un modo realista una estrategia de desarrollo con bases sólidas.

Llegados a este punto surge la pregunta: es posible, hoy en día, producir films de "pequeña industria" que sean productos comercializables?

El concepto de *industria* aplicado al cine ha aportado mucha confusión, y la frase "el cine también es industria" no ha aclarado nada. Son evidentemente industriales la

fabricación de película virgen, los procesos de laboratorio, la fabricación de equipos, etc. Pero la producción en sí de un film particular, aquello que transforma estas materias primas en un producto único, reclamado precisamente por sus características únicas, se acerca mucho más, y de manera natural, a las formas artesanales de producción, aunque sea posible organizarla industrialmente. La forma de producción de las pinturas que utiliza un pintor para pintar un cuadro es industrial, pero la producción de la obra pictórica en particular es artística o artesanal, y es este proceso el que le da su valor. La fase de comercialización (distribución-exhibición) no es industria, sino precisamente eso: comercialización, y siempre que le convenga comercializará productos industriales, artesanales o artísticos. En esta fase, entonces, una película producida con una metodología "artesanal" —o de "pequeña industria"— no enfrentará mayores problemas que los que se les presentan a los films industriales argentinos. Es cierto que hay que contar con un nivel de calidad técnica mínimo, pero actualmente la tecnología brinda materiales suficientes para

obtenerlo (*Padre Padrone* y *El árbol de los zuecos*, ganadores del Festival de Cannes, fueron filmados en 16 mm.). Nuestro país dispone hoy de personal, equipos y laboratorios capaces de trabajar por sobre ese nivel mínimo.

No se trata de hacer la apología del 16 mm: también es posible filmar en 35 mm. dentro de las características de la pequeña industria: todo depende de las necesidades y las capacidades de producción. Se trata de compatibilizar un modo de producción más artesanal, pero más ligero y versátil, con la tecnología más avanzada del medio.

Que se entienda: no nos oponemos a ninguna forma de producción: por nuestra posición de gente de cine las apoyamos a todas. Pero consideramos que en esta emergencia es preciso desarrollar formas de producción de "pequeña industria" en las que podrían depositarse muchas esperanzas: no sólo para los que aman el cine y desean expresarse a través de su lenguaje, sino también para el público, que aspira a verse en la pantalla con sus mil matices, y para los trabajadores de la industria en general, que verían así ampliadas sus fuentes de trabajo.



5



3. Enero de 1948: proyecto de estudios de *Imágenes Argentinas* en Moreno.

4. Reconstrucción de una calle de la Buenos Aires rosista para *Azahares rojos*.

5. Enrique Santos Discépolo (saco a cuadros) dirigiendo *Cuatro corazones*, un film de S.I.D.E.

6. Una escena de *El Tambor de Tacuarí*, de Juan Carlos Barbieri.



# LOS CINE-CLUBS O EL CINE COMO MANIA

Salvador Sammaritano

Cualquier historia del cine, aun la más elemental, nos informará que el invento de los hermanos Lumière, como muchas otras ideas geniales, no fue ni muy original, ni muy ambicioso. Fueron otros los que vislumbraron sus posibilidades como arte independiente, medio de expresión, documento social o formidable medio de comunicación. Para los Lumière, el cine no era otra cosa que una curiosidad pasajera destinada a entretener al público no demasiado exigente de ferias y barracas. Esto no debe sorprendernos en absoluto. En nuestro país, por ejemplo (y en muchos otros también), para los popes de la cultura oficial el cine sigue siendo nada más que eso. A lo sumo se lo entenderá como industria, negocio, medio de propaganda o inversión financiera. Es más, el cine puede ser una costumbre peligrosa que hay que custodiar severamente, pues hay autores y directores que tienen el mal hábito de pensar, y pueden transmitir ideas peligrosas para la moral de la buena gente o la tranquilidad de los estados. El primer señor al que se le ocurrió la idea de fundar un cine-club fue Riccioto Canudo. Lo llamó *Club Amigos del Séptimo Arte*, ya que el nombre *cine-club* sería acuñado por Louis Delluc al fundar una entidad destinada a organizar el encuentro de los cineastas con los primeros intelectuales que, descubriendo las posibilidades del cine como medio de expresión, se habían lanzado sobre él en el fragor delirante de los '20, los años del jazz, los ballets rusos, el cubismo, el dadaísmo, y todos los movimientos de vanguardia.

La idea se propagó; con el tiempo se ampliaron los objetivos y los caminos se bifurcaron. Pronto se convirtieron unos en agrupaciones de espectadores amantes del cine que presentaban y discutían en sesiones privadas las nuevas películas, y otros en clubes de aficionados que filmaban sus propias obras. Con el tiempo los films clásicos se hicieron viejos, y los cine-clubs, junto con las cinematecas y los coleccionistas, los preservaron para que sirviesen como placer, enseñanza o ejemplo para las nuevas generaciones. Lo cierto es que a fines de la década del 20 ya había en Francia más de veinte cine-clubs, constituidos en federación y presididos por la realizadores experimental Germaine Dulac. Ya existían también, como lo acotaría Georges Sadoul, los Films-clubs belgas, la Film-liga holandesa, los Film freunde alemanes, la Film Society londinense, la Film Art Guild neoyorquina, y numerosas entidades similares en muchos lugares del mundo. Los cine-clubs eran reductos privados, y la forma comercial de su actividad (cines con pago de entrada que exhibían material seleccionado de acuerdo con su calidad) no tardó en aparecer también en París con salas como el *Vieux Colombier*, *Les ursulines*, *L'Oeil de Paris*, o el célebre *Studio 28*.

## Remedio contra la indiferencia

Pero dejemos las salas comerciales de arte y ensayo de lado (ése puede ser un buen tema para otra nota) y sigamos con los cine-clubs. El movimiento se

universalizó sin demoras y tomó un carácter más definido. Los cine-clubs serían el lugar donde los apasionados por el cine podían descubrir películas que la estructura comercial rechazaba, y el sitio donde era posible enterarse de cosas que nadie les había enseñado en las escuelas. "Millones de personas", escribía Béla Balasz, "estudian la estética de la pintura o de la literatura sin aplicar jamás sus conocimientos, sin leer un libro, sin ver un cuadro; pero todas las noches van al cine y su ignorancia los expone a todo lo que les quieran proporcionar. Nadie les ha enseñado a ver o a juzgar una película. Hay muchas escuelas especializadas en cine, pero para especialistas. Y el cine —agrega Balasz—, no es solamente una ciencia para especialistas, sino un índice general del grado de cultura, de un elemento cultural interdependiente y relacionado con la dignidad misma del hombre. No se considera persona culta a la que desconoce la literatura o la música; la "buena sociedad" lo mirará con desdén si ignora a Miguel Angel o a Beethoven. Pero si carece de las más elementales nociones del arte cinematográfico, si no ha oído hablar jamás de David Griffith o de Asta Nielsen, aún puede contarse entre las personas cultas y cumplir las más altas funciones para las que se requiere esta condición... Mientras no se incluya un capítulo sobre el arte cinematográfico en todas las historias del arte y en los tratados de estética, mientras no se estudie esta manifestación artística, como materia obligatoria, en las universidades y escuelas secundarias, no habremos dado



expresión consciente a la mayor transformación sufrida, en la historia de la evolución humana, durante nuestro siglo. Béla Balasz murió en 1949, y sus aspiraciones no se han concretado casi en ninguna parte. Y han sido los a veces superficialmente vilipendiados cine-clubs, los que han proporcionado, quizás en infimo grado, un remedio contra esa indiferencia.

### Una experiencia personal

Una detallada historia de los cine-clubs en la Argentina, sin incurrir en ninguna omisión involuntaria o apurada que nos cree enemigos que no deseamos, es una tarea que esta revista se compromete a encarar para su publicación en algún próximo número. Pero para el desarrollo de esta nota es imprescindible mencionar entidades como el Club Gente de Cine, la Cinemateca Argentina o el Cine-Club Núcleo en Buenos Aires, o los importantes cineclubs que existen o existieron en La Plata, Rosario, Santa Fe, Mar del Plata, Bahía Blanca, y en otras ciudades del interior, muchos de ellos perseguidos por intendentes o curas desinformados que veían en estas pacíficas e inofensivas entidades antros de subversión o corrupción. Y créase o no, muchos de ellos (el cine-club de Necochea, por ejemplo) fueron clausurados. La experiencia personal de quien escribe estas apuradas y desprolijas notas sobre esta controvertida materia, se inició hace más de treinta años como socio del Club Gente de Cine que Roland fundó en 1942, y que fue el

primer cine-club de vida estable y fructífera que existió en Buenos Aires. De él surgiría luego la Cinemateca Argentina.

En 1954 nació, en modestísimas condiciones, el Cine-Club Núcleo, que paulatinamente se fue convirtiendo, una vez desaparecido Gente de Cine, en la entidad más importante de la ciudad, en términos numéricos. El cine-club químicamente puro es aquel que se atiene a las especificaciones contenidas en los estatutos de la Federación Internacional de Cine-Clubs, y reproducidas en los de la Federación Argentina que existía (luego se disolvió) en los tiempos en que se fundó Núcleo. Las condiciones de federación impuestas a los cine-clubs eran pocas, pero precisas e indicativas en grado sumo de su naturaleza: privacidad de las funciones (sólo para socios, sin venta de entradas al público en general), total prescindencia en cuestiones políticas o religiosas, y defensa y difusión del cine como expresión artística y cultural.

Núcleo, como Gente de Cine hasta su desaparición, sigue aplicando al pie de la letra esta filosofía, pero trata de ampliar su radio de acción. En épocas más propicias, el Cine-Club organizó ciclos especiales en plazas públicas, clubs de fútbol, universidades, museos, y hasta realizó experiencias en villas de emergencia. Participó además en tareas de desarrollo del cine nacional, promoción del cortometraje, y así como generaciones de nuevos realizadores se habían formado en Gente de Cine, muchos otros participaron como fieles

espectadores en las sesiones del club. Gran parte de las nuevas corrientes artísticas y de las cinematografías que en su momento no eran habituales en las salas comerciales comenzaron a divulgarse en sus programas. Fueron los focos desde donde se fue irradiando el interés por el cine sueco, el checo, el polaco, el australiano, el nuevo cine español, y las expresiones del cine latinoamericano y de los países del Tercer Mundo.

### La división del trabajo

Espontánea y pacíficamente se ha establecido en Buenos Aires una suerte de división del trabajo entre las entidades esperanzadamente dedicadas a la difusión cultural cinematográfica. Si bien la división no es rigurosamente exacta, podemos decir que la Cinemateca Argentina cumple una triple labor: la de atesorar y conservar los clásicos del cine, la de funcionar como sala de cine de arte y de ensayo con ciclos de revisión, y la organización de semanas de cine con el material que le envían cinematecas extranjeras o representaciones diplomáticas, actividades todas a las que el público no asociado tiene libre acceso. Los cine-clubs más chicos realizan funciones de revisión, y usan asiduamente el valioso material ofrecido por algunas embajadas extranjeras que, como en el caso de las de Francia o Alemania Federal, mantienen un excelente catálogo de films clásicos y modernos, muchos de estos últimos nunca estrenados en el país.

En cambio, la labor del Núcleo se centra en la exhibición de pre-



# Los cine-clubs, o el cine como manía

estrenos, lo que le ha valido no pocas críticas. Sus directivos (entre los que se cuenta el autor de esta nota) tienen, sin embargo, sólidas razones para defender esa política, heredada en cierto modo del Club Gente de Cine. Hace unos años, en la Argentina era posible hacer ciclos de revisión bastante completos con material de stock de las distribuidoras. De cada película extranjera llegada al país, se importaba gran cantidad de copias. Unas para las salas de estrenos (¡a las dos o tres semanas se cambiaban!), y otras para los circuitos de barrios, del interior, y de los países limítrofes tradicionalmente atendidos desde Buenos Aires. De esta manera, hasta pasados varios años de la fecha de su estreno, era posible contar con copias de calidad aceptable para su revisión. Hoy en día, la crisis económica, las variaciones del dólar, y otros factores conexos, han hecho que muchas veces una o dos copias deban cubrir toda la trayectoria comercial de una película. Y es así como al año siguiente del estreno, ya están en condiciones deplorables para una exhibición decente.

Núcleo (como lo fue en su momento Gente de Cine) es uno de los pocos cine-clubs del mundo que puede permitirse una programación tan lujosa en material nuevo. Mantiene excelentes relaciones con la casi totalidad de las empresas distribuidoras argentinas y extranjeras, cuyos directivos han entendido que muchas veces una exhibición previa de un film ante un público seleccionado puede significar una excelente publicidad

de boca en boca y facilitarles su labor.

Hay también otro factor: el de las relaciones con el Ente Calificador Cinematográfico. La ley de calificación prevé franquicias para los cine-clubs, pero este renglón no ha sido reglamentado. Como dichas franquicias están en el espíritu de la ley, sus autoridades suelen autorizar la exhibición de films prohibidos o no calificados. De esta manera se ha logrado armar en Núcleo programas muy atractivos, lo que le ha valido una gran cantidad de socios y permitido financiar otras funciones semanales dedicadas a films de archivo y revisiones, cine infantil (bajo la sabia conducción de un experto como Víctor Iturralde), y otras películas que por distintos motivos no han accedido a los circuitos normales de exhibición. Mantiene, además, una biblioteca y uno de los ficheros más completos del país. Pero los que manejan Núcleo y los demás cine-clubs (grandes o chicos, débiles o poderosos) saben que su tarea sigue siendo supletoria, y que las cosas en el campo de la cultura cinematográfica tendrían que ser diferentes de lo que son aquí y ahora.

## Lo que hace falta

Criticar e injuriar a la censura cinematográfica es un deporte muy practicado en todos los países del mundo, por la perogrullesca razón de que censura hay en todos lados. Puede ser más o menos inteligente, más o menos rigurosa, tener obsesiones

distintas, pero que la hay, la hay. Este hecho, y una tradición liberal inconscientemente adquirida, nos hacen olvidar que también hay otra clase de censura

"El film es arte, pero el cine es una industria", proclamó el teórico italiano Luigi Chiarini. Y es también un negocio y una manera de invertir capitales. En los países capitalistas la explotación del cine no está a cargo del Estado, sino de empresas que pueden amar o no el cine, pero que necesitan ganar dinero para seguir subsistiendo. Un distribuidor, entonces, solo comprará películas que puedan prometer a su clientes: los exhibidores, seguras o soñadas ganancias. Si una película es una obra de arte y es "comercial" a la vez, mucho mejor. Después de todo, son seres muchas veces sensibles e inteligentes. Y si es mala, pero tiene la virtud de gustarle al público, también la comprarán. ¿Y quién puede recriminarlos por esta conducta? Después de todo, ellos no son críticos, ni ministros de cultura, aunque muchos distribuidores sensibles (por suerte en la Argentina tenemos varios) se han enamorado de películas difíciles que, muchas veces (la suerte ayuda a los buenos), han dejado también una buena ganancia. Pero son ellos, a la larga, los que deciden, e ininidad de veces no han querido o no han podido exponer el dinero de sus empresas para comprar películas que fueron alabadas por todos los críticos, pero no les parecían redituables. Y allí entran a tallar los cine-clubs, cuando pueden, para cubrir esos vacíos culturales. Así es como gracias a Gente de Cine se vio aquí *El diario de un cura rural*, de



Bresson (film que otro cine-club, Enfoques, de orientación católica, se tomó el trabajo de subtitular en castellano), o gracias a Núcleo pudimos ver *La terra trema*, de Visconti, y muchas otras obras maestras que no han llegado a estas playas. Y no nos referimos solamente a la obra de algún raro director egipcio o tunecino; quedaron en el camino películas de realizadores tan famosos como Luis Buñuel, Ozu (para muchos el mejor director japonés), Satyajit Ray, Michael Cacoyannis, Orson Welles, Carl Dreyer, Kurosawa,

Roberto Rosellini, Robert Bresson, Ingmar Bergman, Pudovkin, y muchos más.

Los cine-clubs y las cinematecas han hecho mucho por tapar esos agujeros. Pero debería haber algún modo de que entidades o empresas con recursos se ocupen algún día (cuando las cosas mejoren) de considerar el cine como un arte tan estimable como la música o las artes plásticas, y contribuyan a mantener salas especiales o distribuidoras destinadas a tal fin, o ayuden a los cine-clubs a hacerlo. Se

necesitaria, por supuesto, un país con algo más que prosperidad económica. Haría falta un cambio de mentalidad, un saludable culto a la libertad de expresión, un respeto por el público, y funcionarios de la cultura que alguna vez haya oído hablar de Dreyer o de Eisenstein. Mientras ese lejano día no haya llegado, dejemos a los cine-clubs en paz; no los torturemos con inútiles discusiones, y dejemos que lo poco que puedan hacer sea lo más útil posible para la mayor cantidad posible de gente.



## SOBERBIAMENTE UBICADO, PROXIMO A LOS CENTROS DE MAYOR INTERES

Exactamente en Carlos Pellegrini y Lavalle esquina Obelisco.

Lugar donde Buenos Aires vive.

¡Cultura, espectáculos, bancos, oficinas, show de compras es decir, todo el movimiento del día y de la noche!

Precisamente en el corazón de Buenos Aires, frente al Obelisco.

Lo esperamos para comenzar y terminar su estada con toda la calidad y calidez de nuestros servicios.

El GRAN HOTEL COLON está preparado para satisfacer cualquier exigencia empresaria, social o cultural, en sus 4 amplios salones con la capacidad de servicios que usted requiera para satisfacer su solicitud.

Esto fue pensado y realizado para Ud. que siempre busca lo mejor:

- 201 habitaciones dotadas con el máximo confort.
- Aire acondicionado.
- Música funcional.
- T.V. color y video películas.
- Room Service las 24 hs.
- Restaurant Intrnacional.
- Coffee Shop.
- Gimnasio, sauna y masajes.
- Amplias suites con terrazas privadas.
- Piscina climatizada con vista panorámica en el piso 14º.
- Estacionamiento propio.
- Nursery.
- Central telefónica electrónica.
- Télex - DDI.
- Oficinas privadas, con servicio de secretaria a su disposición.
- Cajas de seguridad.
- Lavandería y tintorería.

HAGA SUS RESERVAS A LOS TELEFONOS:

393-1717 - 393-1417 - 393-1017 Télex (AR) 17011(HOCOL)

BUENOS AIRES - CAPITAL FEDERAL



# IMAGENES DETENIDAS

*Con esta segunda entrega, Cine libre completa su modesto homenaje a aquellos films nacionales que el público argentino nunca pudo ver en la cómoda legalidad de las salas cinematográficas. Especie de historia subterránea de nuestro cine, estas imágenes (y los textos que las acompañan) permiten descubrir el velo de*

*olvido que, por motivos diversos, se abatió sobre una insospechada cantidad de títulos nacionales en los que muchos nombres reconocidos del cine argentino estuvieron comprometidos.*

## **Una excursión a los indios ranqueles (1963/1965)**

Dos veces se inició el rodaje de esta versión del libro de Mansilla, dirigida por Derlis Beccaglia, con supervisión de Mario Soffici. La primera en el '63, con un elenco que encabezaban Alfredo Alcón, Graciela Borges e Inés Moreno. La segunda en el '65, con otro elenco: Carlos Cores, Juan José Míguez, Luis Medina Castro, Elizabeth Killian, Silvia del Río, Juan Carlos Lamas y, entre otros, quienes aparecen en la foto: Carlos Carella, Fernando Vegal, Camilo Da Passano, Gloria Leyland y el niño Enrique Amores.

