

CINE LIBRE ➔

Año 1, Nº 5

**GERARDO
VALLEJO: el cine
sobrevive.**

**HOLLYWOOD
en Don Torcuato.**

**Festival de
LA HABANA: una
mirada sobre el
Tercer Mundo.**

**Jornadas
de GESELL: los
independientes
con todo.**

**FORUM
de BERLIN:
las imágenes de
la rebelión.**

**HITCHCOCK
por Mahieu.**

**WIM WENDERS:
muerte y
resurrección
del cine.**





JEAN PATOU

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

Paris



Director editor
Mario Sábato

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)
Lino Micciché (Italia)

Asesor de dirección
Salvador Sammaritano

Secretario de redacción
Jorge Lafforgue

Redactor
Alan Pauls

Colaboradores
Rubén Bianchi
Adolfo García Videla
Jorge Abel Martín
Alberto Giúdice
Claudio España
Agustín Mahieu
Andrés Paradiso
Victor Sherman

Arte
Jorge Bagnolo

Fotografía
Andrés Suárez
Alfredo Suárez

Asesor filmográfico
Héctor Vena

Coordinador
Carlos B. Fernández

Departamento de publicidad
P y M

Gerente
Hugo Merlo

Director comercial
Enrique Celis

Gerencia administrativa
Juan Carlos Ugerman

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 11723)

AÑO I, N° 5, 1983

TAPA: Una escena de *Espérame mucho*, de Juan José Jusid (foto de Susana Mule).

2 EDITORIAL: Las contradicciones y la esperanza.

3 HOLLYWOOD EN DON TORCUATO

Roger Corman y sus adláteres desembarcaron en Don Torcuato para montar la producción de *El cazador de la muerte*, primera coproducción de la serie que la Royal World Pictures realizará en la Argentina con Aries. Un cronista de *Cine Libre* accedió al rodaje y narra sus vicisitudes en un paisaje vagamente medieval.

12 UN CINEASTA GOLONDRINA

De paso fugaz por Buenos Aires, Gerardo Vallejo mantuvo con *Cine Libre* una conversación en la que el exilio flotó como un fantasma inexorable. Presentamos también un fragmento del guión de *La verdadera historia de Martín Fierro*, su próximo film.

20 TRIBULACIONES Y ENTUSIASMOS

Así calificó Mario Sabato sus experiencias en la Quintas Jornadas de Gesell, a las que concurrió en solemne y riesgosa calidad de Jurado. El Gesell paralelo, con sus tumultuosas exhibiciones y mesas redondas, es reseñado por Rubén Bianchi en página 24.

26 UN TESTIMONIO SUBTERRANEO

El Forum de Berlín es un circuito cinematográfico poco accesible para los espectadores argentinos. De esta vigorosa muestra, que combina los documentales, los films políticos y los experimentales con el vanguardismo y con ignotas reliquias del cine universal, *Cine Libre* presenta algunas de las películas de su edición 1983.

29 MUERTE Y RESURRECCION DEL CINE

Tímido, poco dado a la publicidad, Wim Wenders tuvo que ganar el primer premio del Festival de Venecia 82 para que su obra saliera del anonimato en que se había desplegado. En esta nota, nuestro redactor indaga algunas claves para entender a este alemán errante que sólo narra historias de viaje e intrigas policíacas.

34 ANDANZAS DE UN CINEMATOGRAFISTA ARGENTINO EN MEXICO

Adolfo García Videla cuenta todo lo que hizo desde que abandonó la Argentina: sus encuentros con Borges, la experiencia con Ruy Guerra en *La Eréndira*, sus proyectos zapatistas, y las sucesivas escalas de un itinerario guiado por la pasión de filmar.

36 FRASES DE PROGRAMA

Experto en nostalgia, Jorge Abel Martín desempolva frases célebres que acompañaron al cine argentino, y da lugar a algunas risotadas melancólicas.

40 UNA CULTURA INDIGENA EN EXPLOSION

En *La tierra sin mal*, Chanvillar y Bauer testimonian la compleja metamorfosis que sacude a un cultura ancestral.

44 CUARTO FESTIVAL DE LA HABANA

Peter B. Schumann estuvo en Cuba y desmenuzó minuciosamente este acontecimiento cinematográfico latinoamericano en el que Adolfo Aristarain llevó las de ganar.

47 TANGO! A LA VUELTA DEL MEDIO SIGLO

El crítico Claudio España detalla exhaustivamente el momento en que el cine argentino accedió a la palabra: fue exactamente el 27 de abril de 1933, fecha de estreno de *Tango!*, el film de Luis José Moglia Barth.

53 AGENDA

La sección viperina de nuestra revista se encarna hoy con ciertas singularidades advertidas en el pasado festival de Moscú.

54 CINELECTURAS

Un libro sobre el cine y el poder en Venezuela, y un ensayo que propone releer juntos a Brecht y Eisenstein.

56 EL DEDO EN LA LLAGA

Dos declaraciones importantes: la del Jurado del Festival de La Habana, y la que emitieron los jueces de las Quintas Jornadas de Gesell.

58 RECUERDO DE ALFRED HITCHCOCK

Agustín Mahieu homenajea a este Maestro que supo despertar admiraciones unánimes entre teóricos e intuitivos.

64 HUMOR

La revista CINE LIBRE es publicada mensualmente por EDITORIAL LEGASA S.R.L., con domicilio comercial en Rawson 17 A (1182), Buenos Aires, Argentina. Registro de la Propiedad Intelectual en trámite. La impresión se realiza en IMPRECO GRAFICA, Viel 1448, Capital. Fotocomposición y armado en FOTOTIPIA LINFOSETER S.A., Pasaje El Maestro 168, Capital. Distribución exclusiva para la Capital Federal: DISTRIBUIDORA RUBBO S.R.L. Garay 4228, Tel. 923-1709.

Las contradicciones y la esperanza

Los militares todavía no terminaron de cometer la más nefasta de sus intrusiones en la vida institucional del país, cuando ya amenazan con otra tropelia que puede ser igualmente fatídica: retirarse del escenario político, dejándonos solos con nuestros fantasmas, con los odios que anidan en nuestras desprotegidas almas civiles.

Por supuesto que nadie pretende que se queden.

Cualquier persona que esté en su sano juicio, desea que se vayan, lo antes posible, lo más lejos posible.

Y de ser también posible, a algún lugar de donde no puedan retornar.

Pero, ¿qué pasará cuando, de buena o mala voluntad, en silencio o con graves ruidos catastróficos, se produzca la inevitable huida de los villanos de la película?

Ya no estarán quienes nos simplificaban tanto nuestros sentimientos. Nada será tan fácil, sin una Junta Militar que se había erigido en un cómodo vértice de las indignaciones de todos los sectores más o menos democráticos. Recordaremos con melancolía estos momentos en que todo lo que hace la Junta Militar está mal, y todo lo que se haga contra ella está bien.

Ya no bastará con proclamar la democracia a gritos, sino que tendremos que juntarnos, de una manera mucho más complicada de lograr, para ejercer la democracia. Y esto implica una dificultad que ya comienza a vislumbrarse: la de conseguir —en nosotros— el respeto por la alteridad. La de practicar el pluralismo y alentar el disenso.