Pese a que en una gacetilla del 6 de abril de 1965 se afirmaba que: "Luego de una pausa de casi un año y tres meses, se reinicia la filmación... Los nuevos directivos de Productora Italamérica, señores Loiacono y Casanovas, se han hecho cargo de todos los compromisos y deudas anteriores que motivaron la suspensión del rodaje... Salvados estos importantes obstáculos, el 19 de abril se iniciará el rodaje de los indios", pero el film volvió a paralizarse y nunca se concluyó.



## **Cuerpo extraño (1962)**

La entonces debutante Delia Montero y el veterano Francisco De Paula completaban, junto a Oscar Casco y Juan Carlos Barbieri, los principales puestos del elenco de esta "ópera prima" de Ricardo Alberto Defilippi, sobre libro de Enrique Lastrade. Defilippi, que se había iniciado como extra en "Juvenilia" (1943), de Augusto César Vatteone, realizó otros dos títulos, también inéditos "La ronda de los dientes blancos" (1966), producción brasileña y "Morir por nada" (1974) y un último hasta el momento, que sí consiguió estrenar: "Hormiga negra" (1977). En todos, Delia Montero fue su actriz favorita.







### Puntos suspensivos (1970-71)

Edgardo Cozarinsky, destacado crítico y teórico cinematográfico, se inició como director con este extraño título: "...", donde amalgamaba sexo, política y religión. El film nunca se estrenó y Cozarinsky prosiguió su carrera en Francia.

### El encuentro y Máscaras de otoño (1964)

Ambos films fueron realizados por Dino Minitti, para la empresa productora de un ingeniero de apellido Giménez, quien aparentemente habría presentado quiebra, dejando otros dos títulos sin estrenar:

"Así, o de otra manera" (1964), de David Kohon y "Taita Cristo / La espina de Dios" (1965), coproducción argentino-peruana dirigida por Guillermo Fernández Jurado. En las fotos, Héctor Pellegrini y María Cristina Láurenz, en "El encuentro" y la misma actriz y Bernardo Perrone, en "Máscaras de otoño".





# IMAGENES DETENIDAS



## Crimen sin olvido (1968)

El personaje de Héctor Méndez, espada en mano y algo más, muere en esta coproducción argentino-boliviana dirigida por Jorge Mistral, que también se llamó "Misión cerca del cielo" y que nunca se estrenó.



## Héroes de hoy (1960)

El entonces joven realizador Enrique Dawi, junto al celebrado cómico Fidel Pintos, momentos previos al rodaje de esta sátira (que muchos asistentes a una función del Cine Club Núcleo, allá en los años '60, juzgaron como "divertidísima"), que además protagonizaban Luis Dávila y Nathán Pinzón, junto a tres jovencitas: Virginia Lago, Erika Wallner y Alicia Paz, en sus primeros pasos cinematográficos.





**La ñata contra el vidrio (1971)**

Seis alumnos del Instituto Nacional de Cinematografía (René Palacios More, Jorge Enrique Freeland, Hugo Quintana, Ricardo René García, Daniel Pires Mateus y Juan Bautista Stagnaro) realizaron un episodio cada uno, para unirlos en este largometraje que nunca se estrenó. La producción era del I.N.C. y las autoridades de entonces, inquietas ante los contenidos, habrían impedido su exhibición. En la foto, Miguel Angel Muñoz en "La resistencia", episodio de Pires Mateus, el único que luego pudo acceder al largometraje, a través de "Pequeños aventureros" (1977).

**Allá donde el viento  
brama (1963)**

"Mujeres de vida fácil arribaron a Comodoro Rivadavia, para infundar vida y brindar distracción a los hombres que surgieron de la soledad del fabuloso paisaje". Actores y técnicos también arribaron a Comodoro Rivadavia para rodar, bajo las órdenes de Ralph Pappier, este film que nunca se estrenó. Junto a Fanny Navarro, Ceumar Ríos y Robert Morgan (en la foto), el elenco incluía al americano John Loder, Claudia Lapacó y Guillermo Bredeston.



**La calle (1953)**

Mario Mittelman (a la derecha) es en la actualidad un técnico del cine argentino, que perdió su oportunidad de convertirse en niño prodigio de nuestra pantalla. Junto a otros actores no profesionales, intervino en "La calle", film de Rubén Martínez Cuitiño, cuyos negativos se quemaron en un incendio.







## 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

Via Norte 294 - 6070 - 5054 - Bodega Alta - Tel. 312 2181 / 1129 2625 / 5802





# EL CRITICO DE CINE

Julio Miranda

El crítico de cine siempre escribe *en off*. Palabras sobre imágenes pero no en la pantalla sino junto a ella y, a veces, contra ella. Pero su discurso, paralelo al del film, no es de su misma naturaleza. Si el crítico literario, en sus mejores momentos, hace literatura, el de cine no hace nunca cine, al menos en cuanto crítico. Es probable que él también logre, con cierta (in) frecuencia, hacer literatura. Y acaso alguno firme alguna vez un guión, una música o hasta una película. Pero, repito, no en tanto que crítico. Esta "tragedia" del escritor condenado a producirse *en off* se asume, por regla general, sin el mayor problema. El crítico como artista frustrado es un tópico idiota cuya regular utilización sólo puede servir para medir el rencor de unos pocos —o muchos— autores, que quizás sean críticos frustrados. La tajante separación entre "creación" y "crítica" se ha vuelto igualmente inútil. Que el uno haga películas, que el otro escriba ensayos o reseñas, ambos son creadores con un terreno propio. Si sus discursos respectivos no se tocan, dada la radical diferencia de su carácter, remiten sin embargo el uno al otro y, no menos, el otro al uno. Que el "diálogo" se realice cobijado por la caverna platónica del cine no le quita (cierto grado de) realidad. En lo oscuro, frente a las luces que se mueven, el crítico toma notas. Pasan, brillando, trozos —témpanos— de sentido. Se trata de apresarlos antes de que se hundan o derritan. Cierto que los papeles se mojan un poco, que la tinta se deslíe, que las líneas —en lo oscuro, frente a las luces— se encabalgan. Que el crítico no

puede —¿no debe?— levantarse a hablar —o gritar— *en off* pero allí mismo su amor o su odio, su fastidio, su agrado, su complicidad, su placer o su rabia *mientras sucede*. Discurso fatalmente posterior —postergado—, el del crítico. Con su manojito de papeles húmedos arma, luego, un sentido que apela a la espiral porque es el del film pero también el del cine mismo, es el del cineasta y el del país, y es —en primer lugar— el sentido del crítico. Pues el crítico entra en la caverna o sala cargado con su vida —y si la deja fuera es un imbécil y si pretende haberla dejado es un farsante— y al final de la película sale cargado siempre con su vida *más* lo que ha puesto en ella el film. Tiene, entonces, que escribir igualmente con su vida, como cabe suponer que ha filmado el cineasta. Y aspirando, ideal o potencialmente, a trazar la figura de todos los sentidos. Esta ambición —o necesidad— da su valor a la crítica como opción autónoma, que depende del cine como materia prima para, recreando el discurso del film, crear el suyo propio. Obviamente, a falta de cine no existiría la crítica cinematográfica, aunque siempre cabría postularla como literatura fantástica. Pero también se ha hecho obvio que sin la articulación conceptual de sentido que representa la crítica, el flujo de imágenes carecería de conciencia al menos escrita. Que algunos directores hayan incorporado a sus películas la reflexión sobre el cine (aún en menor grado pero con la misma orientación con que la literatura, la pintura o el teatro se han tematizado a sí mismo, una condición prácticamente





ineludible de la producción artística moderna) no convierte, pues, a la crítica como discurso escrito, como texto, en sobrevivencia parasitaria.

Por lo demás, es de sospechar que todo espectador "habla" de cine, como también todo cineasta, con lo cual no se hace más que "hablar" el discurso crítico. Algunos de esos espectadores lo elaboran, lo desarrollan y lo fijan por escrito, como cinéfilos más acuciosos o aplicados, más decididos o más tercos, quizás más caprichosos o más fanáticos. Probablemente eso sea todo. En cualquier caso, lo pagan con (tiempo de) su vida.

¿El crítico "del subdesarrollo" es o debe ser distinto del crítico "en general"? Como todo intelectual del tercer mundo, el crítico de cine tiene una función añadida:

la de activista cultural, al mismo tiempo "animador" y "agitador" en el plano individual, y "grupo de presión" considerado en su conjunto. La lucha contra la censura, por una legislación favorable al cine nacional, por la creación de escuelas de cinematografía, por la exhibición de películas venezolanas con una mayor cuota de pantalla y participación en los beneficios son algunos de los campos donde se desenvuelve lo que no es sino la especificación profesional de su carácter común de ciudadanos. Pero el crítico que defiende el derecho de expresión de un cineasta defiende, en el mismo movimiento, su propio derecho a la expresión. El crítico que protesta contra la prohibición de una película puede y debe escribir, antes, durante y

después de esa protesta, todo lo que piensa de ella, sea "favorable" o "desfavorable". Porque el primer compromiso del crítico es consigo mismo, y sólo en esa búsqueda y articulación de su personal sentido puede encontrar el hilo de todos los otros y responder a su respectivo compromiso con los espectadores y con los cineastas, con el país y con el cine. Y con la crítica, no menos con la crítica como aventura y pasión de comprender, ese discurso *en off* que se viene escribiendo casi desde que existe el cine, dentro del cual el crítico cumple su rol provisional e ineludible, precario y necesario, limitado y suficiente, solitario y solidario.

Cumple su rol y luego dice adiós. Como —probablemente— todos.





# STATUS

REVISTA MASCULINA

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



# Hollywood está que arde

Víctor Sherman

Hace algunos años, antes de que la C.F.H. (Ciencia Ficción Historietística) se decidiera a copar definitivamente los estudios de California, el boom era el cine catástrofe. Aeropuertos que saltaban por los aires, gigantesos transatlánticos que se daban vuelta como penosas cáscaras de nuez, ciudades enteras resquebrajadas por terremotos,

infinitos edificios-torre amenazados por las llamas, y en medio de todo este desconcierto, el mito del héroe intacto, imperturbable, deambulando entre los decorados ruinosos en busca de algún sobreviviente que perpetúe la tradición épica. Pero el cine americano, haciendo honor a su condición de máquina trituradora de géneros, no tardó en fagocitarse estos mini apocalipsis de presupuestos grandiosos. Si antes había sido un buen negocio, la irrupción de los C.F.H. boys (George Lucas, Steven Spielberg) lo confinó al depósito de trastos viejos: el cine catástrofe es ahora tan antiguo como el western, pese a la ostensible diferencia de edades que los separa.

Pero la catástrofe continúa. No en el cine, no como un género entre otros, sino como un flagelo que durante el 82 castigó despiadadamente la producción hollywoodense. Catástrofe es lo que se abatió sobre Francis Ford Coppola, que se vio obligado a subastar los Studios Zoetrope partiendo de un precio base mínimo de 20 millones de dólares. Aunque indiscutiblemente renovador, el último film de Coppola, *One from the heart*, parece haberle reportado más deudas que ganancias, y pocas semanas antes del anuncio de la subasta, el 6 de abril, la Zoetrope había empezado ya a despedir empleados de envergaduras diversas, desde ejecutivos encumbrados hasta tiracables. Ofertas hubo, y según parece algunas superaban holgadamente el precio base estipulado; pero seis semanas de negociaciones no bastaron para llegar a un arreglo. De modo que el 26 de julio la subasta se reabría, con el agregado de que a partir de allí también se tomarían en cuenta las ofertas que anduvieran por debajo de los 20 millones de dólares, siempre y cuando las condiciones de pago fueran satisfactorias. De todos modos, pese a estas contingencias financieras, la *American Zoetrope* y su

factórum Coppola parecen seguir gozando de buena salud, a tal punto que mientras sus estudios son examinados con mirada ávida por posibles compradores, el obeso filmmaker viaja con Vittorio Storaro y un equipo de actores jóvenes a Tulsa, Oklahoma, para filmar (siempre con su controvertido sistema de cine electrónico) *The Outsiders*, la adaptación de un oscuro best-seller atribuido a S. E. Hinton, una adolescente de 16 años que la industria editorial americana seguramente metabolizará en breve en una Harold Robbins cualquiera. Pero el exitoso libro de la Hinton tuvo su segunda parte, y Coppola no podía dejarla escapar, de modo que, apenas concluido *The Outsiders*, se puso a filmar *Rumble Fish* en Tulsa, la historia de un joven lumpen y sus relaciones con el hermano mayor de la Hinton.

Otro que no ha gozado del beneplácito del 82 fue Peter Bogdanovich (*Last picture show*, *Luna de papel*, *Targets*, *Daisy Miller*). Intentó distribuir por sus propios medios su última obra, *They all laughed*, pero terminó poniendo el film en manos de la poderosa *UA Classics*. Fueron estas dificultades las que demoraron la iniciación del nuevo proyecto de Bogdanovich y su productora *Moon Pictures*. Otros cineastas americanos igualmente jóvenes, cinéfilos y exitosos tampoco están exentos de los infuljos de la mala fortuna. El hitchkokiano empedernido de Brian de Palma ha tenido que suspender por un tiempo el rodaje de *Act of vengeance*, una ficción basada en el crimen del sindicalista Joseph Jablonsky, mientras Martin Scorsese, que ya presentó *King of comedy*, con Robert de Niro y Jerry Lewis, está tramitando un arduo divorcio, y su viejo guionista, Paul Schrader (autor de la magnífica *American gigoló*, que los argentinos viéramos cuidadosamente mutilada) enfrenta críticas y enseañamientos pe-



Peter Bogdanovich y John Ritter  
en el rodaje de *They all laughed*.



Jerry Lewis y Robert de Niro en *King of a Comedy*, de Martin Scorsese.



riodísticos por su *remake* de *The Cat people*. Para colmo de males, un chisme publicado por el *Examiner* cuenta que se habría desmoronado la cochera que el cineasta ocupaba en el parking de la *Universal*.

Catástrofes peores debió soportar el último film de John Landis, un sketch de una película de 4 episodios que el mismo Landis coproduce junto a Steven Spielberg: *The twilight Zone* (La cuarta dimensión). Landis, como suele ser costumbre en estas pampas, no es un cineasta muy requerido por los distribuidores argentinos; es, sin embargo, con George Romero, uno de los directores relativamente nuevos que vienen revitalizando el cine de terror, y el autor de un film ya legendario, erigido en clásico por sus vehementes fanáticos: *The night of the living death*. El sketch de Landis narra la historia de un nazi americano interpretado por Vic Morrow (cf. la serie *Combate*) que es secuestrado por una enigmática organización, y confinado a un peregrinaje forzoso a través del tiempo y del espacio. En la última secuencia, el personaje de Morrow desembarcaba en Vietnam durante un furibundo cañoneo: su destino trágico era morir salvando de la carnicería a dos niñas vietnamitas. Landis tenía que rodar esta última secuencia el 23 de julio; a las dos y media de la mañana, un helicóptero que transportaba a los cameramen y a algunos dobles armados de ametralladoras (se suponía que debían disparar sobre los tres fugitivos) rozó con excesiva contundencia una choza en llamas y se precipitó en el perímetro mismo del rodaje, hiriendo gravemente a sus pasajeros y decapitando a Morrow, Renee Shinn Chen (de 6 años de edad) y My-Ca Dinh Lee (de 7), hijas de verdaderos refugiados de la guerra de Vietnam. La *Warner Brothers* suspendió de inmediato la producción del film, y las consecuencias legales del accidente

no se hicieron esperar. Invocando motivos como negligencia, contrato de menores en condiciones de trabajo peligrosas y su utilización después de las 6 y media de la tarde, la Comisión de Trabajo multó en 5 mil dólares cada uno a George Folsey Jr., el productor asociado de Landis, Dan Allingham, director de producción, y a la *Warner*. Mientras tanto, los padres de la niña My-Ca Dinh Lee persiguen a Landis, Folsey, Allingham, Spielberg, Frank Marshall (el productor delegado), Dorsey Wingo (el piloto del helicóptero), Paul Stewart (coordinador de efectos especiales), George Miller, Joe Dante (el primero, director de *Mad Max*, y ambos co-directores con Landis y Spielberg del film en cuestión), la *Warner*, la compañía Western Helicopter, Newhall Land and Farming Compagnie, y la Indian Dunes Park (donde se produjo el accidente), reclamando una indemnización de apenas 200 millones de dólares. También se esperan, por otra parte, los reclamos de los familiares de Vic Morrow y de Renee Shinn Chen.

Pero no todas son noticias tenebrosas en Hollywood. El mismo Bogdanovich, por ejemplo, aunque decepcionado tras sus vanos intentos de convertirse en su propio distribuidor, ha decidido mudarse a Texas, donde según dice la gente es más benévola que en la furiosa Los Angeles. Desde allí (una flamante oficina en el modernísimo *Dallas Communications Complex*) programa sus pasos inmediatos: en la próxima primavera parisina rodará *I'll remember April*, la aventura de una compañía americana de producción de películas instalada en París; luego, para fines del 83, *The lady in the moon*, un guión de Larry McMurtry (el de *Last picture show*) que filmará Bogdanovich en Texas: se trata de las locuras de un grupo de actores que atraviesan en caravana el sudeste de Estados Uni-

dos por los años 1880. El plan de producciones de la *Moon Pictures* incluye también una *remake* de *Brewster's Millions* (Allan Dwan, 1945), a cargo de un cineasta aún no designado.

Pese a que las cocheras son difíciles de conseguir en Los Angeles, Paul Schrader tampoco se deja intimidar por la mala suerte. Ya concluyó el guión de *Born in the USA*, su próximo proyecto como realizador, y la adaptación de *La última tentación de Cristo*, de Nikos Kazantzakis, para su colega Martin Scorsese. Tras postergar temporariamente *Act of vengeance*, Brian de Palma, por su parte, ya viajó a Miami para acometer una idea que había desechado en un principio: una *remake* de *Scarface* (Howard Hawks, 1932) en la que Al Pacino interpretaría el papel de un refugiado cubano que se convierte en capitoste de una típica industria local: el tráfico de cocaína.

Quizá huyendo del clima poco favorable que se respira en el Oeste norteamericano, son varios también los que han optado por abandonar la costa. Después de su resonante éxito veneciano con *El estado de las cosas*, Wim Wenders ha vuelto a su primer amor: el estupendo escritor alemán Peter Handke. Un entrecruzamiento de cinco de sus libros fue el punto de partida para el film que Wenders ya ha terminado de rodar en Viena. Milos Forman, otro europeo radicado en el imperio hollywoodense, viajó a Checoslovaquia para vertir al cine *Amadeus*, la obra de teatro del exitoso Peter Schaffer, que será filmada en ese país y en Italia.

¿Volverán alguna vez? La Meca Hollywoodense supo ingeniárselas para atraer (y en cierto sentido succionar) sus talentos, pero su gigantesca máquina industrial también les pagó con decepciones y catástrofes. Y frente a esta clase de recompensas, la fuga parece ser una estrategia más que sensata.





Ingrid Caven en *Malou*.

*Entrevista con Jeanine Meerapfel*

# EL OJO DE LA MEMORIA

*Alan Pauls*



## Malou: en busca de la identidad perdida

—En Malou el viaje retrospectivo de Hanna se desencadena a partir de una crisis matrimonial. ¿Por qué elegiste ese momento?

—Porque el viaje de Hanna tiene dos sentidos. En primer lugar, investigar la historia de Malou, su madre. Pero también es el intento que hace una mujer para comprenderse mejor a sí misma, a partir de la comprensión de sus orígenes. Criada en la Argentina, Hanna, que vive ahora en Berlín, está determinada por una ambigüedad de culturas muy fuerte: vive entre idiomas, entre mundos. Y si va en busca de los restos de su madre, si emprende ese largo viaje a Estrasburgo, donde Malou vivió en los años '30, es porque quiere saber quién fue su madre, pero también porque quiere saber quién es ella, Hanna misma, qué identidad de mujer puede tener, y qué posibilidad existe para ella de vivir con un hombre sin falsas ilusiones. En resumen: quiere buscar en su tradición de mujer todo lo bueno que tiene. En la Argentina, Hanna vivió de cerca el deterioro de su madre: abandonada por su marido, Malou empieza a beber y pierde la posibilidad de vivir con responsabilidad propia. Es a partir de experiencias como ésta que Hanna reformula su matrimonio y emprende su viaje.

—Malou no reivindica una supuesta autonomía femenina.

—No, no es feminista en ese mal sentido del término. La búsqueda de Hanna es la búsqueda de la posibilidad de vivir en pareja, y al mismo tiempo de tener una clara conciencia de todos los conflictos que eso implica. Pero sin tener que mentir, sin tener que abandonarse a sí misma.

—Tanto el trabajo de Hanna como el de su marido giran alrededor de la posibilidad de inscripción que un extranjero tiene cuando accede a una cultura ajena.

—Hanna enseña alemán a los trabajadores extranjeros que residen en Berlín, y su marido quiere fundar una casa de cultura para esa población de inmigrantes. El, muy intelectualmente, trata de encontrar soluciones para problemas alemanes muy actuales como la integración de los trabajadores extranjeros a la sociedad. Ella, por su parte, trabaja muy concretamente con esta gente, conoce sus problemas, pero teme que con la integración los inmigrantes pierdan su identidad cultural. Toda la película da vueltas alrededor de esto: el tema de la identidad cultural, y la búsqueda de una posibilidad de tener una identidad como mujer y como inmigrante. Los dos temas se articulan: tanto Hanna como Malou han abandonado un país por otro, han tenido que adaptarse a nuevos idiomas y costumbres: son apátridas como tantos millones de personas en el mundo, apátridas por necesidad.

—Vos misma tuviste que atravesar esa experiencia de inserción en una lengua y una sociedad distintas.

—Sí, pero *Malou* no es, estrictamente hablando, una película autobiográfica. Hay muchas vivencias personales que intervinieron en ella, por supuesto, pero el tema de vivir entre culturas me preocupa mucho. Vivir en Alemania y escuchar un tango, por ejemplo: qué clase de sentimientos desencadena ese contraste.

—Malou es un film alemán, pero al mismo tiempo es como una encrucijada de lenguas.

—Se habla el alemán, el francés y el castellano, y cada una de estas lenguas corresponde con un espacio y un

tiempo determinados. Me interesaba mucho que el espectador oyera, viera y sintiera que se trata en todo momento de una multiplicidad de lenguas y culturas.

—¿Quién produjo Malou?

—Una productora alemana joven, pero muy fuerte, con mucho *push*. Produjo la última película de Fassbinder, y también a Zanussi, que está filmando en Alemania. Es una mujer, curiosamente, una de las pocas que en Alemania se dedican a producción.

—¿Tuviste que deambular mucho hasta encontrarla?

—Bueno, yo tenía ya el guión, lo había escrito al cabo de un largo proceso que me llevó dos años, y además había recibido un premio de un Fondo de subvenciones para primeras películas: un fondo estatal que me dio 60 mil dólares. Contar con estas dos cosas me ayudó bastante, pero además yo ya tenía toda la película pensada.

—¿Actores, fotografía, música?

—Sí, ya tenía en mente a Ingrid Caven, que en la película es Malou. La había visto trabajar muchos años antes, y siempre había pensado: tengo que escribir algo para ella. Fue ex esposa de Fassbinder, trabajó con él en muchos films. Una mujer muy interesante: ahora trabaja como cantante en cabarets de París, hace *chansons* tipo Piaf, tipo Marlene Dietrich. Pensaba también en Helmut Griem, un actor nada barato: trabajó en *Cabaret*, y también con Visconti. De Fassbinder tomé a Michael Ballhaus, el director de fotografía, y a Peer Raven para la música. El compuso toda la banda de sonido, menos las partes en que aparecen dos tangos y un bolero: "La mujer que al amor no se asoma..."

—Una película cara.

—Costó 800 mil dólares, una suma

*Formada en el Instituto de Cine de Ulm, bajo la dirección de Alexander Kluge, Jeanine Meerapfel estuvo de paso por Buenos Aires (su ciudad natal) y no vaciló en radiografiar la verdadera situación del Nuevo Cine alemán, un movimiento tan renombrado como desconocido en sus dificultades de subsistencia.*



# EL OJO DE LA MEMORIA

bastante alta para Alemania. Porque además de este *staff* de actores y técnicos conocidos, la película exigió toda una reconstrucción de época y algunas movilizaciones bastante dispendiosas. El rodaje duró 38 días, pero la última semana tuvimos que apurarnos como locos. De todos modos, aunque la plata nos alcanzó justo, pude filmar en una proporción de 7 a 1.

—¿Cómo repercutió *Malou* comercialmente?

—Bien: en un mercado sumamente difícil como el alemán, esto significa que estubo de 5 a 7 semanas en cartel. No está mal para una primera película, y sobre todo para una alemana. *Malou*, sin embargo, tuvo suerte: conseguimos un buen éxito de crítica, y a partir de allí recibimos invitaciones de los Festivales. Primero fue Cannes, después San Sebastián, y finalmente Chicago. En los 3 *Malou* obtuvo el Premio de la Crítica, lo que le abrió las puertas al exterior. Después en mayo, se estrenó en Nueva York. De todas formas, no hay que tomar el suceso de *Malou* en términos de dinero, sino de reconocimiento.

—¿Pensaste *Malou* para una determinada fracción del público alemán?

—Sí, y quizás ese haya sido mi mayor desafío. Yo sabía que *Malou* tenía mucho que decirles a los que están entre los 30 y los 50 años, y esperaba abrir ese mercado. Recuerdo que con Ingrid hicimos un viaje por todas las ciudades de Alemania donde se había estrenado *Malou*. En una pequeña ciudad cerca del Rin, por ejemplo, nos encontramos con la familia de Ingrid, unas tías de 50-60 años que habían visto el film y habían llorado, se habían emocionado. Entonces le dije a Ingrid: ¿viste? A esta gente le habla la película. No es una

película intelectual; es romántica. Y yo esperaba que eso funcionara más de lo que funcionó: atrapar esa franja de público, devolverla al cine por esos medios. Porque en Alemania ese público no va al cine. El cine sigue siendo un género menor, algo próximo al circo o las variedades, y por lo tanto no justifica una "salida". Acá ir al cine todavía es una "salida", ya se trate de una comedia italiana o una película de Bergman. Mi marido, por ejemplo, que es alemán y crítico de cine, casi se muere cuando lo llevé a la calle Lavalle. No lo podía creer: inmediatamente quiso escribir algo para registrar el fenómeno.

—Decís que *Malou* no es intelectual: ¿hablás de una cierta escritura cinematográfica?

—Puede leerse como una definición del cine que me gusta hacer. Para decirlo con una metáfora musical: en lugar de la música sinfónica, me gusta la música de cámara. El cine intimista, el cine de actores, y sobre todo un cine muy humano, que tenga que ver con las historias de las gente. En el cine me interesa la ternura, no la violencia: un cine fundamentalmente emocional. Eso es lo que se ha dicho de *Malou*: que es una película que no teme poner en escena las emociones directas. Un rasgo muy poco alemán, por cierto. No olvido, por supuesto, el rigor formal; junto con las emociones me preocupa mucho el problema del relato cinematográfico. En *Malou*, la construcción misma del film produce una descarga emocional constante.

—¿Hay algo de Muriel en *Malou*?

—Sí, el tiempo, la memoria, el origen...

—*Malou* también está narrada en dos tiempos que se entrecruzan.

—Eso lo resolvimos con Ballhaus, el director de fotografía. Decidimos que filmáramos todas las secuencias del

presente (el hoy de Hanna) con película Kodak, que permite unas tonalidades grises, verdes y azules, y todo lo que fuera el pasado (el ayer de Malou) con Fuji, que da tonos más bien sepia, rojos, púrpuras. De esta manera, ningún espectador se siente perdido frente a los permanentes vaivenes temporales. Mucha gente vio el film sin entender una palabra de alemán y sin embargo entendió toda la historia a partir de las imágenes y las tonalidades.

—Después de *Malou* filmaste *En la tierra de mis padres*. ¿Por qué un documental?

—Porque necesitaba un respiro, una suerte de liberación. Sobre todo después de una experiencia agotadora como *Malou*. Un largometraje, como se sabe, tiene necesidades de producción que pueden llegar a ser oprimientes. Con el documental, en cambio, yo tenía la libertad de poder filmar diez horas de película sin saber exactamente qué iba a resultar. Pero por otra parte tenía la certeza de que la película se iba a hacer. De modo que pude jugar, un poco como esos pianistas que ensayan sus posibilidades técnicas sobre el teclado. Creo que el documental es un buen ejercicio. Filmé *En la tierra de mis padres* con una cámara muy liviana, una Aaton, que yo podía manejar sin problemas, y en 16 mm. Hacer esta clase de películas (pequeñas, poco ambiciosas) es una experiencia casi necesaria: *En la tierra de mis padres* me ayudó mucho a reencontrarme con mi espontaneidad al filmar, y también con una dosis de saludable descuido.

Emigración y aprendizaje  
en Alemania

—¿Cómo fue que decidiste irte de la Argentina?



—En 1963 yo trabajaba aquí como periodista. Había estudiado dos años en una escuela de periodismo, y escribía toda clase de notas. Estuve en Atlántida. Para Ti y Panorama, y en ese momento conozco a Tomás Maldonado, que dirigía una importante escuela de diseño en Alemania. Dentro de esa institución había un departamento de cine. Tomás me habló mucho de esa escuela, y me contó que existía la posibilidad de una beca. No lo pensé demasiado: la idea de estudiar en el departamento de cine que dirigía Alexander Kluge me seducía muchísimo.

—¿Cuáles habían sido tus relaciones con el cine hasta ese momento?

—Lo único que había hecho era un curso de guión cinematográfico con Simón Feldman.

—¿Ya eras germanoparlante?

—No, podía oír hablar alemán, pero no hablarlo yo misma. Mis padres me hablaban frecuentemente en alemán, y yo les contestaba en castellano, un fenómeno muy típico de toda primera generación. De todos modos lo aprendí rápido, porque tenía la lengua en el oído, y ahora hablo y escrito tan bien el alemán como el castellano.

—¿Qué clase de formación recibiste?

—Una formación absolutamente integral: aprendí a escribir guiones, manejar cámaras, hacer sonido, montaje, todo. Era una época espléndida, el principio de lo que hoy se llama el Nuevo Cine Alemán. En aquellos años, todos mis profesores estaban haciendo sus primeras películas. Y después fueron precisamente los padres de la *Neue Walle*. Durante los 4 años de estudio hice un cortometraje, un largo documental, uno para TV, y después, una vez recibida, volví al periodismo, esta vez especializándome en cine.

—Era más o menos Mayo del 68.

—Sí, una época muy linda, de gran efervescencia. En el Departamento de Cine éramos pocos, apenas 30 personas, y la Escuela de Diseño, además, seguía criterios interdisciplinarios, un poco al estilo Bauhaus. Además de cine, aprendíamos disciplinas laterales como cibernética, sociología y muchas otras que contribuían a ampliar nuestro campo.

—¿Por qué volviste al periodismo?

—Al terminar la Escuela, ocho compañeros y yo hicimos una película de largometraje colectiva (*Auf der Suche nach dem Glück*: A la búsqueda de la felicidad): una verdadera catástrofe. Éramos ocho directores, ocho guionistas, y era la época antiautoritaria del 68, de modo que creíamos que teníamos que hacer todo en conjunto. Al final discutíamos quién iba a lavar los platos, y no qué escena teníamos que rodar. Además de la decepción, allí me di cuenta de los graves problemas que había que enfrentar para hacer un largometraje. Ya había hecho algo para TV, pero allí, los mecanismos eran muy cerrados, muy opresivos. Entonces empecé a pensar qué podía hacer, y escribir era todo lo que sabía, de modo que opté nuevamente por hacer periodismo. Aprendí mucho escribiendo, y también con los seminarios de cine que dictaba en la Escuela Popular de Ulm. Hacía series de todos los directores que me gustaban: Losey, Visconti, y así veía todas sus películas 5 ó 6 veces y las analizaba muy detenidamente. Así estuve durante 6 ó 7 años, esperando una oportunidad para hacer mi primera película.

—La posibilidad de hacer *Malou* debe haber puesto a prueba todo tu aprendizaje.

—Sí, y allí me di cuenta de las lagunas de la Escuela de Cine. Habíamos recibido una formación esencialmen-

te teórica, pero no estábamos preparados para luchar. Ninguno de nosotros tenía la menor conciencia de lo que son las situaciones industriales, lo que es la explotación de una película: cómo se arma una producción, cómo se distribuye, qué problemas se presentan en ese proceso. No sabíamos cómo conseguir dinero, cuáles eran los trucos y los caminos a seguir para llevar a cabo una película. Tuve que familiarizarme con todos estos problemas mientras filmaba *Malou*, y sobre todo después, una vez terminada la película, cuando hubo que empezar a hacerla circular.

—Se diría que la enseñanza reprime todo aquello que alude a las determinaciones económicas del cine.

—Pero al mismo tiempo ni siquiera se nos enseña el aspecto legal de una producción cinematográfica: cuáles son los derechos del director, cuáles los de la distribuidora, cómo se redacta un contrato, etc. Cuando firmé mi contrato como guionista y directora, había párrafos que me resultaban absolutamente incomprensibles. Consulté con un abogado, y él tampoco tenía la menor idea. Ese aprendizaje es importantísimo, y bastante imperioso, porque hay situaciones que se te vienen encima y es preciso resolverlas en el momento. Sobre todo ahora, que la TV se ha vuelto tan decisiva. En la tierra de mis padres, por ejemplo, se exhibió por TV con mucho éxito. Ahora la han pedido los cineclubs. ¿Quién tiene los derechos? Y bien... en mi contrato puse que los derechos están entre la TV y yo. De esa manera no hay equívocos posibles.

## El cine en Alemania

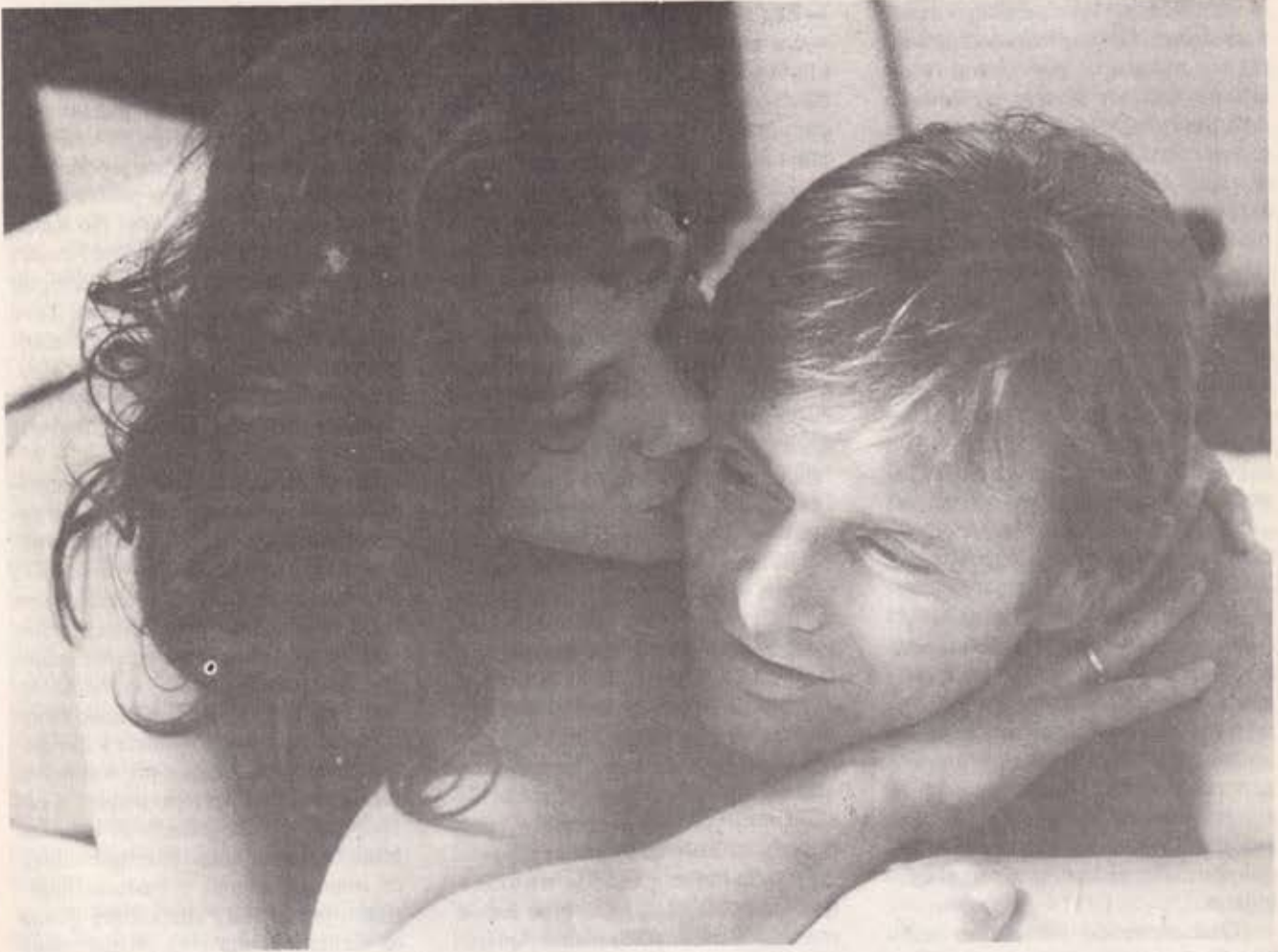
—¿La TV funciona ahora como una fuerza de apoyo para el cine alemán?



# EL DÍO DE LA MEMORIA



1.



2.

3.