Otros signos nos preocupan. La antropofagia ideológica que ya demuestran algunos políticos que comienzan a negociar su posibilidad de poder, devorándose día a día y poco a poco, lo que antes habían enarbolado como banderas. Basta ver las últimas declaraciones de quienes se presentaban como paladines de los derechos humanos, y buscar en ellas alguna referencia concreta a qué se hará con los culpables de tantas atrocidades. Otros políticos, y lo más triste es que muchas veces pertenecen al movimiento más diezmodado por la dictadura militar, apenas musitan la necesidad de que se informe al pueblo. Que ellos, los militares, informen. Qué se hará luego con esa información, es algo que hacen ingresar en el terreno de la ambigüedad más aterradora.

Cada vez quedan menos fuerzas políticas que reclamen lo inevitable para un país que pretenda ingresar en la civilización: la verdad y la justicia. Solo en el ejercicio de la verdad y la justicia podremos comenzar nuestra aventura más difícil y más hermosa, la de reconciliarnos.

En el campo cultural, los indicios son tan contradictorios como preocupantes. Están los que no aprendieron nada, y ya comienzan a exigir una cultura "nacional y popular", que poco significa, que nada define, que mucho deja afuera en su simplificación extrema. Para ellos, va una reflexión fraternal: creemos que los argentinos necesitamos una cultura que indague, sin condicionamientos, en absoluta libertad, en nuestras realidades, que suelen ser múltiples y complejas.

Una cultura que nos cuestione con toda la severidad que sea necesaria, que logre aventar los enemigos más poderosos que tenemos, que son los que llevamos dentro: nuestras propias tentaciones totalitarias, nuestras propias desviaciones dictatoriales.

No debemos temer, sino que tenemos que alentar una cultura incómoda que nos despoje, de una vez por todas, de nuestros miedos y de nuestros silencios, que facilitaron la barbarie que todavía nos rodea y nos define. También están los que se fueron porque querían, y que ahora vuelven a decirnos qué es lo que está mal y qué es lo que está bien, quién debe condenarse y quién puede salvarse. Nos alegra que vuelvan, pero es útil que sepan que el espacio de libertad que ahora tenemos, nos lo ganamos, a fuerza de riesgo, los que pudimos quedarnos en el país.

Por supuesto que hay datos alentadores. En general los aportan quienes más han sufrido, los que aprovecharon el dolor para crear. Dentro de esta edición, puede advertirse la grandeza de Gerardo Vallejo, y es bueno que esté, no sólo para construir con nosotros el país de todos, sino también para no deprimarnos tanto con algunas bajezas.

Dios quiera que, cuando los militares nos dejen solos con nuestras contradicciones, podamos aprender de nuestro sufrimiento. Que podamos, fraternalmente y con alegría, crecer en una unidad que no simule adhesiones, que nos recoja con toda nuestra enriquecedora diversidad. La unidad que nos permita pensar en un destino común, construir un país solidario y libre, justo y —de verdad— democrático.

EL DIRECTOR

HOLLYWOOD EN DON TORCUATO

Victor Sherman

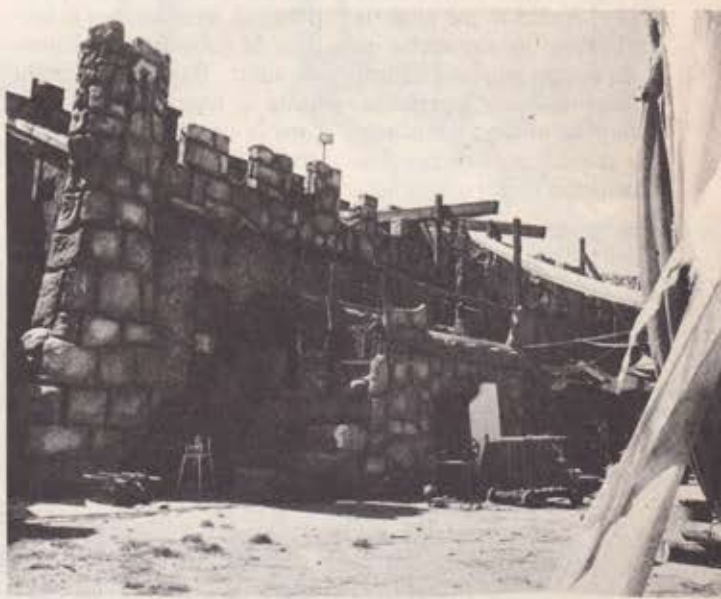
Después de desembarcar sigilosamente en el implacable verano porteño, una legión de extraños visitantes se apoderó de los estudios Baires sembrando cierta consternación entre los plácidos habitantes de Don Torcuato. No se trataba de los connacionales olvidadizos de E.T., ni de alguna perdida rama familiar de The thing, la mimética criatura de John Carpenter.

Era el equipo de la Royal World Pictures, la productora independiente de Roger Corman, que aterrizaba en la Argentina para consumir la primera de una serie de coproducciones con Aries: una película encuadrada en el género espada y brujería que imagina una Edad Media cristalizada en el tiempo, recorrida por fisicoculturistas fuertemente armados y mujeres espectaculares extraídas de las voluptuosas páginas de Playboy.



No era un buen día para estar al sol. Lunes, pleno febrero y a las tres de la tarde, hora en que el verano de Buenos Aires descarga sus iras con una furia temible. Mientras esperaba el remise de Aries, prudentemente resguardado bajo la sombra de un árbol belgranense, se me ocurrió pensar en el destino paradójico de los norteamericanos. Estaban ancla-

dos aquí, en el tórrido estío sudamericano, paseando sus cuerpos sudorosos por el piso que habían alquilado en el Hindú Club, mientras a miles de kilómetros Nueva York se paralizaba bajo una de las tormentas de nieve y frío más crudas de su historia. No era un buen momento para pensar y sacar conclusiones profundas de semejante paradoja, de modo



que volví la cabeza y por Tres de Febrero vi avanzar un Torino color caramelo que se acercaba rugiendo. Se estacionó unos metros más allá y desde el interior, estrujada por dos viajeros que la flanqueaban, Bucky, la jefa de prensa de Aries, alzó una mano como si hiciera una señal que hubiéramos convenido de antemano. Entré como pude al auto

Los estudios Baires metamorfoseados en un imaginario poblado medieval: los escenarios de *El cazador de la muerte*.

HOLLYWOOD EN DON TORCUATO

y me propuse saludar cortésmente a mis compañeros de viaje, pero había tan poco lugar, y el aire estaba tan enrarecido, que preferí ahorrarme saliva y pasar por un periodista huraño. Después, a lo largo de los espaciados monosílabos que intercambiábamos en camino a Don Torcuato, me enteré que estaba entre periodistas de *La Semana*. "Van a buscarla a Barbie", me acuerdo que pensé. Una vez adentro del auto supe quién era el autor de los gruñidos que profería el Torino: lo manejaba un hombre con anteojos de sol, pelo cortado a la americana, cara poco amable y elocuencia sumamente austera. Parado debía medir uno ochenta

o uno noventa, y no debía serle fácil trasladar de un lado a otro los noventa kilos que se apretaban encerrados en la ropa.