1. Malou (Ingrid Caven) y la pequeña Hanna junto a un *flirt* circunstancial.

2. Grisha Huber (Hanna grande) y Helmut Griem.

3. Hanna desafiando a un interlocutor fugaz.

—Sin ella el Nuevo Cine alemán hubiera fracasado. Desde hace un tiempo se producen lo que nosotros llamamos películas anfíbias: las coproducciones cine-TV. Coproducimos los films, los pasamos unos años en cine, y después van a la TV, que es estatal y tiene mucho dinero. Prescindiendo de ella es prácticamente imposible seguir haciendo cine. El panorama es incluso muy dificultoso para directores como Herzog, Wenders o Schlöndorff. Ahora, por ejemplo, estamos pasando por un momento de recesión, se han cerrado muchos fondos, hay una gran crisis económica. Antes de viajar hacia acá, mi productora me decía que estaba pensando en emigrar a Canadá. “¿Y qué vas a hacer en Canadá?”, le preguntaba. Pero ella no aguanta más: los créditos se ponen cada vez más difíciles, y los controles son terriblemente rigurosos. Ya no es lo que ha sido en los últimos años.

—¿La acción de Kluge fue importante en la asociación cine-TV?

—Sí, fue él quien consiguió los contratos con la TV. Pero Kluge ha sido un tipo importantísimo para todo el desarrollo del Nuevo Cine Alemán, desde los comienzos. Hace unos diez años, poco antes del surgimiento de toda esta generación de gente joven, no había apoyo, ni subsidios, ni nada. Allí intervino Kluge, que es un verdadero político del cine: se iba al Parlamento, por ejemplo, y se entrevistaba con todos los senadores y diputados, se la pasaba haciendo camarillas por los pasillos para conseguir una ley de cine. ¿En vez de hacer cine él mismo, que sabe hacerlo y muy bien! Se pasó la vida peleando por esa ley. Ahora acaba de cumplir 50 años, y entre todos le organizamos un gran homenaje, porque sin gente como él, el cine alemán no hubiera existido.

—Dijiste que la crisis afectaba también a gente como Herzog, Wenders y Schlöndorff. ¿Qué pasa con ellos? ¿Tienen dificultades para exhibir sus películas?

—No es que no se exhiban; lo que pasa es que el espacio que tienen es mínimo en relación con el que ocupan las superproducciones americanas. El mercado alemán está absolutamente copado por el cine americano.

—El cine alemán se ha quedado sin público.

—Esa es una de las características más notables del mercado cinematográfico alemán: el cambio que se ha operado en el público. La edad promedio del espectador alemán oscila entre los 16 y los 24 años. El resto decididamente no va al cine: se queda en casa viendo TV, o elige salidas más “prestigiosas”: teatro, óperas, conciertos. Y por supuesto, los que van al cine prefieren películas de gran *budget*: *Supermán*, *La Guerra de las Galaxias*. Del cine alemán se habla mucho, pero en realidad se desconoce completamente su verdadera situación: Alemania produce un promedio de 60 películas por año. No es tanto, y menos aún considerando que la mitad de esas producciones no accede al mercado interno. Por eso se intenta exportarlo. Pero aquí los problemas no son menores: las distribuidoras de mayor poder son inexorablemente americanas. El dilema del cine alemán no debe reducirse al de cómo producir films nacionales: hay que plantearlo más bien en el nivel de la distribución.

—¿Cuál es la función de la crítica en esta coyuntura?

—La crítica sigue paso a paso el desmoronamiento de la tradición cinematográfica alemana con el Tercer Reich. A partir de allí, el público modificó radicalmente su posición frente

a la producción local, y con él la crítica, que en la actualidad es sumamente brutal con lo que Alemania produce. Todo lo contrario de lo que sucede con el cine y la crítica en Estados Unidos. Allí la actitud es cien por ciento proteccionista con su propia industria. En Alemania, en cambio, una película nacional siempre será juzgada con mayor severidad que una película extranjera. A una americana de segunda le pondrán 3 estrellas; a una alemana de nivel medio le bajan la caña de un modo impresionante. Eso es suicidio. Yo pertenezco a una asociación de directores de cine alemanes, y muchas veces hemos discutido si llevamos nuestras películas al Festival de Berlín o no. Y en general la posición es negativa. Porque si va a Berlín, el film ya está destrozado antes de exhibirse en los cines. El año pasado, por ejemplo, no hubo películas alemanas, todos estábamos en Cannes. Mi productora me dijo: “Si llevas *Malou* a Berlín, olvídate de la distribución en Alemania”. 1981, de todos modos, fue mejor. Fassbinder fue con *Verónica Voss* y ganó el primer premio, a pesar de ser una película menor en su carrera. Yo también envié *En la tierra de mis padres*, que participó en el foro de cine joven.

—Se entiende entonces por qué muchos cineastas alemanes aceptan filmar en el exterior.

—Es que no les queda otra alternativa. Hace un tiempo, por ejemplo, los distribuidores dijeron que había que hacer comedias, que eso era lo que quería el público. Todos se pusieron a filmar comedias. Vos sabés lo que es el humor alemán, ¿no? Resultado: fracaso absoluto. Eran comedias más o menos bien hechas, pero de dimensiones absolutamente reducidas. Quedaban una semana en cartel y después desaparecían sin dejar rastros.



# EL OJO DE LA MEMORIA

Al tiempo hubo una ola de cine de acción: se intentaba copiar las fórmulas americanas. Una o dos anduvieron... Y precisamente esa clase de cine es la que los distribuidores quieren ofrecerle al público de 30 años...

—¿Hay salas en Alemania para el cine europeo actual?

—En general, las películas importantes extranjeras, las que ustedes ven aquí en los cines (todo Resnais, mucho de Losey, el último Godard), allá se pasan por TV. El cine está reservado para las superproducciones americanas, o para alguna película alemana que viene muy promocionada. Un ejemplo es *Das Boot* (El barco), de Peterssen, la película más cara del cine alemán: costó 15 millones de dólares. Tuvo un éxito impresionante: es la historia de un submarino alemán que se pierde durante la guerra, y está toda esa cosa heroica de los tipos encerrados ahí, debajo del agua. Yo no la vi, no me interesaba. Pero claro, hay allí mucho dinero, todo el empuje de la TV y una promoción espectacular. Hasta el Spiegel le dedicó su tapa.

—¿Qué pasa con los directores "viejos"?

—¿Bernard Wicki, por ejemplo? Están raleados, definitivamente afuera del circuito. El se pasó la vida soñando con filmar *La montaña mágica* y al final la hizo Dansendorff.

—¿Como actor también?

—Se lo utiliza, pero cada vez es más difícil, porque se está poniendo muy viejo. Lo último que dirigió Wicki fue *El ataque de la ciudadela*: un film hermoso, pero difícilísimo, complicado, demasiado largo, de una dramaturgia muy desigual. A mí me gustó mucho: era como el último grito de un hombre viejo que intenta una vez más hacer cine nuevo. Le fue tan mal que no consiguió un solo peso para volver a filmar. La gente de esa

generación ya quedó definitivamente de lado. Es que es un medio muy duro, brutal, competitivo. Imaginate que todos los años salen de las escuelas de cine 30 ó 40 directores. ¿Qué futuro les espera?

—¿Quién los absorbe? ¿La TV?

—En parte.

—¿Cine publicitario?

—Muy poco. La TV alemana tiene un espacio publicitario de 10 minutos a las 8 menos 10 de la noche. Eso es todo. El resto es lo que pasan en los cines, pero eso es una porquería, nadie lo quiere hacer.

—Fuera del cine profesional, ¿qué tipo de cine se practica en Alemania: 8 mm, 16 mm, video?

—Para el cine no profesional, el documental y el de vanguardia se usa mucho el 16. Ahora muchos directores se han sentido atridos por el video.

—¿Vos no?

—No me interesa tanto. Yo soy muy *old fashioned*: me encanta el material tradicional, necesito su olor. El video es algo muy distinto: además, las cámaras son tan livianas que cualquiera puede hacer cualquier cosa. En la época en que yo hacía periodismo cinematográfico me dediqué bastante al super ocho: era mi única posibilidad de seguir en contacto con el medio.

## Retorno a las fuentes

—Esa relación casi afectiva con los instrumentos tradicionales corresponde muy bien con tu estilo.

—Sí, son los medios con los que me siento más cómoda, y los que me permiten hacer el tipo de cine que quiero hacer. Por supuesto que hay directores muy distintos a los que admiro mucho...

—Se insistió bastante sobre Fassbinder.

—Sí, es uno de ellos. Creo que fue uno de los grandes genios cinematográficos, eso no le impidió hacer films muy desiguales, lo que desconcierta un poco: hizo 3 buenas y una mala. Pero me impresionan mucho su vitalidad y su profesionalismo. Conocía absolutamente todo: desde los títulos hasta la música, y su dominio del lenguaje cinematográfico era muy interesante.

—¿Lo conociste?

—Bueno, cómo se podía conocerlo a Fassbinder. Era un tipo muy difícil, muy solitario. No creo que fuera sencillo hacerse amigo de él.

—Gran parte del staff que compone *Malou* proviene de él, de sus películas. Pareciera haber una relación bastante estrecha, aunque mediatizada.

—Sí, Fassbinder no es lo que se puede llamar una "influencia". Al menos no directa. Pero ignorarlo es imposible. Sería como para cualquier director argentino ignorar a Torre Nilsson. Aunque no se recurra explícitamente a él, aunque la marca no sea visible, de todos modos está ahí, como una memoria siempre presente. Mis influencias, en realidad, provienen sobre todo de la literatura. En ella se origina mi preocupación por un cine que hace hincapié en la acción, lo narrativo, el relato. Mi patrimonio, curiosamente, a pesar de haber vivido ya 17 años en Alemania, es Borges, Cortázar, Bioy Casares, toda la literatura que me ha amantado. Ayer, precisamente, se me ocurrió una frase de Borges para poner como epígrafe en el Press Book alemán de *Malou*, una frase que define muy bien el espíritu de mi película: "Hay una cosa que no existe: es el olvido".



# CINE LECTURAS

Desde las épocas remotas de *Gente de cine* o la fervorosa y sesentista *Tiempo de cine*, las revistas dedicadas al campo cinematográfico han cambiado sensiblemente de función. Si en aquellas prehistorias funcionaban a la vez como medio de reflexión y como expresión de ciertas corrientes cinematográficas en boga, en la actualidad el desamparo de la industria cinematográfica nacional y su dispersión las han alejado de tan saludables "misiones". El cine argentino ya no ostenta el privilegio de contar con "corrientes" internas; las polémicas estéticas o ideológicas que en algún momento lo desgarraron (hoy nos damos cuenta que para bien) se han volatilizado, víctimas de la imposibilidad de pensar, de criticar, de hacer y de recibir el cine que se ha desplomado sobre la cultura argentina. Un espectador actual puede adherir a un cineasta, pero quien pretenda reconocer algún movimiento o tendencia está condenado a que lo tomen por un utopista incurable. Privado de semejantes dinamismos necesarios, el cine argentino sufre una atomización que lo ha

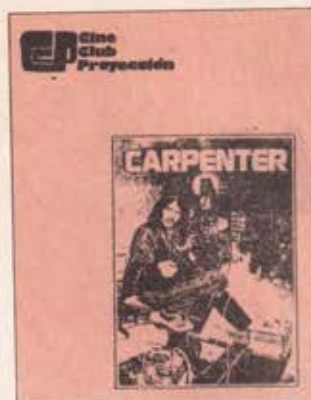
convertido en un puñado de proyectos, ideologías y concepciones absolutamente individuales. ¿Qué queda, pues, de aquel legendario medio cinematográfico en el que crecieron los cineastas de la generación del 60? Los cine-clubs, esas especies de células culturales microscópicas que despliegan sus esfuerzos en y a pesar del desasosiego generalizado. Hablar de las revistas de cine que actualmente se publican en Buenos Aires es hablar al mismo tiempo del fenómeno de los cine-clubs, y también de la enseñanza del cine en nuestro medio. No es casual que gran parte de esas publicaciones se aglutinen alrededor de unos cuantos cine-clubs o sean el órgano periodístico de escuelas de enseñanza. De envergadura gráfica diversa, algunas más "elegantes" que otras, pero todas con un fervor tan idéntico como desesperado, estas publicaciones restringen su difusión a los kioscos de Corrientes o a librerías de iniciados como La Vía Regia, pero figuran invariablemente bajo las axilas de los cinéfilos que desfilan insaciables por la Cinemateca o las funciones de la sala

Leopoldo Lugones. Parecidas por su modestia de producción a los ejemplares de la prensa *underground*, se diferencian de ellas, sin embargo, por el objeto que las reúne: el cine —un objeto esquivo y difícil que intentan apresar desde ángulos distintos.

*Cine Boletín*, por ejemplo, es una publicación del Centro de Informaciones y Estudios Cinematográficos; ya lleva 13 números editados, y en su redacción figuran nombres como José D'Amato, Antonio Serra, y algunos "consagrados" como Jorge Miguel Couselo, Víctor Ithurralde y Jorge Abel Martín. El esquema de *Cine Boletín* está signado por el fragmento: se eluden las notas largas, y una diagramación vagamente caótica compagina informes, noticias del exterior (con especial interés por el cine latinoamericano), extractos de artículos publicados por otros medios, algún reportaje breve, y materiales relativos a súper ocho, libros, documentos, etc. Caracterizada como una sucesión de "pastillas" periodísticas, *Cine Boletín* es una publicación de consulta: las informaciones suelen







ser de primera mano, los datos veraces, y el puente que establece con cinematografías relativamente anónimas de Latinoamérica (Ecuador, Nicaragua, Colombia, Puerto Rico) se convierte en una iniciativa saludable en un medio que, como el nuestro, se mantiene prudencialmente alejado de aquellos colegas hemisféricos.

Es distinto el caso de *Cinecuadernos del Sur*, una revista publicada por la Asociación Cooperadora de la Escuela de Arte Cinematográfico de Avellaneda, cuyo segundo número salió a la calle en Diciembre del 82. Vinculada con la EDAC, cuyo director Rodolfo Hermida integra la redacción de la revista, *Cinecuadernos del Sur* es el fruto de una curiosa fusión: "entre el negro Ferreyra y la nouvelle vague", según reza a modo de emblema en el editorial del primer número. Ya en esta declaración de principios, sus artífices asumían con plena convicción el enigma de esa mezcla: por un lado, recuperar el espíritu de la NV francesa (y la que fuera su expresión teórica: la revista *Cahiers du Cinéma*); por otro,

permanecer atentos a este Sur, entendido en parte como Avellanedismo y como Argentina. *Cinecuadernos* ha propuesto revisiones teóricas interesantes (la pintura como punto de referencia estético del cine, los postulados de Dziga Vertov), y enfatiza, dadas sus vinculaciones con la EDAC, la cuestión de la formación de los cineastas, un problema en el que se cifran muchas de las causas por las que nuestro cine es como es.

*Cine Club*, por su parte, es un bimensuario que representa a cinco de estas instituciones cuyo trabajo permanece aún en una oscura clandestinidad: el Jaén, el Proyección, el IRCA, el Cataluña, y el Truxa. En sus páginas puede leerse una manifestación de los intereses y las pasiones que animan a los organizadores de las funciones cineclubistas y a sus fervientes espectadores: predilección por cierto cine europeo que en Buenos Aires no ha encontrado del todo sus canales comerciales (se sabe, por ejemplo, que lo mejor de Herzog desfila incansablemente por estos proyectores precarios y entusiastas),

relación con revistas extranjeras como *Cahiers*, de las que extraen a menudo las fuentes de sus artículos, y un espacio privilegiado para indagaciones cinéfilas. El cine club Jaén, por ejemplo, ha publicado recientemente un ejemplar especial dedicado al expresionismo alemán, firmado por Domingo Colozzo. Esta monografía, basada en los debates dominicales del cine club, traza el recorrido estético del expresionismo cinematográfico siguiendo las líneas de 4 films: *El gabinete del Doctor Caligari*, *La muerte cansada*, *El último hombre* y *Nosferatu*, películas que sólo son visibles en esas cavernas atestadas de cinéfilos. El cine club Proyección, por su parte, consagra un número especial a John Carpenter, el director de *Halloween*, *La niebla* y *Fuga de Nueva York*, una de las últimas y encendidas pasiones de los actuales *cahieristas*. Enmarcado por los comentarios de Alberto Farina (director de Proyección), el *dossier* Carpenter reproduce una extensa entrevista con el realizador ("robada" vaya uno a saber de dónde), y algunas fotografías que la

fotoduplicación se empecina en borrar. Estos "robos", sin embargo, constituyen una saludable estrategia de apropiación que casi todas estas publicaciones más o menos marginales suelen cultivar. Algunas reconocen a sus víctimas y citan sus fuentes; otras prefieren ocultarlas. En ambos casos se trata de un modo de apropiarse de una cultura y un saber cinematográficos que las vías "legales" nos niegan. Al fin de cuentas, ¿qué es más delictivo? ¿Que un ejemplar de *Cahiers du Cinéma*, *Cinématographe* o *Sight & Sound* cuesten arriba de 30 millones de pesos, o que los cinéfilos argentinos desconozcan la propiedad privada de sus articulistas? Esto, que empezó como un comentario-homenaje a nuestras colegas de periodismo cinematográfico, termina siendo una apología del robo. No hay que asustarse: ya el maestro Brecht la reivindicó con todo su admirable rigor.



# AGENDA



MÉRIDA 82: *La boda*, de Thaelman Urgelles, ganó de punta a punta.

estuvieron en Buenos Aires participaron del evento; algunos como aspirantes al gran premio Simón Bolívar, otros como integrantes del jurado (Antonio Llerandi, por ejemplo, que compartió semejante función con Rodolfo Izaguirre, Claudio Nazoa, Perán Ermiry, Humberto Solas, Geraldo Sarno y Giancarlo Zagni), y varios de los restantes poniendo el hombro en el aspecto organizativo. Esta segunda edición de Mérida cae en un momento de plena euforia para el cine venezolano: la reciente creación del Fondo de Fomento

Cinematográfico (quizás el logro más importante de la lucha desplegada por nuestros colegas), y la salida oficial del decreto de comercialización de obras cinematográficas, son dos razones suficientemente elocuentes para justificar tal clima de euforia. Esta vez, los organizadores del festival decidieron separar los films concursantes en dos categorías: films de ficción y documentales. Correlativamente hubo también dos jurados, y el que correspondió a los materiales documentales contó con la participación del argentino Edgardo

Palero. En la categoría ficción, las deliberaciones no fueron controversiales. Hubo pleno acuerdo para premiar el film *La boda*, de Thaelman Urgelles (en Buenos Aires pudimos ver *Alias el Rey del Joropo*, la película que Urgelles codirigió con Carlos Rebolledo), que se alzó con una verdadera avalancha de galardones: gran premio Simón Bolívar (disponible para la mejor película de todo el festival, en cualquiera de sus 2 categorías), premio al mejor largometraje de ficción, al mejor guión (escrito por el director y Edilio Peña), a la mejor cámara (Eva Mondolfi), compartido con Virginia Urdaneta por *La máxima felicidad*, y al mejor actor de reparto (Asdrúbal Meléndez).

Mauricio Wallerstein arrebató el premio a la mejor dirección por *La máxima felicidad*; el premio a la mejor fotografía quedó en manos de Andrés Agusti, iluminador de *El Mar del Tiempo Perdido*, del director Solveig Hoogensteijn; Jorge Saavedra conquistó el galardón al mejor sonido por su trabajo en *Cangrejo*, de Román Chalbaud, y el laurel a la mejor música correspondió a Guillermo Carrasco, por su labor en

*Tres tristes trópicos*. Marcelo Romo (*La máxima felicidad*) fue considerado el mejor actor, y en el rubro actrices de reparto Herminia Valdes (idem) no tuvo empachos en deslumbrar al jurado y obtener sus beneplácitos. En la categoría documental, los veredictos no fueron tan fáciles. Los jurados se trenzaron en discusiones interminables, dado que el sector venezolano proponía premiar el film *La iniciación de un shamán*, de Manuel de Pedro, mientras la parte extranjera (un cubano, un brasileño, un costarricense y un argentino) adhería fervorosamente al polémico *Ledezma: el caso Mamera*, del perseguido Luis Correa. Veredicto más salomónico, imposible: el premio final fue compartido por ambos films.

Pero Mérida 82 sirvió también para que los venezolanos accedieran al pensamiento de otro argentino errante: Fernando Birri. A raíz de la apertura del *Laboratorio de Poéticas cinematográficas*, en el Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes, *Tire Dié* y *Los*

De paso por Buenos Aires, donde recalaron para enfatizar la importancia de la Semana de cine Venezolano, los cineastas caribeños se mostraron levemente urgidos por la falta de tiempo. Mientras *Cine Libre* (véase nuestro número 2) se esforzaba por poner orden en la vehemente mesa redonda que organizó con la delegación visitante, sus miembros corrían de acá para allá intercambiando direcciones y teléfonos, prometiendo reencuentros y consultando desesperadamente sus relojes.

El motivo de semejante premura, que con todo no bastó para mermar las copiosas raciones alcohólicas consumidas por nuestros huéspedes, era el Festival de Mérida, cuya segunda edición (la primera fue en el 80) se llevó a cabo entre el 30 de octubre y el 5 de noviembre. La mayoría de los cineastas que



*inundados* volvieron a ratificar su poderosa vigencia, a más de 20 años de realizadas. Y la expresión *poética cinematográfica* parece adecuarse inmejorablemente a la práctica de este cineasta, que así habla en el cuadernillo de presentación del festival:

*Nuestra tierra está viva  
Vivas vivas vivas  
Están sus entrañas  
Que se llaman Juan y María  
Calixto, Nepomuceno, Rosa,  
Xochi-Quetzal,  
democráticamente Nela  
Cada vez que se enciende el proyector  
En nuestra conciencia oscura  
El cineasta digno  
filma firmemente  
Y no cambia su guión  
Aunque se queme el cine.*

## IN MEMORIAM NESTOR GAFFET

Se lo vio por última vez en la cena anual del Cine Club Núcleo. Y todos los que lo vimos ahí y más aún los que compartieron su mesa, encontraron que Néstor Gaffet

estaba realmente muy bien, siempre dispuesto a la lucha y a no bajar sus banderas. Tenía muchos proyectos y sabía muy bien quienes eran los enemigos con los que había que seguir luchando. Y en eso de luchar él tenía mucha experiencia en varios terrenos, ya que era abogado, productor, distribuidor y había incursionado también por las lides del cineclubismo. Como distribuidor el público argentino debe agradecerle todos sus desvelos para poder introducir en la Argentina el cine sueco, las películas polacas, el nuevo cine español y últimamente, el cine australiano. Como productor financió el primer largometraje de David José Kohon ("Prisioneros de una noche") y estuvo ligado a obras decisivas en la trayectoria de Leopoldo Torre Nilsson: "Fin de fiesta", "Piel de verano", "Un guapo del 900" o "La mano en la trampa". Enfrentó a la censura todas las veces que pudo (¿se acuerdan de "Morir en Madrid"?), y siempre apoyó la obra de todas las entidades que tenían que ver con la cultura cinematográfica. El viernes 10 de diciembre estuvo, como dijimos, en la cena de

Núcleo y el día siguiente, cuando venía del cine con su mujer (había ido a ver "La esclava del amor" de Mijaiklov) su corazón se negó a salir latiendo. En este país donde la cultura suele estar tan divorciada del quehacer cinematográfico, perder un distribuidor como Néstor Gaffet es realmente una pérdida grave e irreparable. Mucho más cuando a los 54 años no había traicionado ninguno de los ideales de su juventud cineclubista, allá en La Plata, ciudad donde sus restos ahora descansan.

## CINE ARGENTINO POR TV: EL ANALFABETISMO CUDE

En este extraño "reino del revés" que es la Argentina 1982 ya no hay nada que nos permite seguir ejerciendo nuestra saludable capacidad de asombro. Todos sabemos que los más importantes puestos claves en el mundo del cine, la radio o la televisión están en manos de señores que, generalmente, no tienen

la menor idea del asunto. Pero esas personas, por pudor o por hipocresía (que el lector tache lo que menos le gusta), tratan de aparentar sapiencia o versación en el campo donde la providencia (o los golpes de estado) los han llevado a actuar. Es así como ya no nos sorprenden los comodores hablando de las virtudes de la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig, o los capitanes hablando de psicología, o los coroneles disertando sobre el *rating* o los *video-tapes*. Pero que alguien tenga a su cargo un programa de televisión, gane como tres mil palos por mes (en estas épocas de malaria) y confiese tranquilamente ante las cámaras no saber un pepino de lo que está hablando, es algo que realmente nos permite seguir ejercitando esa capacidad de asombro que tanto extrañamos en la Argentina de hoy. El señor de marras se llama Rubén Aldao. Conduce un programa diario de televisión por Canal 11 que, dedicado a exhumar viejas películas argentinas, esta logrando un apreciable nivel de audiencia gracias al entusiasmo de los dos flacos que lo producen. Estos pibes



tratan, infructuosamente y por vergüenza ajena, de ilustrar al señor Aldao. Pero éste se resiste estoicamente. No lee las tarjetas que le pasan, condunde todo y hasta a llegado a condundir a un entrevistado llamándolo, en el aire, con otro nombre. Es decir que defiende su analfabetismo con un empeño digno de mejor causa. Tendrá miedo, tal vez, de que el día que aprenda lo echen. Porque, según nos han contado, la única forma de estar tranquilo en la televisión es ser lo más analfa posible. Hay otro requisito, pero ése no lo decimos confiando que nuestros sagaces lectores se den cuenta. Pero lo más triste del caso es que, como decía una tía nuestra, profesora ella, "este tipo gana, por no saber, cuatro veces más que yo, que tengo que enseñar". Y ni hablar —agregamos nosotros— de los eruditos en cine argentino que están en su casa, sin siquiera yerba de ayer secándose al sol.

### **Noticiero I: El despegue de Cine Abierto**

Parece que, luego de tantas esperas y vaguedades, *Cine Abierto* empieza a existir más allá de las fervorosas declaraciones a las que hasta ahora se había reducido. Como es ya *vox populi*, las entidades organizadoras del antemencionado proyecto habían lanzado la idea de cinematografiar el éxito de *Teatro Abierto*, pero el método implementado, aunque bastante similar a su antecesor teatral, despertó ciertos reparos en gente relacionada con la pragmática realidad de nuestra industria cinematográfica. Uno de estos reparos, se supo, apuntaba a la excesiva democracia con que se instrumentaba el proyecto, y sobre todo a la abundancia de declaraciones previas a los hechos concretos. Finalmente, después de sucesivas reuniones (no siempre acompañadas por un clima amable), SICA, ACTORES, la DAC y ARGENTORES consiguieron emitir el dictamen que la

terminología futbolística llamaría adecuadamente el *puntapié inicial*. Se estableció, pues, lo que dio en denominarse los *matrimonios*, formados por los cuentos seleccionados y los directores encargados de plasmarlos en imágenes. Imágenes de 16 mm., dado que la generosidad de Kodak al donar el material cobró imprevistamente el formato del paso reducido. Se supone que en tiempos futuros, augurantes de mejoras económicas, las imágenes mencionadas se agrandarán a 35 mm. para permitir que el público de las grandes salas cinematográficas acceda a la experiencia más revolucionaria del cine argentino, como dijo Antonio Berciani con su habitual cautela. Berciani concluyó su exposición asegurando que proviene del cine mudo, como si nadie lo supiera. Un circunstante socarrón murmuró que las exageraciones que suele cometer en su permanente entusiasmo seguramente obedecían a la manera de recitar de los actores de aquel periodo, que debían suplantar la ausencia de frases con la grandilocuencia de los ademanes. Pero retornemos a la

realidad. Hemos titulado esto *Noticiero* y es nuestro deber informar. Allá van los títulos de los cuentos, a renglón seguido los autores, y al lado los directores encargados. *El paso del elefante*, de Irene Ickowicz. Dirección de Carlos Galletini. *Canta pájaro herido*, de Estela Osarnio. Dirección de Carlos Orgambide. *Falucho*, de Pacho O'Donnell. Dirección de Sergio Renán. *La ley*, de J. de Diego. Dirección de Bebe Kamin. *Ampalagua*, de Mercedes D'Adderio. Dirección de Daniel Pires Mateus. *Ford Falcon*, de J. C. Barcos y J. C. Asturias. Dirección de Alberto Fischerman. *La avenida de los eucaliptos*, de F. Ananía. Dirección de Nicolás Sarquis. *Las mariposas del Camino*, de J. C. Vezzulla. Dirección de Raúl de la Torre. Instituidos los lazos conyugales entre autores y directores (no se excluye, en caso de ser necesario, el auxilio de algún adaptador talentoso), los libros cinematográficos deberán ser finalizados en un plazo altamente perentorio, de tal modo que en la primera quincena de marzo pueda empezar la filmación de



# AGENDA

los dos que hayan sido concluidos en primer término.

## Noticiero II:

### Se proyectó el ensayo semiótico de Ottone

Llevóse a cabo, en las lujosas instalaciones del Cine Club Buenos Aires, la presentación en sociedad del medimetraje *Metacine*, de Antonio Ottone.

La película, que lucía un formato de 16 mm, discurrió fluidamente ante los espectadores. Algunos defectos de sonido fueron atribuidos al lógico nerviosismo del proyector, que no estuvo a la altura de las circunstancias.

Cabe notar que fueron padrinos el cine club citado y la revista *Cine Libre*. Antes de la proyección, el distinguido público presente sufrió una perorata de Mario Sábato, afortunadamente brevisima pero igualmente confusa.

### Deponiendo fuera del tarro: los críticos yanquis también lo hacen

Nadie ignora que las relaciones entre directores de cine y críticos son asquerosas. Suponiendo que algún día habitemos un país normal, donde sea una afrenta pensar que algunos críticos prodiguen ponderaciones porque ciertos productores los convencen con viles atenciones financieras, un dichoso país donde la ética signifique algo y un tribunal de honor expulse de la cinematografía a los cineastas que atenten contra el buen gusto, aún así, en ese país mítico, las relaciones entre artistas y evaluadores públicos seguiría siendo —por lo menos— tirante y pletórica de resentimientos.

Como nuestro país dista mucho de ser aquel que hemos supuesto en un alarde de imaginación, y como es indispensable que estas ya de por sí difíciles relaciones contaminen la miseria moral que a todos los argentinos nos envuelve, es obvio que los denuestos que cruzan

—casi siempre en secreto— los bandos rivales suelen ser de imposible reproducción inclusive para esta Agenda, que se caracteriza por ser desenvuelta y deslenguada.

No podía ser de otra manera: muchos críticos no perdonaron a un grupo de directores que éstos se pusieran a escribir sobre cine. Uno de ellos se lo dijo directamente a uno de los responsables de esta revista, que curiosamente es el que comete esta infidencia. Lo masculió mientras ingería uno de los múltiples bocadillos de la fiesta de inauguración de *Cine libre* (ver crónica en número 2).

Reproducimos diálogo textual:

CRITICO: —Ustedes, los directores, no deberían escribir sobre cine.

DIRECTOR: —Ustedes, los críticos, tampoco.

Al mismo tiempo que le planteamos la absoluta incompetencia moral para pontificar sobre cine a gran parte de nuestros críticos nacionales, debemos reconocer que otra parte considerable de nuestros directores sufre como estocada de una persecución internacional contra su obra cualquier comentario que no signifique algo parecido a un elogio desmedido.

Cuando los responsables de esta revista nos planteamos lo que podría definirse como estilo de redacción (y rogamos al lector de Agenda que no asimile la prosa confusa y malintencionada de nuestras infidencias con el contenido

medidamente crítico, mesuradamente audaz, extensamente profundo, y netamente plomizo del resto de nuestra revista), estipulamos como regla de oro el deber de diferenciamos de lo que —hasta el momento de escribir esta noticula— suponíamos un defecto típico de ciertos escribas cinematográficos: el abusivo uso de la arbitrariedad. Por ejemplo: "Jamás una película argentina había logrado . . .", o "Por fin en el cine nacional aparece un talento como el de . . .", o "Graciela de la Torre logra lo que nunca antes ninguna otra actriz argentina había . . .".

Que nadie nos confunda, Dios mío, con neotatos que sueñan con impedir a los demás el ejercicio de sus opiniones, por más imbéciles que sean. No señor: pretendemos que nosotros, como repulsa a los que no suelen hacer un uso coherente del profuso vocabulario castellano,



CRITICA LITERARIA,  
HISTORIA, CIENCIAS  
SOCIALES,  
PSICOANALISIS  
N° 17

•  
El sistema de los partidos en la Argentina de los setenta.

•  
La revista **Sur**: élite intelectual y proyecto cultural.

•  
La historia en la universidad: reportaje a Halperin Donghi.

•  
Debate sobre la cuestión democrática.

•  
Información y crítica bibliográfica.

•  
Aparece en marzo.

Dirección postal:  
**Punto de Vista**  
Casilla de Correo 39  
Sucursal 49 (B)  
Buenos Aires,  
Argentina

utilicemos la coherencia. Que, ponemos por caso, si un redactor de nuestra revista no ha visto todas las películas argentinas, no puede, a riesgo de cometer más de una mentira, utilizar semejantes exaltaciones. Era —sigue siendo— nuestra intención revitalizar adjetivos como *bueno*, que poco se usan cuando se refieren a obras de amigos. Una cosa quiere decir *bueno*, otra algo distinta *maravilloso* o *único*. Es decir, la idea central sigue siendo la de disminuir el nivel de tremendismo y recuperar la vigencia del idioma. Pero volvamos a nuestros denostables críticos, esta vez para defenderlos. Muchos de nosotros pensábamos que los defectos que hemos puntualizado (y otros que nos guardamos, no es cuestión de pelearse tanto) eran privativos de nuestros adorados enemigos. Probablemente incurrimos en un defecto tradicional de los argentinos, el de la pedantería. Somos tan vanidosos que suponemos que nuestros defectos son los mejores del mundo. Y no es así, claro está. Por los menos, en lo que se refiere a la arbitrariedad de nuestros críticos. No porque no

la tengan, sino porque no son los únicos en tenerla. También se pueden encontrar en críticos extranjeros, y de los reputados. Así surge de la lectura de un carísimo quincenal aparecido recientemente en Buenos Aires, que reproduce el elogio tributado por Jack Kroll, *senior writer* de *Newsweek*, al film *Gandhi*. En uno de los párrafos dice el abusivo Kroll: *Posee la irresistible ventaja de presentar a un nuevo actor, Ben Kingley, que nos ofrece el trabajo actoral biográfico más asombroso de toda la historia del cine.* Debemos suponer que el crítico de *Newsweek* no ha visto todos los films de carácter biográfico que se han producido en la historia del cine, porque seguramente suman miles. Estamos seguros, por ejemplo, que no ha visto la composición que hizo Angel Magaña del Cura Lorenzo. No nombramos el film ni el actor porque nos parezcan imprescindibles, sino porque nos parecen imprescindibles para quien perpetre un juicio que engloba *todos* los trabajos actorales biográficos de *la* historia del cine. Evidentemente los argentinos debemos

redimensionarnos. En lo que respecta a los directores de cine, tenemos que comenzar por admitir que nuestros críticos no son los peores del mundo. Mal que nos pese, hay muchos que los acompañan con sobrados méritos, aun en países donde es una afrenta recibir coimas para elogiar películas que no pueden defenderse por sí mismas.



# EL DEDO EN LA LLAGA



*A partir de esta edición, las páginas de Cine libre abrirán un espacio para aquellas declaraciones que, refiriéndose al poco tranquilizante campo de la cultura, intenten formular posiciones de indudable interés (como es el caso de la declaración de principios del Movimiento por la Reconstrucción y Desarrollo de la Cultura Nacional), aunque no se*

Buenos Aires, diciembre  
de 1982

*Al señor Director del  
Instituto Nacional de  
Cinematografía  
Embdor. Don MARIO  
PALACIOS  
S/D.*

Señor Director:

La extrema crisis que afecta a la cinematografía local en general, y la no menos extrema gravedad alcanzada por la de producción nacional, obligan a drásticas y perentorias medidas de emergencia.

Estas medidas, según entienden las entidades firmantes, no pueden quedar supeditadas al estudio y sanción de una nueva ley cinematográfica ni a demora de ninguna otra naturaleza. Por consiguiente, requieren del señor Director:

1º) Procurar la inmediata provisión de fondos necesarios para la también inmediata reactivación de la industria.

2º) Procurar la eliminación del 20 % del IVA que grava actualmente al espectáculo cinematográfico. En su defecto, reducirlo a sólo el 10 %.

3º) Reimplantar simultáneamente —cualquiera sea la resolución sobre el punto anterior— el 10 % impuesto al valor de cada entrada con destino específico al fomento de la cinematografía nacional.

4º) Restablecer la autonomía económica del Instituto Nacional de Cinematografía.

5º) A efectos de estimular tanto la afluencia de capitales privados como la producción, distribución y exhibición de películas nacionales, procurar se exima por el término de cinco años a productores,

distribuidores y exhibidores de películas nacionales de los impuestos que gravan la actividad cinematográfica referidos a las ganancias, los ingresos brutos y el capital.

6º) En aquellos proyectos de producción provenientes de acuerdos de coparticipación integrados por directores, escritores, intérpretes y técnicos, transformar el crédito corriente en participación solidaria de capital por parte del INC.

A estos efectos invocamos el art. 28 inc. h) de la ley vigente que lo faculta para la producción de películas cinematográficas.

7º) Respetar, en su esfera de resolución, los derechos constitucionales referidos a la libertad de trabajo y a la libre expresión de las ideas.

8º) Procurar ante el máximo poder de decisión la supresión real y efectiva de las listas de prohibidos, cualquiera sea la disciplina y el ámbito en que desenvuelvan sus actividades.

9º) Procurar que durante el periodo de transición a la institucionalización del país, se limite la facultad del Ente de Calificación Cinematográfica a la expedición del Certificado de Exhibición, con la sola calificación referente a protección de la minoridad.

Para evitar que la libertad de expresión que se reclama sea aprovechada para la importación y producción local de pornografía, el Estado deberá adoptar de inmediato —dentro de los términos previstos en la Constitución Nacional—, las medidas legales, impositivas y arancelarias que las desalienten.

10º) Designar, para igual periodo, un Consejo Ejecutivo Honorario, adscripto al INC, que entienda y aplique la política cinematográfica y lo relacionado con la misma. Las asociaciones Argentina de Actores, General de Autores de la Argentina (ARGENTORES), Directores Argentinos Cinematográficos (DAC) y de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA), integrarán dicho Consejo y serán responsables de sus resoluciones.