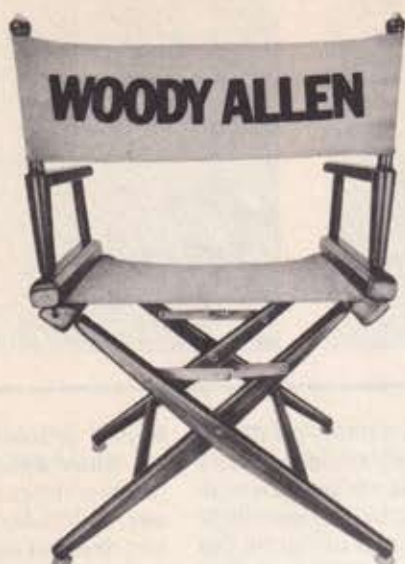
El azar me favoreció. Tres o cuatro cuadras después de recogerme se bajó el que viajaba en el asiento delantero. Quedó su lugar vacío, y atrás éramos cuatro tratando de distinguir el cuerpo propio del ajeno. Me pareció una insolencia dejar que el chofer manejara solo, así que pasé adelante sin pedir permiso, ayudado por la fortuna de haber sido el último en subir. Bajé la ventanilla hasta el tope y recibí en la cara la tímida brisa de Belgrano con el mismo placer con que hubiese disfrutado

de un poderoso Fedders BGH. Después, cuando el Torino se abrió paso por la General Paz y gimió finalmente en la Panamericana, cambié el regocijo por la queja introspectiva: a 140 kilómetros por hora, la brisa había perdido buena parte de su timidez.

El Torino tomó por uno de los desvíos que se abren de la Panamericana y se detuvo en un semáforo. Todos aprovechamos para recobrar el aliento y peinarnos. Bucky impartió las últimas instrucciones para que llegáramos sanos y salvos a los estudios Baires. El chófer funcionaba como una máquina: la-deaba un poco su cabeza hacia Bucky, escuchaba con

atención las indicaciones, asentía con un golpe seco y toda su comprensión se convertía entonces en una descarnada sucesión de movimientos mecánicos: embrague, cambio, acelerador. Sobre todo: acelerador. Doblamos a la derecha, atravesamos por un puente la Panamericana, y doscientos metros más adelante doblamos a la izquierda por un callejón sombreado que se interrumpía en un portón de madera verde, rigurosamente cerrado. El coche se detuvo pero el motor siguió roncando, y nosotros sintiendo sus ráfagas cálidas. "Hay que tocar bocina para que nos abran", sugirió Bucky con su habitual amabili-





Su mejor película



es Kodak

Ellos han hecho mucho por el cine. Y el cine ha hecho mucho por nosotros. Emocionamos, alegramos, hacemos pensar...

Ellos saben que ninguna otra técnica puede reemplazar la calidad de la película. Por eso confían en Kodak.

Por eso cada año, en el mundo, se procesa tal cantidad de películas Kodak que, si se empalmara, podría dar la vuelta al mundo 15 veces.

Mientras el talento y las películas Kodak sigan combinándose tan bien, siempre habrá una nueva silla junto a las de los grandes.



HOLLYWOOD EN DON TORCUATO

dad. El chofer no se hizo rogar, pero los bocinazos tuvieron tanto eco como un grito en el desierto. Permanecíamos parados allí, la sombra había desaparecido milagrosamente, y el sol se desplomaba a pique sobre la chapa ardiente del Torino. El chofer se permitió un leve gesto de impaciencia y volvió a tocar la bocina. A un lado, refugiado bajo un árbol, un heladero conversaba con un hombre y cada tanto nos dedicaba una mirada rápida y curiosa. Parecíamos la familia de un magnate del petróleo volviendo al redil paterno. De haberlo sido, lo primero que hubiésemos hecho habría sido despedir al portero, que no se caracterizaba precisamente por su ubicuidad. Dos chicas emergieron suavemente de una casilla que estaba junto al portón y nos miraron compasivas. El chofer hizo tamborilear sus dedos sobre la palanca de cambios. Irritado no debía ser un tipo fácil de aplacar. Las dos chicas se habían hecho humo en la casilla. Unos segundos después, un tipo abrió una de las puertas del portón. Había espacio como para que pasara raspando un isard modelo 53, no un Torino. Después de suspirar, Bucky bajó del auto, se identificó y entró a los estudios junto con el tipo. El chofer me miró: “¿Pasamos?”, dijo. Probablemente también él estuviera convencido de que manejaba un Isard. Puse cara de escepticismo y me bajé. Abrió la otra puerta y el Torino se

deslizó suavemente por un camino asfaltado. (Pasé muchos veranos infantiles en el campo, y sé muy bien que cuando uno encuentra una tranquera cerrada hay que dejarla cerrada. Aquello no se parecía en nada a los lotes de Sierra de la Ventana, pero me pareció sensato aplicar al pie de la letra los conocimientos adquiridos: cerré respetuosamente el portón.)

Por el modo casi clandestino en que entramos, era evidente que no éramos familiares de ningún magnate. Pero los estudios Baires tienen algo que los emparenta con esas gigantescas mansiones hollywoodenses en las que uno esperaría encontrar una manada de afganos retozando por el parque, una cuadrilla de jardineros impecablemente uniformados recortando las plantas, y una rubia pálida y volátil recostada en una reposera junto al agua serena de una pileta. Baires es una fortaleza orgullosa; detrás de ese antipático portón verde se esconde quizás el estudio cinematográfico más grande los pocos que han sobrevivido a los cataclismos económicos, y una de las razones que movieron a la Royal World Pictures de Roger Corman a coproducir una película filmada en la Argentina.

Cuando volví a subir al auto, el chofer miraba a su alrededor con ojos desconcertados. La gente de *La Sema-na* estaba demasiado derrumbada por el viaje y el calor como para poder orientarlo. Bucky se había perdi-

do por el camino asfaltado, y nosotros parecíamos ahora una banda de intrusos sorprendidos in fraganti. “¿Y ahora?”, dijo el chofer. No se dirigía a nadie en especial. Lo preguntaba como quien repite en voz alta un dilema existencial insoluble. De haber seguido derecho, el Torino se hubiera estrellado contra un edificio circular del que salía gente con bebidas y sandwiches en las manos. El camino asfaltado se bifurcaba frente al bar y daba toda la vuelta alrededor del parquecito que lo rodeaba. “Tome por ahí”, dije en un arrebato de decisión, señalando el camino que se abría hacia la izquierda. El Torino avanzó muy lentamente, hizo unos diez metros y se detuvo. Aquel trayecto no tenía demasiado futuro, de modo que nos bajamos. Ninguno se apiadó del desconcierto del chofer.

Debíamos haber llegado en medio de un descanso en la filmación, porque había mucha gente vagando por el parque, entrando y saliendo del bar, o recostada sobre el pasto. En una zona sombreada, despatarrados alrededor de una mesa, algunos extras aprovechaban la interrupción para huir del sol y secarse el sudor con pañuelos que pasaban de mano en mano. Empecé a caminar entre ellos, distraído, y me miraron como si mi ropa fuese inusualmente singular, al margen de las arrugas propias del largo viaje. Tenían razón: al lado de sus trajes de cuero negro, sus

negros taparrabos de paño y sus botas negras, mis pantalones y mi camisa eran de una heterodoxia inadmisiblemente. Seguí avanzando un poco más hasta llegar a una especie de pasadizo que comunicaba con el set de filmación, un amplio claro en el que habían alzado la escenografía urdida por Emilio Basaldúa. Había gente por todas partes; algunos vestían como pobladores humildes, con trapos de colores apagados colgándoles de los hombros y alpargatas polvorientas; otros, que debían pertenecer a la cohorte que había visto alrededor de la mesa, se paseaban con una arrogancia gastada bajo el sol, exhibiendo sus espadas y sus muñequeras con tachas plateadas que recordaban vagamente a los códigos vestimentarios de los punks. El decorado intentaba representar la plaza de un pueblo presuntamente medieval; a los costados del espacio libre se alzaban estructuras de imitación piedra, fachadas de casas con sus ventanas fraguadas, y una suerte de tribuna en la que una multitud de extras (los habitantes del pueblo) esperaba estoicamente el momento de reanudar la filmación. Más allá, en un segundo plano, una pared culminaba con las formas clásicas de las torres de los castillos medievales. En el claro, junto a los guardias tiesos, alguien había despararrado con cierta indolencia un viejo carro, algunos toneles de madera, y había apilado un montón de fardos



al pie de la tribuna. Ningún experto en Edad Media hubiera tomado eso por un poblado medieval, pero se sabe que el cine no suele profesar una fidelidad estricta a las realidades históricas. Menos aún en géneros como el *sword and sorcery*, que es la reciente tradición en la que viene a inscribirse *El cazador de la muerte* (*Deathstalker*), el film que Aries coproduce junto con el insignie independiente Roger Corman.

El *sword and sorcery* (literalmente: espada y brujería) es un género relativamente nuevo, nacido, en principio, para renovar la alicaída serie B americana. El producto que definió sus reglas fue *Conan*, de John Milius, uno de los primeros films que desterraron los axiomas stanslavskianos como *background* en la formación de actores; ahora la mejor escuela no es el *Actor's Studio* sino los manuales de fisio-culturismo; la identificación con el personaje, la memoria emotiva y todas las demás técnicas desarrolladas por el teórico soviético han pasado a mejor vida. Con el advenimiento de *Conan*, la vedette es el *músculo*, un terreno en el que Marlon Brando no podría competir con Arnold Schwarzenberg, adalid del patoviquismo que protagonizara la película de Milius. Los films de *sword and sorcery* son, en líneas generales, producciones de bajo presupuesto (qué es un millón de dólares para los capitales cinematográficos norteamericanos), situadas

en un espacio imaginario, especie de Edad Media fijada en el tiempo y poblada de criaturas misteriosas dotadas de poderes mágicos o para-normales. Inspirados en una estética consagrada primero por el *comic*, estos films beben en las fuentes de los dibujos de Frank Fazzetta, Siudmak, los hermanos Hildebrandt o Boris Vallejo, y sus originalidades narrativas proceden fundamentalmente de los aportes de un tolkienismo filtrado, naturalmente, por las exigencias de la serie B.

Doy fe que en el set de filmación de *El cazador de la muerte* había espadas, y de todas las clases: grandes, pequeñas, rústicas y estilizadas, de hoja ancha y también delgada; incluso hay, creo, una espada mágica que tiene sus propios poderes, y que suele ser particularmente devastadora en manos de Rick Hill, el protagonista del film. No pude presenciar ninguna manifestación de brujería, pero varios allegados al rodaje pudieron confirmarme que las hay, y a raudales.

Trabajosamente me abrí paso entre los extras que bloqueaban la entrada al set, y fui bordeando cautelosamente una especie de galería cavernosa donde se amontonaban mujeres y curiosos. Las mujeres, deduje, debían pertenecer a un harén o algo así, porque todas vestían del mismo modo: vinchas en el pelo, sandalias, y largas túnicas entretejidas como redes que producían interesantes efectos de tras-

parencia anatómica. Sobre esta galería se alzaba la sede del trono real, desde donde el rey del pueblo medieval contemplaría con remanido desprecio las turbas del populacho. Tardé un poco en darme cuenta de lo que estaba pasando. En el centro del set, frente a la sede del trono real, los guardias estaban formados en hileras paralelas. Un poco más adelante, separados del resto, los que habrían de combatir: Richard Brooker, un americano de un metro noventa, enfundado en un equipo guerrero concebido para delatar sus bíceps y pectorales, y su antagonista, tan alto como él pero morocho, y con ojos de cualquier color menos azules. Más atrás, algunas integrantes del harén esperaban la iniciación del rodaje. No me costó mucho descubrir a Jim Sbardelatti, el director: por entre los extras y los actores deambulaba energicamente un hombre de barba y pelo lacio negros, los ojos escrupulosamente protegidos por anteojos de sol. Hablaba con Brooker y con su colega de lucha, y daba indicaciones con una voz seca, mientras el asistente las reproducía para todo el mundo con un poderoso megáfono.

Desde aquí, desde el corazón del subdesarrollo, Jim Sbardelatti parece encarnar el prototipo de lo que uno se imagina como un director norteamericano: pragmático, dotado de un riguroso criterio profesional, rápido para buscar lo que quiere y vertiginoso para hacérselo

En ambos extremos, algunas muestras del arte de John Buechler (arriba), director de caracterizaciones especiales. En su mano izquierda, la infausta testa guillotizada de Víctor Bo.

entender a sus colaboradores. Camina de un lado al otro con pasos enfáticos, estudiando el terreno para medir los movimientos del combate entre los actores. Se diría que su modo de filmar está a cubierto de cualquier clase de imprevistos; su cara serena, casi enmascarada por la barba y el pelo, sólo se agita en una mueca de irritación cuando sus órdenes no reciben la obediencia que exigen. Una vez todo dispuesto, Sbardelatti se precipita sobre la cámara al grito de: *¡Here we go!* A su lado, siguiéndolo permanentemente como una ardillita obediente, una mujer diminuta en zapatillas se encarga de traducir al castellano todo lo que sale de los labios de Sbardelatti. Traduce las indicaciones técnicas a los eléctricos y al iluminador, pero también sus gruñidos malhumorados. Después de haber reclamado silencio a gritos, por ejemplo, y cuando todos estaban dispuestos a empezar a rodar, se escuchó en alguna parte un murmullo de voces. Sbardelatti giró su cabeza con un gesto amenazante y gritó: *¡Quiet!* Luego, con voz didáctica, explicó: *Que no los veamos no significa que no los escuchemos*. Volviéndose hacia los anónimos auto-

HOLLYWOOD EN DON TORCUATO

res de la trasgresión, la traductora virtió la admonición del director en un castellano igualmente contundente. Se hizo un silencio absoluto y la cámara empezó a emitir sus susurros.

Richard Brooker, uno de los luchadores, avanzó unos pasos alejándose de los guardias y de su contrincante, la cabeza en alto, los ojos fijos en el trono del rey. Una de las mujeres del harén se filtró entre los guardias trayendo una vasija; se acercó a Brooker que, sin mirarla, hundió una mano en la vasija y extrajo una piedra, es-

pecie de amuleto que se dedicó a frotar deliciosamente en su mano. Su rival hizo otro tanto y dio unos pasos decididos al frente. El combate era inminente. Se oyó un grito de mujer, y otra de las chicas del harén corrió hacia Brooker, vagamente atemorizada. Sopesando la piedra en la mano, Brooker le dedicó una mirada orgullosa como diciéndole: *No temas, nena. Nada va a pasarme.* La chica se le colgó del cuello y lo besó largamente. Casi sacándosela de encima, el imponente guerrero volvió a avanzar hacia

el centro de la plaza y desenvainó su espada. Corte. Arriba, en la sede del trono, el rey mitigaba su aburrimiento sosteniendo en una mano una copa dorada. Era un tipo completamente calvo, y tenía la cara pintada de blanco. Hubiera podido participar sin problemas en las apoteóticas sesiones de catch de *Titanes en el Ring*. Detrás del trono, una hilera de muchachas (también integrantes del harén) coronaba el voluptuoso espectáculo soportando estoicamente el calor y la inactividad. Junto al rey, de pie contra una co-