11º) Normalizar el claustro de profesores de su escuela de cine y nombrar director de la misma, en reemplazo del actual, a un civil de probada idoneidad en la materia. Quedamos a disposición del señor Director para lo que estime necesario requerir en relación con todo lo expuesto.

Con el debido respeto

**René Mugica**  
Directores Argentinos  
Cinematográficos

**Roberto Tálice**  
ARGENTORES

**Jaime Lozano**  
SICA

**Luis Brandoni**  
Asociación Argentina  
de Actores

**Directores Argentinos  
Cinematográficos**

El cine argentino, parte importante de nuestra cultura y forjador de la identidad nacional, hoy atraviesa la peor crisis de su historia. En estos oscuros años, hemos soportado la persecución ideológica, las prohibiciones

y las listas negras. Hemos sufrido la acción de la censura, que impidió que denunciáramos los dramáticos momentos que se vivían. Hemos visto como se privilegiaban los intereses internacionales de las grandes distribuidoras extranjeras en desmedro de la protección de la industria nacional.

Sabemos que la solución definitiva para estos graves problemas sólo será posible cuando los argentinos recuperemos nuestro país en la soberanía popular, el ejercicio de la democracia y la vigencia de la Constitución. Es por ello que los directores cinematográficos nos sumamos a todos los argentinos de buena voluntad que el 16 de diciembre manifestarán por la Democracia y la Constitución. Lo hacemos aportando nuestras propias banderas:

la defensa de la libertad de expresión, la abolición de todo tipo de censura, la cancelación de las siniestras listas negras de prohibidos, el reclamo de medidas inmediatas que reactiven nuestra industria cinematográfica e impidan la desaparición del cine argentino. Cuando los argentinos logremos que nuestro país retorne a la vigencia de la Constitución Nacional, cuando todos nosotros sepamos comprometernos en la convivencia democrática, el cine argentino podrá afrontar los grandes problemas nacionales. Lo hará en el ejercicio del más amplio pluralismo ideológico, con la posibilidad de criticar y el derecho a disentir. Nuestro cine, el cine de todos los argentinos, será entonces un poderoso instrumento de formación de la democracia y un formidable obstáculo para



refieran exclusivamente al mundo del cine. Es obvio que semejante apertura de propósitos no deja afuera lo específicamente cinematográfico. Como advertirán nuestros lectores, reproducimos un petitorio que las entidades cinematográficas elevaron al nuevo Director del Instituto Nacional de Cinematografía, una declaración que los

*Directores Argentinos de Cine extendieron en apoyo a la Marcha de la Multipartidaria y, finalmente, la declaración de los Cineastas reunidos en el Festival de Mérida. En el primero de los documentos citados, el interés se acentúa por las firmas que lo refrendan (de las que hemos escogido solamente algunas, para no*

*abrumar), y el indudable valor de la posición que allí se expresa. En los demás documentos reproducidos, entendemos que su escasa (si no nula) difusión merece ser alterada con la publicación (algo infidente en el caso del petitorio presentado a la autoridad del Instituto de Cine) que ahora decidimos.*

quienes pretendan arrebatárnosla en el futuro. Ese cine libre y democrático que sabremos conseguir, será fundamental en la reconstrucción de la soberanía cultural que los argentinos hemos perdido.

**Mario Sábato**  
Secretario

**René Mugica**  
Presidente

### **Movimiento por la Reconstrucción y el Desarrollo de la Cultura Nacional**

La cultura expresa las vicisitudes de los hombres y de los pueblos. Es resultado de necesidades materiales pero también sensibilísima manifestación de esperanzas, angustias, ilusiones, felicidades y desventuras. ¿Cómo podría ser ajena a la profunda crisis que atraviesa nuestra nación? Crisis de magnitud jamás antes sufrida que ha golpeado de modo inclemente el cuerpo y el espíritu de la república, resquebrajándolo y amenazando con malograr su destino histórico. La incertidumbre, el pesimismo y lo que acaso es lo más funesto, el escepticismo, se ha ido apoderando del ánimo de los argentinos, ánimo que logró modificarse cuando el pueblo, coherente con su actitud de lucha de fines de marzo, pero marginado irresponsablemente de las decisiones, asumió con fervor y sin cálculos mezquinos la justa causa anticolonial. La catástrofe económica, unida al enriquecimiento delirante de los aventureros de las finanzas y a la corrupción en

el manejo de la cosa pública, provocó aquellos sentimientos de frustración e incredulidad que es lo peor y más riesgoso que puede acontecer en la vida de los pueblos, sentimientos que hacen temer más violencias, por desesperación y por represión. En pocos años se ha casi desmantelado la industria nacional, uno de los factores reales de independencia frente a las potencias hegemónicas; se ha permitido y hasta facilitado el escándalo financiero, al mismo tiempo que se empobrecía la inmensa mayoría del país; se han suprimido conquistas gremiales y profesionales y reprimido a miles de dirigentes y organizaciones populares; se ha arrasado con conquistas educacionales que en otro tiempo permitieron la privilegiada situación de la Argentina en el mundo entero; de la alfabetización casi completa hemos pasado a esta realidad de analfabetismo y deserción escolar; hemos padecido la degradación de las universidades por las carencias materiales para la cátedra y la investigación, por la emigración de cerebros y la caza de brujas. Esta devastadora tarea ha sido llevada a cabo no por hombres que proclamaron propósitos destructivos. Aunque parezca asombroso la han consumado hombres que invocaron palabras tan grandes como reorganización nacional. Acaso sea esta flagrante contradicción entre un declarado fervor nacional y la real desnacionalización el mayor culpable del descreimiento que se ha propagado en el seno de nuestra comunidad y muy

especialmente en aquella parte que es siempre la más sensible a esta clase de desilusiones, la más temiblemente vulnerable, la que más vehementemente tiende a reaccionar: la juventud.

Y algo aún más trágico contribuyó a la angustia: a la violencia del terrorismo no se respondió con las sabias leyes que fluyen de los principios constitucionales sino mediante el terrorismo de Estado, éticamente tan repudiable como el otro, pero agravado por el uso anónimo e indiscriminado del inmenso poder detentado, poder que actuó y actúa con absoluto desprecio por las garantías que establece nuestra Carta Magna, garantías sin las cuales no es posible la subsistencia de una sociedad civilizada.

Bajo permanente estado de sitio, por el contrario, el poder omnímodo dictó leyes de excepción que violaban la carta fundamental y pretendían legitimar el despotismo de la fuerza.

En estas dramáticas circunstancias, hombres y mujeres que pertenecemos a las más variadas formas de la actividad cultural, que dentro de este período hemos sostenido nuestro trabajo sin abandonar convicciones y que vimos, de una u otra manera, acalladas las posibilidades de expresión en talleres, aulas, escritos, salones, medios de comunicación de masas, etc., con absoluto respeto por las diferentes convicciones políticas y religiosas de cada participante, decidimos promover el desarrollo de este MOVIMIENTO con el fin de defender nuestra patria contra el peligro de aniquilación de sus fundamentos espirituales

y para promover la reconstrucción y el desarrollo de la cultura nacional. Cultura que queremos edificada sobre esa sacralidad de la persona que todas las grandes filosofías y las grandes religiones han postulado; en una comunidad fundada por el principio del bien común, mediante el destierro de la injusticia, la miseria y el despotismo. Y como una cultura nacional no existe aisladamente sino que prospera en el permanente intercambio con la de otros pueblos, y puesto que es imposible la existencia de auténticas culturas nacionales sin la libertad de los pueblos, nos solidarizaremos con los que han sido avasallados o corren peligro de serlo por parte de las dos grandes potencias que en esta encrucijada de la historia luchan, abierta u oscuramente, por la hegemonía mundial.

De acuerdo a estos postulados, nos proponemos:

— auspiciar el conocimiento y la difusión de toda producción cultural nacional (artística, literaria, plástica, musical, de medios de comunicación, de las ciencias, etc.).

— defender los derechos profesionales y vocacionales de los que trabajan en el ámbito de la cultura, colaborando con sus organizaciones gremiales y académicas.

— criticar la mercantilización de la cultura por los intereses creados, oficiales o privados, que dirigen o condicionan la cultura por acción u omisión significativas, favoreciendo la presencia de los artistas en concursos, premios, certámenes, ediciones, exposiciones, etc., a nivel nacional e internacional.





— promover una creación cultural arraigada en la realidad nacional y que responda a las auténticas necesidades del pueblo argentino y que como tal esté consustanciada con sus fundamentos histórico-sociales.

— defender el patrimonio cultural en sus más diversas manifestaciones, difundiendo aquellas expresiones postergadas o negadas, sustituidas muchas veces por imposiciones de pautas ajenas al interés nacional; por ej.: expresiones musicales de raíz indígena y americana, el conocimiento de las culturas aborígenes y el patrimonio arqueológico, las artesanías regionales, etc.

— crear ámbitos de debate, a nivel regional y nacional, para el intercambio y la difusión de las diferentes corrientes del pensamiento en la cultura nacional y universal.

— desarrollar iniciativas en el orden latinoamericano tendientes a fortalecer los lazos culturales y la comunidad de intereses de nuestros pueblos, basados en principios de unidad y confraternidad, como las realizadas en oportunidad de la histórica lucha por la recuperación de las Malvinas.

Estos breves propósitos anunciados plantean condiciones básicas, hoy en nuestro país, que nos llevan a requerir:

1º) la supresión de la censura, abierta o encubierta, en todo ámbito de expresión (publicaciones, medios de comunicación de masas, espectáculos, cátedras, etc.).

2º) libertad de acción para las organizaciones culturales, profesionales, religiosas, políticas, obreras, etc.

3º) cese de toda discriminación

política, ideológica, religiosa, etc.

4º) levantamiento del estado de sitio y el retorno al estado de derecho fijado por nuestra Constitución, con un gobierno fundado en la absoluta soberanía del pueblo.

5º) inmediata solución del gravísimo problema de los presos políticos y desaparecidos, sobre la base de la estricta justicia republicana que establece nuestra Constitución Nacional.

6º) defensa de la soberanía nacional en todos sus aspectos frente a toda potencia imperial, particularmente en las Islas Malvinas, Georgias y Sandwich del Sur.

Mirta Arlt  
Miguel Briante  
Bernardo Canal Feijóo  
Fermín Chávez  
Alicia Dellepiane Rawson  
Juan Draghi Lucero (Mza.)  
Jorgelina Lubet  
Graciela Maturo  
Elbia R. de Marechal  
Ernesto Sábato  
Liberio Badii  
Mildred Burton  
Aída Carballo  
Guillermo Roux  
Andrés Cascioli  
Roberto López (Viuti)  
Carlos Loiseau (Caloi)  
Hermenegildo Sábato.  
Gerardo Mazur  
Ricardo Monti  
Antonio Tarrago Ros  
León Gieco  
Suma Paz  
Antonio Tormo  
Leda Valladares  
Clara Zapettini  
Bernardo Bohenzholz  
Marcelo Céspedes  
Mario Sábato  
Carlos Galettini  
Florencio Escardó  
Emilio F. Mignone

Elizabeth Westerkamp  
Gabriel Levinas  
Geno Díaz  
(siguen firmas)

**Festival de Cine Nacional  
(2da. edición)  
Octubre 30 - Noviembre 5  
de 1982  
Mérida - Venezuela**

Carta de Mérida,  
América latina

— En el espíritu y la letra de la carta de Bahía, América latina, los cineastas latinoamericanos reunidos por el 2º Festival de Cine Nacional Venezolano en Mérida, reafirmamos:

— La continuidad de nuestra presencia solidaria en el análisis, discusión y acción del Nuevo Proyecto de un Cine Latinoamericano, sea en sus aspectos creativos que coordinadamente productivos y distributivos.

— Nuestra decisión de romper cada vez más el aislamiento con que las colonizadoras nacionales y transnacionales del producto audiovisual de masas (Cine y TV fundamentalmente) nos incomunican con nuestro público natural y entre nosotros, "en detrimento de la cantidad y calidad del material por nosotros producido".

— Nuestra alerta e irreductible oposición a toda y cualquier reencarnación de la censura en nuestros países, sea que ésta afecte la integridad física de los autores de la obra, sea que ésta afecte la integridad estética de la obra misma.

— Una mayor conciencia (que el proceso histórico ilumina con nueva luz cada día) de que la antigua búsqueda de una identidad

cinematográfica nacional hoy se enriquece, radicaliza y equilibra en la tensión entre los dos polos de nuestras emergentes cinematografías regionales y el proyecto soñado de una cinematografía continental latinoamericana. Sobre esta alta tierra húmeda de Mérida, bajo este cielo de nieves purísimas que dio el nombre de Libertador a uno de sus hijos, señalamos para el Departamento de Cine de la ULA, motor de este 2do. Festival, la responsabilidad, más que el privilegio, de haber llenado uno de los vacíos de espacios de encuentro en el continente como ya lo hicieron en el pasado, Montevideo, Viña del Mar, Valparaíso, y la misma Mérida en 1968, y hoy lo hace desde su Fundación en 1979 el Festival de la Habana, las Jornadas Brasileiras de Curta Metragem de Salvador, Bahía, en el reciente setiembre de este año y como lo hará el próximo marzo de 1983, Lima, Perú. Lugares y fechas que además de testimoniar lo concreto de esta progresión de encuentros, señalan la evidente aceleración de su frecuencia, o en otras palabras el creciente dinamismo de este proceso. Agradecemos a nuestros hermanos cineastas venezolanos el habernos recibido con los brazos abiertos en su propia casa, festejando la doble fiesta de este Festival y de la implantación del Fondo de Fomento Cinematográfico al cual, como a las obras que estimulará, les deseamos pronto parto y larga vida, en el destino compartido de nuestra liberación económica y cultural.

En Mérida, 5-XI-82



# CORREO DE LECTORES

Buenos Aires, Diciembre de 1982.

Sr. Director de la revista "CINE LIBRE".

De mi mayor consideración:

Por la presente solicito a Ud. contemple la posibilidad de publicar la siguiente nota:

"NIÑO BIEN,  
PRETENCIOSO Y  
ENGRUPIDO..."

Esa será la imagen que seguramente se harán los lectores de *Cine Libre* sobre los realizadores de súper 8 y 16 mm después de leer la nota "A qué paso marcha el paso reducido", escrita por Jorge Abel Martín, y publicada en el N° 2 de esa revista. Y digo esto porque el sentido de esa nota tergiversa la esencia de una actividad creativa que, como integrante de UNCIPAR, entidad que nuclea a realizadores de todo el país, no puedo pasar por alto.

Desde ya aclaro que como realizador, soy uno de los indultados por Martín, ya que mi cortometraje "San Cayetano", recibió la gracia del periodista en la nota de marras. Pero más allá de la "distinción" (que se extiende a un puñado de films) queda como inequívoco balance una condena generalizada. De tal forma solo seríamos un grupito de

esclarecidos los que se salvan. El resto (la mayoría): a la hoguera. Y sucede que en la actualidad, después de diez años de permanente trabajo, estos realizadores "apaleados" han dado forma a un verdadero MOVIMIENTO DE CINE INDEPENDIENTE, que comenzó a estructurarse durante las Cuartas Jornadas Argentinas de Cine no Profesional, en Villa Gesell, evento al que concurrieron más de 500 personas de todo el país. Esas Jornadas de tres días) sirvieron entre otras cosas, para ver cine hasta que salía el sol... El entusiasmo fue inusual. Parecía otro país. Sí. Otro país, porque el cine argentino tradicional, o sea el que el público ve en las salas comerciales, está en estado de coma, y por lo tanto no es capaz en estos momentos de provocar ningún entusiasmo. En sus últimos festivales (que Martín conoce) tiene que acudir a "ganchos" extras como ser la presencia de alguna "luminaria" de TV o ciertos galanitos de moda, cuando no a un oportunista "homenaje" a algún grande del cine nacional como Demare o Hugo del Carril. Con esto se trata desesperadamente de capitalizar público. Porque si es a través de la pantalla, salvo HONROSAS EXCEPCIONES, el público dice NO. Por eso, volviendo a

la nota de Martín, se explica menos todavía la inclusión del siguiente párrafo: "*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.*"

¿Y esto quién lo va a creer? No, por ahí creo que vamos mal. Todos sabemos que en definitiva, no es la censura o los altos presupuestos. ES la mediocridad. No hay ideas. Se evitan "riesgos". O se hace un cine para el microcentro, que apenas aguanta unos días en cartel. De la General Paz para afuera ni hablar: sapo total. ENTONCES PAREMOS LA MANO. No quieran tirarnos de las orejas a nosotros como si fuésemos marcianos. Entre los realizadores de paso reducido hay centenares de jóvenes estudiantes de cine, como por ejemplo los que fueron expulsados de la escuela del Instituto Nacional de Cinematografía por filmar cosas "inconvenientes para argentinos". Como ellos, felizmente hay muchísimos. Y no son RICOS CON FILMADORA o pretenciosos arrogantes como dice Martín en la nota. Son, eso sí, realizadores anónimos, marginales, que quieren decir lo suyo y dar su aporte a un cine argentino que perdió el rumbo. NO

LOS DESALENTEMOS. Lo que esperamos es que estos pibes nuevos (y otros no tan nuevos) ayuden desde su modesta posición a buscar la luz. Porque estamos en las tinieblas.

Rubén A. Bianchi  
de UNCIPAR

Rubén A. Bianchi  
C.I. 4.560.831  
Perú 1445 - 3° F  
CAPITAL



## GODARD

Agustín Mahieu

“... hay que volver a cero, pero ver que el cero se ha movido y que tampoco es ya un cero.”

JEAN-LUC GODARD: *Introducción a una verdadera historia del cine.*

Es bastante fácil recurrir a un diccionario (si es posible, de esos dedicados a Nombres Famosos) y hallar condensada, en pocas palabras, la vida y la obra de un escritor, un pintor o, para nuestro caso, un cineasta. Esta información, como ciertos museos, tiene cierto aire sepulcral, inmóvil, momificado: “Aquí yace...” Y la obra misma sólo vive si llega de nuevo a nosotros. Cosa siempre difícil, cuando se trata de cine. Pero esta vez nuestro propósito no es hablar de esos ambiguos monumentos a la memoria del pasado, sino ver qué pasa con un cineasta vivo, con alguien que ya está allá, fijo en el Parnaso de la Historia del Cine y el Arte Contemporáneo, pero que se resiste a ser historia pasada: Jean-Luc Godard, el rebelde por antonomasia. ¿Qué ha pasado con él veinte años después de que *A bout de souffle* (1960) revolucionara muchos de los conceptos sagrados del lenguaje filmico?