lumna, estaba *Barbie*, la protagonista femenina de *Deathstalker*, quizás el principal motivo por el cual el periodismo local se abalanzó raudamente sobre los estudios Baires. *Barbie* Benton no tiene ningún Oscar en su currículum; no fue discípula dilecta del legendario Lee Strasberg ni se perfeccionó con Shelley Winters; tampoco pertenece a ese caudal de actrices que están en la mira de directores como Spielberg, Coppola, Scorsese o Kubrick. *Barbie* Benton es una ex *bunnie* del club Playboy; fue una de las





rutilantes *Playmates* que suelen engalanar las páginas del conocido mensuario norteamericano, pero tuvo la ventaja de poder compartir el lecho fastuoso de Hugh Hefner unos días más que sus colegas, y quizá de llegar a conocer al fundador del imperio Playboy en momentos íntimos pocos publicitados por los *mass media*. Un buen día Hefner decidió que *Barbie* ocupaba demasiado espacio en su mansión y la mandó de paseo. Pero *Barbie* ya tenía en su haber un antecedente lo suficientemente prestigioso como para poder abrirse paso sin tropiezos en el mundo del espectáculo. Cuando no hace gimnasia ni bebe jugo de tomate ni se regodea con las páginas de la revista *People*, *Barbie* canta música *country* en un local del interior de Estados Unidos. Fascinada por los vestidos que María Julia Bertotto diseñó para su papel en *Deathstalker*, se dice por ahí que *Barbie* le habría encargado a la excelente vestuarista argentina un guardarropas completo para sus performances como *country singer* en su país na-

tal. A su manera, *Barbie* también sigue al pie de la letra los dictados del género: uno no confiaría demasiado en sus virtuosismos interpretativos, pero tampoco pondría demasiadas objeciones a sus cualidades anatómicas. No es muy alta, tiene una cara amueñcada y un físico perfecto, además de una disposición al trabajo francamente envidiable. Atiende los requerimientos del periodismo con absoluto respeto y obedece las instrucciones de Sbardelatti como una monja las de su superiora. Cuando no filma y debe permanecer en su puesto, junto al rey, se sienta en el piso y mata el tiempo hojeando una gramática española editada por la Berlitz. La otra actriz americana que la acompaña, Lana Clarkson, es una rubia altísima e inaccesible. Primero porque su simpatía, rigurosamente aprendida en alguna academia de Dale Carnegie, disipa automáticamente todo impetu libidinoso; segundo porque es la noviecita del gigantesco Brooker, motivo por el cual los asedios que recibe nunca pasan del piro-

po elegante, aunque no esté visible siempre es fácil saber dónde está: sus trancos ingenuos están invariablemente rodeados de silbidos y suspiros jadeantes, generalmente procedentes de los extras a quienes el aparatoso físico de Richard Brooker tiene sin cuidado.

Después de la toma previa al combate de los dos guerreros, Sbardelatti planea el desarrollo de la lucha. Discute junto a los dos gladiadores los movimientos, cada uno de los golpes que habrán de intercambiar, sus desplazamientos sobre el escenario, las caídas, los momentos dramáticos. Mientras tanto, el equipo prepara los rieles para filmar toda la escena en un *travelling*. En eso llega al set un hombre de unos 30 años, rubio, levemente pelado y con barba, vestido con una remera amarilla, un short y zapatillas deportivas. Podría ser un ingeniero electrónico o un técnico en computación, pero en realidad es John Buechler, el director de caracterizaciones especiales, algo así como un especialista en efectos especiales de maquillaje. Buech-

ler es el autor de todas las máscaras y las criaturas más o menos monstruosas que aparecen en *Deathstalker*; ha participado en las últimas cinco películas producidas por Roger Corman, y ya tiene una importante carrera en esta especialización de la que dependen, cada vez en mayor medida, las innovaciones técnicas y estéticas de un sector considerable del cine norteamericano. Al talento de Buechler se debe, por ejemplo, una réplica de la cabeza de Víctor Bo (cabeza, valga la redundancia, del elenco argentino que completa la coproducción), lo que anticipa de algún modo el triste final que le espera al personaje interpretado por el *Charles Atlas* vernáculo.

Un poco tímido, como si fuera un intruso contemporáneo sorprendido al husmear en ese escenario intemporalmente medieval, Buechler se reunió con Sbardelatti y los dos actores en el medio de la plaza, y allí fue siguiendo minuciosamente el ensayo del duelo. Entre estocadas y fintas, Brooker y su rival se revolcaban go-

HOLLYWOOD EN DON TORCUATO

zosamente sobre el polvo, mientras Sbardelatti marcaba los momentos en que debían producirse las heridas. Allí entraría el oficio de Buechler, que pintaría sobre los cuerpos esos tajos sanguinolentos por los cuales después, frente a la pantalla, los espectadores suelen suspirar. Después del ensayo, Sbardelatti se encaramó sobre el carro, pegó su ojo contra la cámara y dio la orden de empezar en un castellano ríspido que la diminuta traductora no tuvo necesidad de traslitterar. En tres o cuatro tomas liquidaron la escena. En cada corte, Buechler se arrimaba a los contendientes y, pincel en mano, rodeado de pequeños tarritos llenos de pintura, se abocaba a delinear los cortes producidos por la refriega. Brooker, por supuesto, una especie de John Wayne tamizado por los gustos del público femenino contemporáneo, llevó las de ganar: apenas tuvo que sufrir un tajo en uno de sus flancos, y una pequeña herida sobre un pómulo. El otro, morocho y enmascarado pero igualmente alto, encarnación privilegiada del villano, debió padecer una profunda estocada en un muslo y la herida final. Tendido en el suelo, boca arriba, indefenso ante la arremetida de Brooker, moría atravesado por la espada del otro. Buechler estuvo inclinado sobre él durante un buen rato, coloreando simpáticamente su hígado ensartado hasta obtener el grado de realismo exigido por las circunstancias.

La última parte de la escena se filmó con dos cámaras; los prolegómenos del desenlace con la cámara instalada sobre el carro, y la estocada final con una cámara de mano que irrumpió en el set cuando el antagonista de Brooker yacía en el piso, esperando su suerte. Sbardelatti ordenó cortar el *travelling*, pero los actores siguieron trenzados en la lucha, mientras la cámara en mano se les acercaba para lograr elocuentes primeros planos de la carnicería. Brooker descargó todas sus furias en su espada. Su rival improvisó un espasmo, tensó todo el cuerpo y fingió morir largando un alarido de ultratumba. Más atrás, en las tribunas, los extras del pueblo se enfervorizaban como si estuvieran presenciando el nocaut de Nino Benvenuti frente a Monzón, alentados por los gritos megafónicos del asistente.

Los faroles se apagan. En el equipo hay una expresión general de alivio. El sol, sin embargo, parece tener la misma fuerza que hace dos horas. Sbardelatti se acerca a un hombre y le pasa un brazo por los hombros: es Alejandro Sessa, que junto con Héctor Olivera compone la dupla de productores argentinos. El gesto del director es amistoso, pero su voz rezonga: le preocupa la impuntualidad con que se vienen burlando los plazos, y la interrupción del rodaje, debido a la obligada merienda vespertina, le hace sospechar nuevas tardanzas. Sessa trata de tranquilizarlo gri-

tando estentóreamente la hora de reanudación.

Después me enteró de que las reacciones de Sbardelatti frente al trabajo del equipo argentino fueron disímiles. Acostumbrado a producciones medianamente ambiciosas y altamente especializadas, el director no cabía en su asombro al ver que en nuestro medio cinematográfico una sola persona se ocupa de tareas que en Estados Unidos suelen exigir todo un equipo. A los argentinos, por su parte, esta hiperdivisión del trabajo que caracteriza a los métodos norteamericanos no podía dejar de suscitarles admiración y a la vez sorpresa. En una oportunidad, por ejemplo, el guión exigía que hubiera un perro en escena. Conseguí el mastín, y cuando todos esperaban el momento de filmar, Sbardelatti preguntó: ¿"Quién es la persona encargada del perro?" Los argentinos intercambiaron miradas de incredulidad. "Si", insistió el director, tratando de que no se lo considerara un alucinado: "¿Quién se va a hacer cargo de él durante todo el día?" Alguien dejó escapar una risita sofocada. Otro, más enérgico, dijo: "El dueño, por supuesto". La cara del director enrojeció de furia. "¡No señor!", dijo, increpando duramente al que había sugerido tan descabellada posibilidad, "tiene que haber una persona de producción que se ocupe especialmente del perro. Que no lo deje ladrar mientras filmamos, y que lo mantenga

siempre cerca, cosa de que cuando lo necesitemos no haya que buscarlo a tres cuadras a la redonda". Otro episodio desopilante se originó alrededor de una fogata. Había que filmar una suerte de fogón, pero también era posible que no todas las tomas lo tuvieran como protagonista. Sbardelatti empezó a desesperarse rápidamente: ¿"Quién es la persona encargada del fuego?", interrogó a boca de jarro. Aunque ya estaban sobre aviso, los argentinos volvieron a mirarse como si se les hubiese hablado en sánscrito. "Si", cargó nuevamente Sbardelatti: "Necesito alguien que se ocupe *nada más* que del fuego, porque entre toma y toma no vamos a apagarlo. Y menos que menos vamos a dejar que se extinga!" Otro día, contemplando con cierta furia el desorden que cundía en la filmación, el director se paró sobre una pequeña tarima y expectoró: "Me parece que acá hay muchos indios. Pero lo que falta es un cacique". El equipo argentino pensó, a modo de protesta y también de reivindicación aborigen, acudir al día siguiente con plumas en la cabeza. Pero la caballería americana pudo más, y la consideración de Sbardelatti fue desestimada como una desafortunada metáfora, votó a *Winetoo*.

El profuso inventario de anécdotas no se limita sólo a la figura de Sbardelatti, cuyas extravagancias se deben más bien al desfase ideológico-operativo propio de

rodar en un país como la Argentina, pretendiendo simultáneamente preservar los métodos de producción a los que está acostumbrado en Estados Unidos. Salvando los exabruptos arriba mencionados, Sbardelatti ha caído bastante bien en el equipo argentino, y todos, algunos con mayor reticencia que otros, coinciden en ensalzar su rapidez y su eficacia en el set de filmación. Pero otro que despertó las algarabias jocosas de nuestros connacionales fue Rick Hill, el actor (la palabra quizá sea abusiva) que protagoniza *Deathstalker*. Rigurosamente fiel a las leyes del género, Hill es otra de esas estrellas que prefirieron formarse en los febriles ajetreos de un gimnasio, antes que despilfarrar valiosos años de juventud sobre las polvorientas tablas de un escenario. Y formarse, se formó: no caben dudas. Si su colega Brooker está en condiciones de emular a un mastodonte mascachicle, Hill, por su parte, no encontraría mayores dificultades en pulverizar al ancho Peucelle (cf. *Titanes en el ring*) con sólo abrir y cerrar una de sus manos. Aunque Sbardelatti lo llamó unas cuantas veces al set, no me tocó en suerte verlo actuar. Pero pude, en cambio, asistir a los ejercicios de relajación a que se abocaba cada vez que era convocado. Ante la sola mención de su nombre, Hill, vestido a la usanza medieval, se escabullía no sin esfuerzos entre faroles, técnicos y extras, urgido vaya a saber uno por qué necesidades acuciantes. El motivo de su furtiva retirada, que el tamaño de su cuerpo no podía dejar de hacer pública, era, según pude comprobar, una pesa de 30 kilos con la que Hill suele tonificar sistemáticamente sus bíceps, tríceps y pectorales envaselinados antes de cada toma. Para Hill (como para Brooker, *Barbie* y Lana Clarkson) el problema no es memorizar el texto (durante toda esa

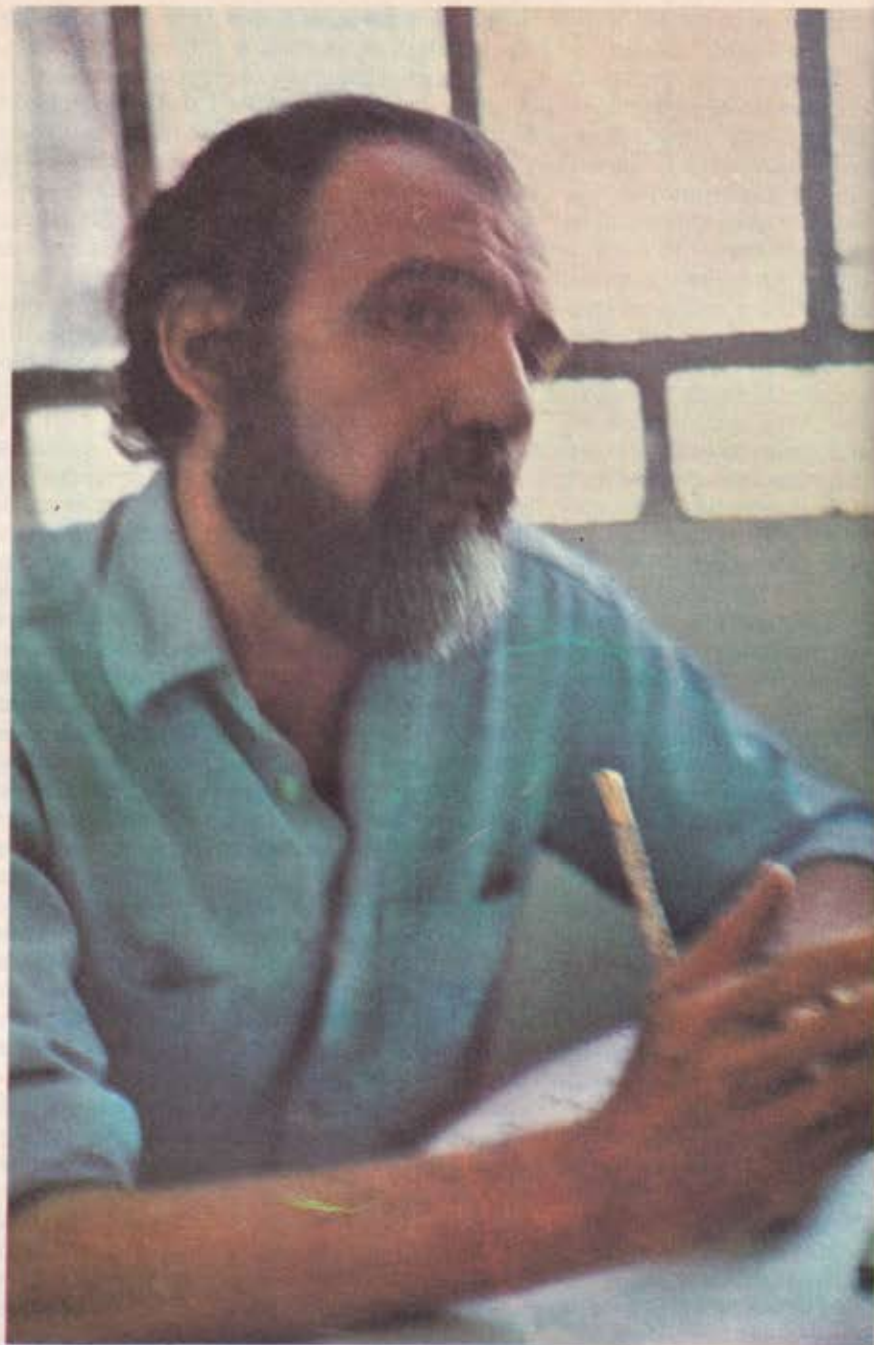
tarde, creo, los actores que vi en rodaje no pronunciaron palabra alguna; apenas si emitieron oportunamente ciertos ruidos de origen cavernoso), ni "meterse" en el personaje, ni tener en claro el estilo de interpretación que el director pretende de él: *como el estilo es el cuerpo, el cuerpo también es el problema*. Ciertos testigos indiscretos refieren que Rick Hill sólo padece un leve defecto: según parece, los hados capilares no han sido tan benévolos con él como los hados musculares. Conclusión: hubo que disimular con una peluca los claros que amenazan peligrosamente su superficie craneana. Y un guerrero con peluca puede llegar a encontrarse con imponderables ladinos. En una ocasión, prosiguen nuestras fuentes indiscretas, Sbardelatti tenía que filmar una escena en la que Hill levantaba su portentosa espada mágica por encima de su cabeza, para descargar tremendo golpe sobre adversario anónimo. Rick Hill cumplió su performance a la perfección; no contaba, naturalmente, con que la espada revertiría sus habilidades misteriosas contra él: la llevó detrás de su cabeza, y en el momento de descerrar el golpe fatal, su empuñadura tropezó con un reborde de la peluca, arrastrándola íntegra con la violencia del envión, y restituyendo al actor a su condición de minusvaluado capilar. Aunque desdichado, Hill afortunadamente no carece de sentido del humor. Fue el primero en lanzar una carcajada, lo que permitió que el resto del equipo diera rienda suelta a su hilaridad sin inhibiciones. Pero los tropiezos del protagonista de *Deathstalker* no terminaron ahí. La ingeniosa y lánguida María Julia Bertotto había diseñado para él un pantalón de corte extremadamente ajustado, confeccionado en un cuero muy finito y, por supuesto, de neta raigambre nacional. A tales