En el plano personal, hay que decir que sigue fiel a sí mismo (que no es lo mismo que igual), en cuanto mantiene y amplía sus interrogantes, pero multiplicándolos. En lo físico (tiene ahora cincuenta años) apenas se nota el paso del tiempo en algunas canas (en su pelo siempre ralo) y algunas arrugas. Por lo demás, siempre con la barba algo crecida (creo que es un problema de afeitado rebelde), sigue cuestionando y discutiendo acerca de su pasión, el cine, con la misma encarnizada subjetividad con que lo hacía en 1954, en los *Cahiers du Cinéma*, cuando junto a Rohmer, Truffaut, Chabrol, Rivette y Doniol-Valcroze descargaban sus proyectiles sobre el cine francés y glorifi-

caban a Lang, Renoir y a los Hawks y Preminger de Hollywood, como un programa para sus futuros filmes... Por cierto que aquella campaña crítica era, como reconoce Godard ahora, una forma de “pensar” sus propios filmes futuros a través de la crítica, y una manera de llamar la atención sobre ellos. Lo interesante del Godard actual no es la fama de sus filmes pasados, sino la forma en que retorna sin claudicar, vivo y siempre rebelde, en un filme como *Sauve qui peut (la vie)*. La distinción es importante, porque la mayoría de sus antiguos compañeros de ola, como Truffaut y Chabrol, se han replegado a un “cine de calidad”, a veces bastante comercial, que está muy lejos de las propuestas renovadoras y radicales de 1957, cuando estaban a punto de lanzarse a la aventura de rodar sus proyectos. Pero Godard, como dice él mismo<sup>1</sup>: “Yo he conseguido sobrevivir porque no ha sido posible hacer de mí un modelo (patrón, molde), pero entonces, en definitiva, a la larga, para los cinéfilos o en la historia del cine, soy el modelo del no-modelo: aquel al que no se puede catalogar (...)", no se ha dejado encasillar, no ha cedido en su manera de ver el mundo o, dicho menos pomposamente, en su manera de ver las cosas y analizarlas a su guisa, según sus perspectivas. Después de todo, como él mismo anota, nunca tuvo un éxito comercial grande, salvo *A bout de souffle*. ¿Y si podía seguir haciendo lo que quería, a pesar de eso, por qué no hacerlo?

## Veinte años de ser y hacer cine

No vamos a hacer aquí un estudio sobre la década del sesenta, ya tan mítica como lejana, tan llena de esperanzas y transformaciones a medias... Pero resulta que Godard es uno de los artifices de esa década, como Los Beatles; uno de esos protagonistas que interpretaron

y dieron fisonomía a una época que creyó en la juventud como un valor en sí, dispuesta a terminar con muchos detritus de una civilización gastada. Cuando Godard, a los cincuenta años, recuerda su partida juvenil hacia el cine (preparación desde 1954, arranque al largometraje en 1959) es también un testigo y un autor simultáneo de algo que quiso ser algo más que un recambio generacional. La *nouvelle vague* quiso ser algo de eso, aunque sus resultados y sus objetivos eran tan heterogéneos como sus protagonistas. Promocionada rápidamente por los medios de comunicación como un “movimiento” organizado (fue *L'Express* el “inventor” del término *Nouvelle Vague*), fue en realidad la coincidencia en el tiempo de algunos fanáticos del cine que querían pasar del escribir al hacer filmes (Truffaut, Chabrol y los otros miembros de la primera época de *Cahiers du Cinéma* reunidos alrededor el notable crítico André Bazin), de ciertos profesionales heterodoxos con experiencia en el cortometraje (Alain Resnais, Agnès Varda, Chris Marker) y unos pocos raros *outsiders* de más edad y pocas afinidades con el cine de la época, como Jean-Pierre Melville, el solitario Robert Bresson y el ya casi retirado y genial Jean Renoir. Los jóvenes respetaban, además, a Roger Leenhardt, Jean Cocteau, Jacques Becker, Jacques Tati, Abel Gance, Max Ophüls, frente a los “abyectos personajes”<sup>2</sup> del cine de la época como Jean Delannoy, los libretistas Aurenche y Bost, Claude Autant-Lara, Yves Allégret... Sin duda, la posición de los futuros “nuevaolistas” de *Cahiers* era la que corresponde a los movimientos estéticos que recusan una situación con la cual no están satisfechos. De allí la demolición de los ejemplos más prestigiosos del “cinéma de qualité” francés imperante (como *La Symphonie*



# AHORA

*Pastorale*, de Delannoy, adaptada por Aurenche y Bost de la obra de Gide) y el apoyo a ciertos cineastas que coincidían en algo con las propias ideas de los jóvenes candidatos a cineastas. Aquí se desarrolla, además, la teoría centrada en el autor, "la política de los autores", que hace del director el autor absoluto del filme (teoría elogiada en un plano ideal, pero que pocas veces se lleva a la práctica) y que se inspiraba en las ideas de Bazin sobre el "cine de autor" y en un precursor artículo de Alexandre Astruc sobre "el cine como escritura" publicado en 1948<sup>3</sup>.

Los resultados de la NV fueron importantes durante un periodo que se extiende desde 1958 (cuando coinciden varias óperas primas de los miembros futuros del movimiento, como *Le beau Serge*, de Chabrol; *Los primos*, del mismo; *Los amantes*, de Louis Malle, y algunos cortos de Agnès Varda, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer, Alain Resnais...) hasta 1962, como secuelas francesas y universales que se extienden hasta 1968. Pero ya había precedentes y precursos. El delicioso filme *Dernières vacances*, de Roger Leenhardt (1947); *Le silence de la mer*, de Jean-Pierre Melville (1947); el medimetraje *Le rideau cramoisi*, de Alexandre Astruc (1951-52); *Farrebique*, de Georges Rouquier (1947); los cortos de Alain Resnais (*Guernica*, entre ellos), Georges Franju (*Le sang des bêtes*, etc.), Chris Marker, Agnès Varda (*La pointe courte*, 1954-55), Eric Rohmer y —en una tendencia de cine antropológico que desembocaría en cierta forma del "cinéma vérité" documental— *Les maîtres fous*, de Jean Rouch.

Ya se afirman tendencias con *Dimanche à Pékin* (Chris Marker, 1956), *Nuit et Brouillard* (el famoso medimetraje de los campos de concentra-







1.

2.







ción, que Renais hizo en 1956), *Le coup du berger* (Jacques Rivette, 1956), el largometraje documental *Moi un noir*, de Jean Rouch; *Amour de poche*, de Pierre Kast (1957), y dos largometrajes moldeados dentro de la "industria", pero que tienen elementos desafiantes: el policial *Ascensor para el cadalso* (1957), de Louis Malle, y el famoso *Et... Dieu créa la femme* (1956), de Roger Vadim, que rompe por primera vez con las censuras morales del cine en materia erótica. *Les mistons* (1957), de Truffaut, un cortometraje, era el preludio de *Los cuatrocientos golpes*, que en 1959 constituiría, junto con *Hiroshima mon amour*, de Resnais, los dos grandes éxitos iniciáticos de la NV francesa. Este mismo año, Godard presenta a su primer largo, *A bout de souffle* (*Al final de la escapada*, 1959), obra fundamental para comprender los límites y las auténticas transformaciones que la NV iba a producir en el lenguaje y la actitud del cine. Pero ya entonces Godard se muestra más "radical" (en visión y lenguaje) que sus compañeros de ola... Ello no haría más que acentuarse con el tiempo.

El primer paso para imponer a los realizadores nuevaolistas fue, sin duda, la influencia creciente de los *Cahiers* en su tarea de demolición combativa; por otro lado, el cine francés de la época se agotaba en fórmulas literarias gastadas y un coste creciente, que mal podía competir con el peso influyente del cine norteamericano, que de nuevo invadía las pantallas europeas. Entre los rasgos comunes a la NV, tan heterogénea por lo general, en los grupos ya mencionados estaba la concepción de un cine más ágil y barato, con equipos mínimos y maquinaria liviana. El uso de aparatos de luces compactos y la predilección por los escenarios naturales transformaron asimismo muchas técnicas de rodaje estáticas y onerosas,

a la vez que influían en el lenguaje mismo de la narración.

Otra constante fue una menor dependencia de las reglas clásicas de la producción, al buscar sus financiaciones en amigos, cooperativas y hasta herencias... De esto quedó, al pasar la ola, un concepto firme: la mayor gravitación del director-autor en las decisiones del filme.

La temática, por su parte, tendía a las historias intimistas, con aires de improvisación fáctica, identificada con la vida cotidiana, pero al mismo tiempo representaba el gusto por los esquemas románticos o policiales del cine americano de los cuarenta (Fuller, Hawks), todo mezclado con la rebeldía sexual e individualista. El tema social o político era conscientemente rehuido por inabarcable con autenticidad en sus significaciones profundas, y sólo aparecía como un eco exterior en conversaciones intelectuales de los jóvenes escépticos que solían protagonizar estos filmes.

Pero si *A bout de souffle* es un ejemplo paradigmático de este escepticismo ferozmente individualista y algo romántico, elitista, pero antidogmático de la NV, ya el filme siguiente de Godard, casi contemporáneo en el rodaje (*Le petit soldat*, 1960), enfrenta proféticamente un tema contemporáneo, pero que entonces no había adquirido notoriedad: el terrorismo. Este filme, que estuvo prohibido en Francia<sup>4</sup> y que alguna crítica acusó de fascistoide (una lectura superficial, sin duda), se centraba en un personaje tan individualista y sin conciencia política como todos los héroes nuevaolistas; la diferencia era que se enrolaba en una red de espionaje secreto que combate a sus pares de la rebelión argelina. Esta historia, a manera de un *thriller* político, da ocasión a Godard para describir un mundo secreto, implacable, donde la tortura y la precisión asesina se desen-

vuelven más allá de toda justicia formal, una típica "guerra sucia" (¿es que las hay limpias?) donde todo vale. Este tema, y la forma en que aparecían las dos fuerzas antagónicas, sin que el autor mostrase partidismo por ninguna de las dos, fueron causa de la polémica sobre la ideología de Godard. Una polémica que años más tarde, cuando adopta tomas de posición muy concretas, se acrecentaría desde todos los ángulos.

Godard compartirá desde entonces, con sus compañeros de ola, el gusto por la *boutade* intelectual, las "citas" literarias o cinematográficas —especialmente a los filmes admirados—, la independencia anárquica en la relación vital. Todo ello se une brillantemente en *Une femme est une femme* (1961), pero en *Vivre sa vie* (*Vivir su vida*, 1963), ensayo penetrante sobre la condición femenina a través de la historia de una prostituta, Godard se lanza —todavía en forma paradójica— al análisis de la sociedad y sus mecanismos opresivos. Como en *Les carabiniers* (1963), feroz sátira sobre la guerra, Godard avanza hacia la ruptura y fragmentación del relato tradicional; su forma de narrar se parece al *collage*, pues adosa escenas significativas en sí o separadas por frases o letreros significantes.

*Le mépris* (*El desprecio*, 1963), notable por el dibujo de sus personajes, su visión del mundo del cine y las estrellas, debe más a la propia imaginación de Godard que a la novela original de Alberto Moravia. En otro de sus "homenajes", Godard invitó para el personaje del director del filme —en la historia se trata de hacer una adaptación de *La Odisea*— al mismísimo Fritz Lang, uno de sus héroes en los tiempos de ejercicio de la crítica. En forma muy directa, *Le mépris* inicia lo que será una constante de Godard: la meditación sobre el sentido y la expre-

1. Lemmy Caution (Eddie Constantine) apuntándole a Godard en *Alphaville* (1965).
2. Anne Wiazemsky y Jean Pierre Léaud en *La Chinoise* (1967).
3. *Week end* (1967).





Los carabineros (1962/3).

sión misma del cine. No menos apasionante será la indagación sobre la aventura marginal en *Bande à part* (*Banda aparte*, 1964), cuyos protagonistas, *outsiders* natos, viven sus aventuras delictuosas con una irrealidad tan absoluta que los ponen más allá de la moral. Como escribe Pauline Kael, "el mundo de *Band à part* es a la vez «real» —sus personajes sienten y hasta mueren— e «irreal», porque ellos no se toman muy seriamente sus sentimientos o su posible muerte, como si ellos, en el fondo, no importasen a nadie. Su única identidad radica en la relación mutua que cada uno de ellos sostiene".

*Alphaville une étrange aventure de Lemmy Caution* (*Lemmy contra Alphaville*, 1964) aparece ahora como una fascinante reflexión de los límites humanos de la ciencia-ficción, que no necesita decorados fastuosos para ocultar la falta de imaginación. (La imagen del ordenador, por ejemplo, como cuenta Godard, era simplemente la rejilla de un pequeño y barato ventilador Philips...) Y *Une Femme Mariée* (*La mujer casada*, 1964) es un ensayo implacable sobre la situación de la mujer en el matrimonio; un filme donde la alienación femenina es vista con un ojo antropológico, pero sin otra explicación que no sea el objeto y el símbolo visual.

Este periodo fecundo para Godard continúa con *Masculin-Féminin* (*Masculino y Femenino*, 1965), otro arbitrario y lúcido ensayo sociológico, esta vez sobre la adolescencia. Una historia de amor y repulsiones, de pensamientos lanzados a la cámara (Godard improvisa mucho con sus actores, les Z "sopla" en pleno rodaje el tema y los diálogos posibles) y vividas experiencias de un tiempo revulsivo. Filme en continuo combate dialéctico, que Godard resumió admirablemente al de-

cir que trataba de los "hijos de Marx y la Coca-Cola".

En 1966 aparece *Pierrot le Fou* (*Pierrot el loco*), filme bellissimo, lleno de pasión y furor, que alguien denominó con justeza "la última historia romántica". En efecto, sus protagonistas son una clásica pareja romántica —en su *amor fou*—, pero inmersos en un mundo que no lo es: al tiempo absurdo y despiadado. Unas palabras del mismo Godard, que aparecen sobre las primeras imágenes de *Pierrot le Fou*, resumen el filme mejor que cualquier ensayo: "A la edad de cincuenta años, Velázquez ya no pintaba objetos concretos; pintaba lo que está entre los objetos concretos."

El mismo año hace *Deux ou trois choses que je sais d'elle* y *Made in USA*, dos filmes rodados simultáneamente. Un ensayo poético-antropológico sobre la vida de una mujer media en París y un "policial" metafísico-político son el resultado de esta doble aventura. Herméticos, cada vez más impregnados de política y angustia ante la realidad impenetrable de las cosas, son también hitos en este camino en que Godard se piensa en cine con una rara consecuencia —dentro de este *métier*— entre la idea y su expresión.

Al año siguiente, 1967, Godard crea *La chinoise*, otro fulgurante ensayo, esta vez concretamente político, sobre las revoluciones y los extremismos. Otra vez Godard reflexiona en voz alta sobre los límites y las posibilidades de la revolución: Mao es el fondo, pero con una rara intuición (que nunca le perdonan los dogmáticos) también avizora las contradicciones y las ambigüedades de la violencia. *La Chinoise*, asimismo, resulta ahora dotada de una inquietante capacidad premonitoria. Un año después estallaba en París el Mayo del 68...

Poco a poco, aún sin salir de la "industria", Godard se ha enfrentado a si-

tuaciones límite con medios también extremos de expresión. Porque también en 1967 aparece *Week-End*, que es sobre todo una visión de pesadilla (pero no muy lejana) sobre la violencia cotidiana y la alienación de la moderna sociedad de consumo. Es un fragmentado viaje por carreteras sembradas de accidentes (no parece casual una semejanza con *La autopista del Sur*, de Cortázar) y episodios significativamente absurdos o de absoluta impiedad. Godard recuerda ahora que en los genéricos se llamaba "Un filme en mil pedazos" o "Un filme perdido", "Un filme encontrado en la chatarra... perdido en el espacio y encontrado en la chatarra". En realidad, el genérico decía "Un film trouvé à la ferraille", un filme hallado en la chatarra, y "Un film perdu dans le cosmos", un film perdido en el cosmos. Así era.

La década siguiente (1967-1977) es muy conflictiva para Godard. Con alternativas y regresos, se plantea la necesidad de hacer un cine exclusivamente revolucionario, dedicado a la agitación, sin ninguna "contaminación" con la industria comercial burguesa. Pero antes acepta la propuesta de un productor inglés para hacer un filme con los Rolling Stones, *One plus One* (*Sympathy for the Devil*, 1968), que fue un intento documental que Godard no pudo manejar ("yo no era más que el director") y que el productor manipuló luego en dos versiones de distinta duración (ciento diez y noventa y nueve minutos) y diferente título. Cuando el film se exhibió por primera vez, en el Festival de Londres, Godard se peleó a puñetazos con Ian Quarrier, el productor, tratando de detener la proyección.

"Recuerdo —dice Godard— que todos los filmes que intetaba hacer en esa época... de los que ése fue el único que llegué a acabar. Empecé un filme americano que se llamaba *One*



*American Movie* —nunca lo terminé— que estaba también dividido en dos, en el que entrevistaba a personas reales.” Lo que intentaba decir Godard es que entonces le interesaba dividir en dos y oponer trozos de filme, descomponer y recomponer una misma realidad en dos formas diferentes. “Uno más uno —añadía— para tratar de sumar dos. Y luego me di cuenta de que hay algo que es el más o el menos entre los dos. No hay nunca solamente dos; hay tres o más...”

Todavía en 1968, Godard filma para la televisión *Le Gai Savoir*, que permanece inédito. El texto, publicado por *Cahiers du Cinéma*, muestra los conflictos y las búsquedas del Godard de entonces: enorme cuestionamiento del lenguaje hablado y visual, fragmentación extrema, compromiso revolucionario y reflexiones —algo caóticas— sobre la praxis de la destrucción del sistema... Probablemente este aspecto hizo que la televisión francesa decidiera no proyectarla nunca. A partir de entonces, Godard funda su productora Dziga Vertov y realiza un “western político” en Italia (*Vento dell’Este*, 1969), un episodio del filme *Vangelo 70*, *Lotta in Italia*, *Pravda* (en Checoslovaquia y Francia) y *Jusqu’à la victoire* (1970), sobre la resistencia palestina.

En 1972 hay un breve regreso a la producción “industrial” con *Tout va bien*, que codirige su colaborador de esos años, J. P. Gorin, y que también se propone —con forma algo fallida— una reflexión de lucha revolucionaria. En ella, una periodista americana y un cineasta (respectivamente, Jane Fonda e Yves Montand) son los protagonistas-testigos de una ocupación de fábrica con toma de rehenes por los huelguistas.

Luego, largos filmes —documentos verbales, entrevistas— hechos en video, filmes de lucha política que fue-

ron cuestionados por sus propios destinatarios, pero que intentan ser didácticos, aunque en ellas surge el espíritu paradójico y las asociaciones texto-imagen genuinamente godarianas. Son *Número Deux*, *Ici Et Ailleurs*, *Comment ça va...* “Son filmes de investigación, películas para proyectar en cursos sobre video, para poner ejemplos, pero no como etapas. (...) Son filmes que se autoanalizan...”

## Del silencio a “Sálvese quien pueda”

Es cierto que después de 1968 Godard intenta desligarse del mecanismo de la producción comercial (una de las secuencias interesantes de *Tout va bien* es, en el genérico, una especie de demostración, con cifras y cheques, del coste de un filme) y entregarse a una misión puramente revolucionaria a través del cine. También es cierto que este extremismo (o esta pureza) lo conducen a un progresivo aislamiento frente a sus antiguos compañeros de la NV, más conformistas o más prudentes, y el cine que representan. El silencio se acrecentó con la hostilidad de los medios de comunicación masiva, que naturalmente describieron sus filmes didáctico-revolucionarios como el hundimiento artístico de Godard y su inmersión definitiva en un “infantilismo revolucionario” impregnado de marxismo, leninismo y maoísmo.