efectos, la vestuarista argentina había tenido en cuenta con su habitual escrupulosidad las medidas de Hill, pero no ciertas costumbres que el actor mantuvo en riguroso secreto hasta último momento. Una de ellas, la que motivó la *gaffe* en cuestión, consistía en que cada tanto Rick Hill se olvida de ponerse calzoncillos. En un momento del film, el actor tenía que montar precipitadamente sobre el lomo de un caballo, enfundado en los mencionados pantalones. Quiso el azar que el cuero no resistiera el vehemente impulso con que Hill acometió su tarea, y el pantalón se abrió como un pancho precisamente en aquella zona donde los calzoncillos hubieran hecho mucha falta. Conclusión: la escena culminó con un original *strip tease* específicamente genital, que el americano no protagonizó con demasiado humor. Mucho menos risueña fue la reacción de la Bertotto: su sorpresa ante la decadencia que afecta al uso de ropa interior entre los norteamericanos se disipó velozmente al enfrentarse con el trabajo imprevisto de tener que zurcir el pantalón malandra. Decretado el descanso, el set de filmación se despojó en cuestión de segundos. La marea humana se encaminaba penosamente hacia el bar de Baires, en busca de una recompensa que atenuara los efectos devastadores del sol. Sbardelatti, Hill, Brooker, *Barbie* y Buechler se escurrieron entre la gente y los perdí de vista. Esperé unos minutos. Cuando la muchedumbre empezó a disolverse pude distinguirlos: pudorosamente cruzada de piernas, *Barbie* conversaba junto a un muchacho de barba que tomaba notas desaforadamente; Buechler volvía a internarse en su covacha de trabajo, una casita próxima al portón de entrada donde duermen sus horribles creaciones; Sbardelatti compartía unas gaseosas con

allegados ignotos, escudriñando a todos lados con mirada temerosa; Hill, finalmente, posaba muy orgulloso para una cámara video de canal 9, de pie junto a una extasiada periodista que le llegaba al abdomen. Yo permanecí un rato en el set desierto, vagando entre toneles, carros, bloques de fardos y tiendas improvisadas. Mi único acompañante era un hombre que regaba el piso de tierra, sudando bajo el sol. Vacío, el poblado medieval parecía más que nunca una maqueta artificial, a punto de derretirse en el aire inmóvil de febrero. Fui hacia el estrecho desfiladero que conducía al parque, cuidándome de caminar sobre las franjas de tierra regada como si fuera cemento fresco. Estaba cansado; sólo pensaba en el modo de salir de los estudios. Antes de abandonar el set me quedé parado junto al hombre que regaba, mirando estúpidamente cómo el agua oscurecía la tierra y respirando el olor del polvo humedecido. Sin interrumpir su trabajo, el hombre me miró con un aire vagamente extrañado. Yo, recuerdo, pensaba confuso que nada hay tan imaginario, tan volátil y falso como el rodaje de una película. Ni siquiera la película misma, aunque se vea favorecida por la oscuridad de la sala, el silencio de espectadores mutuamente anónimos, y por la fantasmagoría de ese haz de luz que irradia una fuente oculta y toma cuerpo sobre la pantalla. Recién después me di cuenta de que me estaban hablando. "¿Usted trabaja acá?", me dijo el hombre que regaba. "No", le dije, mirando la tierra oscurecida: "estoy de paso". "Hace bien", dijo él, arrancando de la tierra una volutas de humo que se esfumaron en el aire. ♣

ENTREVISTA CON GERARDO VALLEJO

Gerardo Vallejo me recibió una tarde sofocante de febrero, en la fugaz guarida porteña que una amiga le cedió durante su breve estadía en Buenos Aires. Vallejo es un hombre flaco, de pómulos afilados y barba levemente quijotesca. Yo esperaba encontrarme con la euforia de alguien que vuelve al país por primera vez después de 8 años de exilio, esa excitación amenazada por la nostalgia de quien recupera algo que le ha sido arrebatado y le busca los cambios como quien busca traiciones. Vallejo me mostró, en cambio, una cara serena y tostada por el sol de Villa Gesell, lugar que eligió para reencontrarse con sus tres hijos, y una amabilidad entre tímida y contenida que concordaba mal con mi representación del autor de Ollas populares y El camino hacia la muerte del viejo Reales, y del integrante, junto con Fernando Solanas y Octavio Getino, del grupo Cine Liberación, una experiencia de cine militante indisociablemente vinculada con la práctica política en el interior del peronismo. Nos sentamos a una mesa redonda, en una especie de patio cerrado con ventanales donde la luz intensa de la tarde reverberaba sin atenuarse. No hubo café, sino el ceremonial del mate. Dulce, como corresponde con su origen tucumano. Vallejo habló con una voz suave y pausada, a veces temblorosa, pero nunca descontrolada. Ni siquiera cuando la conversación convocó explícitamente la cuestión del exilio, tema que recorre esta entrevista como un fantasma difícilmente conjurable. Será tal vez porque el exilio, después del tenebroso fragmento de nuestra historia que va desde 1976 hasta hoy, ya es una experiencia definitivamente constitutiva del cine argentino que queda por hacerse.