Hay una curiosa parte de verdad en estas opiniones malévolas del *establishment* periodístico. Godard había entrado en una crisis de expresión donde descubría que la comunicación de sus ideas revolucionarias —si deseaba mantenerlas en su propia manera de expresarlas— chocaba con la táctica de los grupos revolucionarios activos, que hallaban su cine hermético, elitista e incomprensible para las masas... El viejo problema del paternalismo

cultural florecía también allí, como en la Rusia estalinista. Y, sin embargo, es cierto que esos filmes de ideas eran herméticos y quizá confusos.

Por eso, el regreso de Godard a la producción “normal” de largometrajes resulta —felizmente— algo muy distinto a una claudicación. *Sauve qui peut (La vie)*, realizada en 1980, es un filme admirable, donde Godard se expresa con la pasión y la rebeldía de siempre, pero aplicada lúcidamente a demostrar sus ideas sobre la sociedad y los seres humanos individuales. Ocho años después de *Tout va bien*, Godard ha reaparecido en el cine “de ficción”, dentro “del sistema”, con una nueva experiencia, con una visión renovada de su poder comunicativo. *Sauve qui peut*, que posee una visión “documental” extrema junto a un subjetivismo total, conjuga los polos de la preocupación del autor: el personalismo omnipresente —en el fondo, Godard siempre habla de sí mismo, de su experiencia— y la voluntad de implicarse en la realidad, tal como se le presenta.

La soledad, la muerte, la prostitución, la libertad y sus alienaciones sociales o psicológicas, la anarquía individual, la violencia, el cuestionamiento mismo del cine y su comunicación, sus signos, están en la base de cada uno de sus filmes, sucesivamente. En *Sauve qui peut* se presentan *todas* estas líneas temáticas en una construcción tan lúcida como intensa.

La composición del filme mismo impresiona por su deliberada inclusión de cuatro movimientos —como en una sinfonía— que en cada etapa va a ilustrar sus pensamientos. Los cuatro movimientos (explícitamente señalados con títulos) son:

1. Lo imaginario.
2. El miedo.
3. El comercio.
4. La música.



# GODARD AHORA

Hay tres personajes centrales que participan, en mayor o menor grado, pero siempre relacionados entre sí, en cada uno de estos cuatro movimientos. Esta ficción, curiosamente, sirve a Godard para describir la sociedad, el mundo actual —con sus miedos, sus violencias, sus dudas, sus poderes implacables— con una elocuencia insólita, “hiperreal”. Una pareja desunida, una prostituta, son los tres personajes principales. Los primeros oscilan entre la duda y la comprensión, entre proyectos y dudas; ella, directora de televisión; él, escritor en perpetuo cuestionamiento. Y la pequeña prostituta que no busca absolutos, que vive el mundo y la realidad tal como la encuentra. Este personaje de Ysabelle Rivière (Ysabelle Huppert) lleva a un grado admirable, por su consistencia, la encarnación de todos los problemas que Godard cuestiona a la sociedad. Ampliando mucho más la profundidad de *Vivir su vida*, Godard describe a su personaje, aplicado con indiferencia y tranquila seguridad a su “trabajo”. El tercer movimiento, “El comercio”, ilustra perfectamente la intención de Godard: la prostitución sirve para ejemplificar todo el mecanismo de la oferta y la demanda, de la apropiación de mercados, de la amenaza de los monopolios a cualquier intento de independencia... Así, la prostitución opera en el filme como una lúcida y exacta descripción de la sociedad basada en el capital y el lucro. La prostituta, objeto y sujeto del comercio, sin amor ni afición, sometida a las reglas del poder económico, es a su vez la exacta definición de la función del trabajo dentro de la producción. El sexo, que aparece constantemente, en diversos ángulos, durante todo el transcurso del filme, está visto como una observación clínica, como objeto del poder, la humillación, la venta. Por eso no es un filme erótico; el sexo está

siempre representado como mecanismo posesivo, sin amor ni placer. También se introduce en este filme-problema la cita entre el texto y la realidad, esta vez por medio de la voz off de Marguerite Duras, que reflexiona entre las imágenes que se interponen. En cierto momento dice: “Ecrire c’est disparaître derrière quelque chose.” Es otra definición que incluye al filme mismo, donde el autor desaparece detrás de sus personajes, que, sin embargo, son también parte de él mismo.

Formalmente, *Sauve qui peut (La vie)* amplía y sintetiza su peculiar estilo de *collage*, descomposición de la imagen, análisis reflexivo a través de textos escritos, detenciones de la imagen que permiten otro análisis de su significación. El cine cuestionado desde dentro del cine, pero también como prueba de su poder de comunicación. Cuando Godard “congela” la acción, la música, o el texto, está dando paso al espectador para que discierna entre el relato-ficción y sus elementos basados en realidades concretas. Filme ensayo, filme *summa* de todas las experiencias anteriores (menos totalizadoras), *Sauve qui peut (La vie)* demuestra otra vez la enorme imaginación cinematográfica de Godard, su honestidad total, la entrega angustiosa a la imagen que sueña y observa.

Hace poco conversamos con él, cuando llegó para presentar la edición española de su libro *Introducción a una verdadera historia del cine*. Este libro, que reproduce sus charlas en Montreal durante un curso que relacionaba sus filmes con otros que él mismo elegía, es otra prueba del genio problematizador; sucesivos “viajes” (como llama a cada conferencia-proyección) a través del cine y su lenguaje, teoría extrema (como todas sus ideas) de la posibilidad de hacer una historia del cine distinta, que se base en la visión concier-

tada de las películas, en su confrontación.

Allí pudimos comprobar que hablando de cine, como haciendo cine, Godard es uno de los raros autores que mantienen, hoy, una actitud de continuo cuestionamiento, de auténtica reflexión sobre el sentido del cine. Del cine como expresión, como conocimiento, como acción. En este sentido, ningún otro cineasta contemporáneo ha llegado tan lejos sin abandonar la lucha. Y ésta continúa.





**Filmografía de Jean-Luc Godard**  
(por Héctor V. Vena)

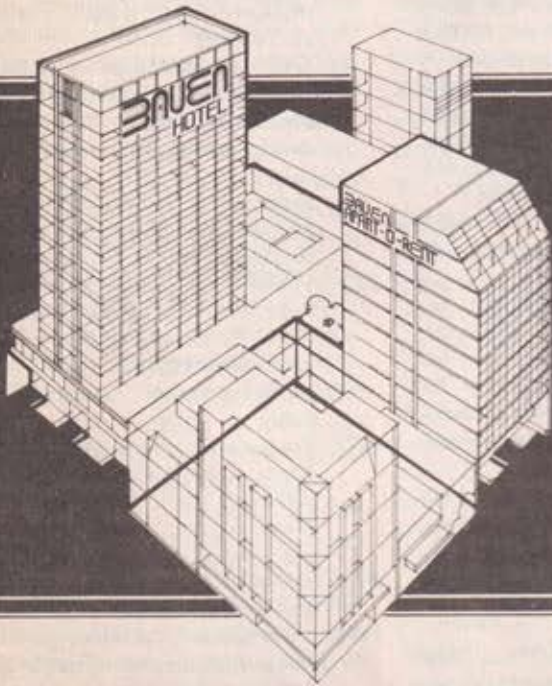
Nació en París, Francia, el 3 de diciembre de 1930.

- 1954: *Opération Béton* (corto metraje).  
1955: *Une femme coquette* (corto metraje).  
1957: *Tous les garçons s'appellent Patrick* (corto metraje).  
1958: *Charlotte et son Jules* (corto metraje).  
*Une histoire d'eau* (corto metraje, codirigido por François Truffaut).  
1959: *A bout de souffle* (*Sin aliento*), c/ Jean Seberg, Jean-Paul Belmondo, Henry-Jacques Huet, estreno: 26-9-61, distribuidora: D.I.F.A.  
1960: *Le petit soldat* (*El soldado*), c/Anna Karina, Michel Subor, Laszlo Szabó, estreno: 25-7-68, distribuidora: Cinehit.  
1961: *Une femme est une femme*/*La donna e donna* (*Una mujer es una mujer*), c/A. Karina, Jean-Claude Brialy, J. P. Belmondo, estreno: 12-7-68, distribuidora: A.A.A. - coproducción con Italia).  
*Les sept péchés capitaux*/*I sette peccati capitali* (*Los siete pecados capitales*). Episodio: *La paresse*/*La pigrizia* (*La pereza*), c/Eddie Constantine, Nicole Merel, estreno: 13-9-62, distribuidora: A.A.A.  
1962: *Vivre sa vie* (*Vivir su vida*), c/A. Karina, Sady Rebbot, André S. Labarthe, estreno: 25-2-63, distribuidora: Gala.  
*Rogopag*/*Idem* (*idem*). Episodio: *Le nouveau monde*/*Il nuovo mondo* (*El nuevo mundo*), c/Alexandra Stewart, Jean-Marc Bory, Jean-André Fiaschi, estreno: 8-9-64, distribuidora: SAGA. (c/Italia).  
1962/3: *Les carabiniers* (*Los carabineros*), c/Marino Masé, Albert Jussot, Geneviève Galéa, estreno: 11-6-68, distribuidora: Cinehit (c/Italia).  
1963: *Les plus belles escroqueries du monde*/*Le più belle truffe del mondo*. Episodio: *Le grand escroc*/*Il profeta falsario*, c/J. Seberg, Charles Denner, L. Szabó. (c/Italia/Japón/Holanda).  
*Le mépris*/*Il disprezzo* (*El desprecio*), c/Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Jack Palance, estreno: 8-4-65, distribuidora: A.A.A.  
1964: *Paris vu par ...* Episodio: *Montparnasse-Levallois*, c/Johanna Shimkus, Philippe Hiquilly, Serge Davri.  
*Bande à part* (*Asalto frustrado*), c/A. Karina, Claude Brasseur, Sami Frey, estreno: 9-9-65, distribuidora: Columbia.  
*Une femme mariée* (*Una mujer casada*), c/Macha Méril, Bernard Noël, Philippe Leroy, estreno: 9-3-66, distribuidora: Columbia.  
1965: *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*/*Agente Lemmy Caution: Missione Alphaville* (*Alphaville - Un mundo alucinante*), c/E. Constantine, A. Karina, Akim Tamiroff, estreno: 10-2-66, distribuidora: Prodifilms (c/Italia).  
*Pierrrot le fou*/*Il bandito delle undici* (*Pierrrot el loco*), c/J. -P. Belmondo, A. Karina, Dirk Sanders, estreno: 25-4-68, distribuidora: Norma (c/Italia).  
1966: *Masculin-féminin*/*Maskulinum-Femininum* (*Masculino-Femenino*), c/Jean-Pierre Léaud, Chantal Goya, Marlène Jobert, estreno: 16-5-67, distribuidora: Columbia. (c/Suecia).  
*Made in U.S.A.* (*idem*), c/A. Karina, J. -P. Léaud, L. Szabó, estreno: 24-10-68, distribuidora: Discina.  
*Deux ou trois choses que je sais d'elle* (*Dos o tres cosas que yo sé de ella*), c/Marina Vlady, Anny Duperey, Roger Montsoret, estreno: 18-6-70, distribuidora: Norma.  
*Le plus vieux métier du monde*/*L'amore attraverso i secoli*/*Das älteste gewerbe der welt* (*El amor a través de los siglos*). Episodio: *Anticipation* o *L'amour en l'an 2000*/*L'amore del duemila* (*Anticipación*), c/Jacques Charrier, A. Karina, Marilú Tolo, estreno: 13-8-69, distribuidora: Glori-Art. (c/Italia y Alemania Federal).  
1967: *Loin de Viet-Nam* (*Lejos de Vietnam*). Semidocumental colectivo, c/Maurice Garrel, Bernard Fresson, Karen Blangernon, estreno: 10-10-73, distribuidora: Transocean, (codirector).  
*La chinoise* (*idem*), c/Anne Wiazemsky, J. -P. Léaud, Michel Sémeniako, estreno: 25-10-73, distribuidora: Norma.  
*La contestation*/*Amore e rabbia* (*Amor y rabia*). Episodio: *L'amour: L'aller et retour des enfants prodiges*/*L'amore: Andata e ritorno dei figli prodighi*, c/Christine Guého, Catherine Jourdan, Nino Castelnuovo, estreno: 1-1-77, distribuidora: Reggia. (c/Italia).  
*Week-end*/*Week-end, una donna e un uomo dal sabato alla domenica* (*Week-End*), c/Mireille Darc, Jean Yanne, Jean-Pierre Kalfon, estreno: 1-10-70, distribuidora: Norma (c/Italia).  
1968: *Le gai savoir*, c/Juliet Berto, J. -P. Léaud (para la TV alemana del oeste).  
*Un film comme les autres* (filmado en 16 mm.).  
*One plus one*, c/"The Rolling Stones", A. Wiazemsky, Iain Quarrier (Filmada en Gran Bretaña).  
*Cinetracts*, documental sobre los eventos de mayo del 68 en París —codirector—.  
*One A M* —filmado en los EE.UU., no concluido—.  
1969: *One P M*, semidocumental, c/Eldridge Cleaver, LeRoi Jones, J. -L. Godard (Filmado en los EE.UU., contiene fragmentos de films incompletos de Godard, con preponderancia *One A M*, codirigió D. A. Pennebaker).  
*British sounds*, documental en 16 mm., originalmente para la TV inglesa; codirigió Jean-Henri Roger.  
*Pravda*, documental en 16 mm. filmado en Checoslovaquia, como codirector del "Grupo Dziga Vertov".  
1970: *Vent d'est*/*Vento dell'este*, c/Gian Maria Volontè, A. Wiazemsky, Daniel Cohn-Bendit (c/Italia y Alemania Federal).  
*Lotte in Italia*/*Lutes in Italia*, c/Christiana Tullio Altan, A. Wiazemsky (Filmado en Italia y coproducido para la TV italiana y francesa).  
*Jusqu' à la victoire* (Filmado en 16 mm., en Palestina, para el "Grupo Dziga Vertov" y no terminado).  
1971: *Vladimir et Rosa*/*Wladimir und Rosa*, c/A. Wiazemsky, Jean-Pierre Gorin, J. Berto (coproducción con Alemania y EE.UU., para el "Grupo Dziga Vertov", siendo codirector).  
1972: *Tout va bien*, c/Yves Montand, Jane Fonda, Vittorio Caprioli. (c/Italia y codirigida por J. -P. Gorin).  
*Letter to Jane*, filmada en los Estados Unidos, codirigió J. -P. Gorin.  
1973: *Moi je*, c/J. -L. Godard, A. Wiazemsky (filmado para la TV).  
1974: *Ici et ailleurs*, codirigida con Anne Marie Miéville, sobre material del film inconcluso *Jusqu' à la victoire*.  
1975: *Numéro deux*, c/Sandrine Battistella, Pierre Oudry, Alexandre Rigault.  
*Comment ça va*, de y por J. -L. Godard y A. M. Miéville (semidocumental).  
1976: *Six fois deux*, Compuesto por 12 telefilms de 70' c/u., para la Red 3 de televisión francesa, codirigió A. M. Miéville.  
1977/8: *France, tour, détour, deux enfants*, Compuesto de 12 telefilms de 30' c/u., para Antenne 2, TV francesa, codirigió A. M. Miéville.  
1979: *Sauve qui peut —La vie—*, c/Isabelle Huppert, Jacques Dutronc, Nathalie Baye (c/Suiza).  
1981/2: *Passion*/*Idem*, c/I. Huppert, Hanna Schygulla, M. Piccoli (c/Suiza).





**Más que un hotel,  
un complejo  
turístico  
cinco estrellas.**



En el centro del centro de Buenos Aires conformando una integrada unidad, cobra vida una nueva forma de confort

**EL BAUEN APART-O-RENT**

Además de ofrecer el mejor Café Concert, el sofisticado Bungalow Restaurant, la calidez de su Pub Escocés y la personal atención de sus recepciones, Bauen ofrece ahora, "para usted y su familia", 96 nuevos apartamentos totalmente equipados con el espacio, el confort y la privacidad que sólo se logra "en su propia casa". Agregue a ello la totalidad de los servicios cinco estrellas del Bauen y se encontrará en CALLAO y CORRIENTES al mejor estilo internacional.

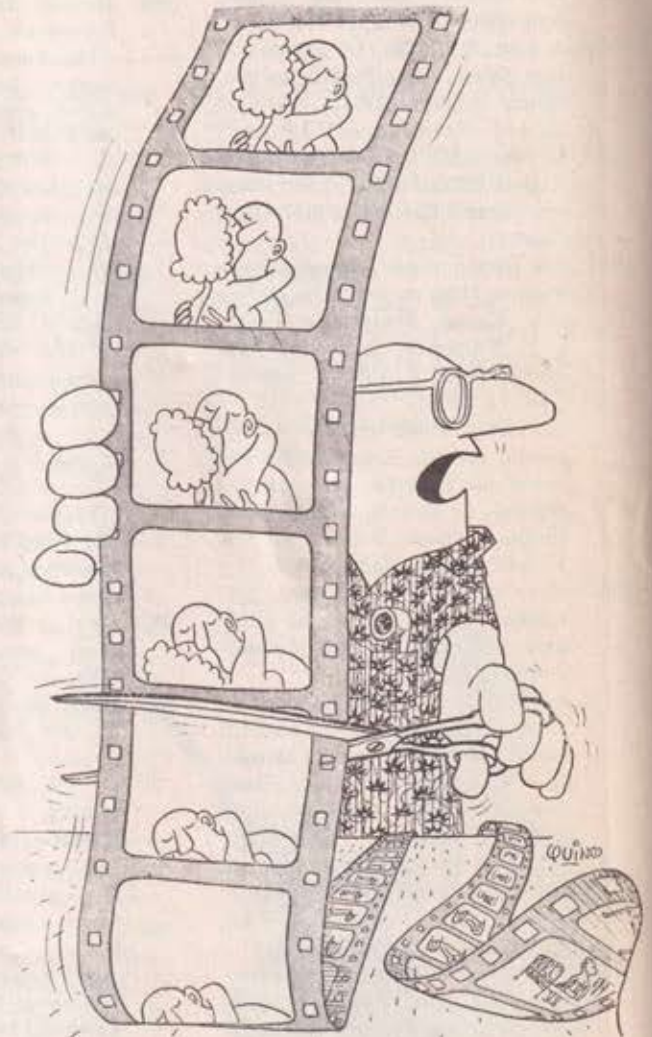


**BAUEN**

BUENOS AIRES BAUEN HOTEL  
**La Ciudad de la Ciudad.**

Av. Callao 360 - Tel. 393-2010 al 2910  
1022 - Buenos Aires  
Cables: Bauenhotel Telex: Bauen 17013

**HUMOR**



¡A ver! ¡Traíganme medio minuto de mar rompiendo en las rocas!

(De *Tiempo de Cine*, Nº 1, Agosto 1960: La historia vuelve a repetirse.)





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

**GALENO**

Previsión Médica S.A.C.

Proteger su salud es una empresa seria.

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

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

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

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

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

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



Producción: Dalila Puzovica - Fotos: José Luis Perotta

Sobre la piel del verano...  
siempre hay algo con Lycra.\*



El look final... para más y más mujeres.

paul klee

Silkam