Andrés Paradiso

UN CINEASTA GOLONDRINA

—Leyendo una nota que te hicieron en Clarín, en la que vos hablabas de tus trabajos en Panamá, en España, y de tus proyectos actuales, me llamó la atención la ausencia de referencias al exilio. ¿Es difícil hablar del exilio?

—GV: No, para nada. Yo me tuve que ir en enero de 1975, en un momento en que todo mi destino cinematográfico estaba resuelto en Tucumán, donde había hecho la serie de *Testimonios* que se proyectaron por televisión. Incluso tenía la idea de hacer un par de largometrajes con todo ese material. De pronto: una bomba en casa de mi padre. Toda mi familia entró en pánico, y yo me vi obligado a salir del país ese mismo día.

—Panamá fue tu primera parada en el exilio.



**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

UN CINEASTA GOLONDRINA



Primera escala en el exilio
Gerardo Vallejo en
Panamá, filmando con
Torrijos.

—GV: Sí, en ese momento quería quedarme cerca, no alejarme demasiado de América latina. Había estado en Panamá el año anterior, viniendo de México, donde había dictado un curso de cine en la Universidad, y ya estaba bastante interesado en todo el proceso que vivían el pueblo panameño y su conductor, Torrijos. Se trataba de eliminar ese abominable tratado que un francés, en nombre de Panamá, había firmado concediendo el canal a Estados Unidos. Yo viví todo ese proceso de lucha y testimonié con el cine lo que pude, totalmente integrado a esos objetivos. Hice un corto, *Ligar el alfabeto con la tierra*, apenas llegué a Panamá, que trata de la campaña de alfabetización emprendida por la Federación de Estudiantes Universitarios y la Central de Trabajadores, y es una de las cosas que recuerdo con mayor emoción. Luego hice otras películas, siempre al servicio de ese proceso. Me quedé en Panamá más o menos dos años. Una vez que Torrijos y Carter firmaron el nuevo tratado, que era la culminación de la lucha, hubo que ratificarlo por medio de un plebiscito popular, y para eso se necesitaba una gran campaña. Me la encomendaron a mí: una cosa muy loca, muy a lo caribe: en 15 días había que terminar todo, 18 películas de un minuto para TV, planificar el equipo encargado de llevar adelante la campaña, afiches, fotos, canciones, todo. Y esa campaña fue de algún modo una compensación económica por todo lo que había hecho en Panamá hasta ese momento. Ya era una cosa publicitaria, y en la publicidad interviene mucho más la gaita. Ahí conseguí los medios para dar el salto a España, que estaba deseando hacía tiempo.

—¿Pensabas en volver a la Argentina?

—GV: No, la ilusión del regreso estaba casi totalmente clausurada. Durante el primer año en Panamá, me pasaba todas las mañanas tomando mate con la radio prendida, escuchando lo que pasaba: murió aquel, mataron a este otro. Estaba muy pendiente sobre todo de lo que pasaba en Tucumán. Después el tiempo te va haciendo ver las cosas con otro sentido, menos idealista, más concreto, en cierto modo más histórico. Con el riesgo de mi propia vida, no ha-

bía posibilidad de retorno ni de incidencia en nada, cosa que me desequilibraba muchísimo. Porque está el problema de la *identidad*. En Tucumán yo había conseguido una identidad muy fuerte. Y arrancado de esas raíces me sentía muy mal. Porque Panamá no me compensaba totalmente esa necesidad de equilibrio entre lo individual y lo colectivo que uno necesita para poder plantearse algo futuro con posibilidades creativas. Por eso decidí irme a España. Mi padre es español, y vino aquí de seis años, de la mano de mi abuelo, un pastor analfabeto de un pueblo de Salamanca. Yo había conocido ese pueblo en el 71, cuando con Solanas y Getino filmamos *Actualización política*. Es un pueblito de 500 habitantes, muy hermoso.

—¿Cómo recibiste la noticia del golpe del 76?

—GV: Perdí las escasas expectativas que tenía de volver. Por entonces la cuestión era preservarme y tratar de crecer. Uno no se destruye por el destierro, por la falta de todo lo afectivo, del lugar propio. Uno puede seguir trabajando, construyendo en función de una cosa nueva que ya no es sólo tu país, tu lugar, sino algo que empieza a hacerse mucho más amplio a partir de la misma experiencia del desarraigo.

—¿Cómo llegás a la enseñanza en España?

—GV: Sentí la necesidad de integrarme al trabajo cotidiano de cine en España, y en este sentido no me interesaba una inserción inmediata, sino incorporarme a lo que podían ser las nuevas aspiraciones del cine español, lo que creo es mucho más importante. Yo tenía un capital muy grande, esto dicho sin ninguna pedantería: tenía una gran experiencia en todos los aspectos del hecho cinematográfico, y en la situación española del 77 podía brindar todo eso a la gente joven que se iniciaba en el cine. En eso he volcado tres años de trabajo; fundé una Escuela de Cine por la que pasaron, al menos, 150 alumnos, y donde se formaron los mejores cortometrajistas de España.

—¿Cómo organizaste la Escuela?

—GV: En la primera etapa había 4 ó 5 profesores, nada más. Entre ellos Agustín Mahieu. Después me fui que-

dando un poco solo. Me di cuenta, por la experiencia que te da la realidad, de que una escuela a nivel académico es imposible. Entonces organizaba cursos concretos, muy profundos, específicos, de aprendizaje en moviola o filmando, que era el terreno donde podía transmitir toda mi experiencia.

—En tu caso, el exilio debe haber sido doblemente difícil de sobrellevar. Por un lado están las pérdidas personales, afectivas, pero por otro está el hecho de que en Argentina tu práctica cinematográfica estaba estrechamente vinculada con una práctica política y con el desarrollo de un proceso histórico.

—GV: Eso ha sido lo más doloroso en toda la primera etapa del exilio. El desarraigo me hacía sentir aislado de mis motivaciones e incentivos de trabajo. Por eso conseguir nuevamente el equilibrio demoró tanto. Recién ahora, después de 8 años, vuelvo a conectarme con mi patria a través de *La verdadera historia de Martín Fierro*. Durante 5 años estuve dándole mil vueltas a ese libro que era mi libro de cabecera, la condición de mi supervivencia. Trataba de buscarle una fórmula cinematográfica, porque: qué película resiste esa historia. Pero de pronto encontré la punta del ovillo: se me ocurrió que no tenía que ser una película, sino varias películas para la televisión. Además, la televisión siempre fue una de mis preocupaciones, sobre todo por su poder de difusión y penetración. Me acuerdo que los *Testimonios* de Tucumán, que eran películas de 15, 20 minutos proyectadas por TV, tuvieron una repercusión mucho mayor que la que tuvo *El viejo Reales*. Al menos en Tucumán. Cada vez que se exhibía un *Testimonio*, la ciudad se paralizaba. Cuando descubrí la alternativa de la TV me puse a escribir un guión sin limitaciones. Salieron 9 horas, 9 capítulos de una hora. Y hasta ahora, la respuesta de la gente que ha leído el guión ha sido muy buena...

—¿En qué medida el exilio te llevó a replantear (o tal vez también a ratificar) las relaciones entre el cine y la práctica política?

—GV: No, no hubo replanteos. Creo que todo ser que nace, crece y se desarrolla, tiene etapas. Y tiene que cum-



Vallejo docente: en Madrid, con alumnos de su Escuela de Cine. Derecha: Una escena del rodaje de *Reflexiones de un salvaje*: una reivindicación afectiva de la memoria.

...arias. Evidentemente, yo no podría volver a hacer hoy lo que hice hace 10 años. Hablo del cine testimonial. Pienso que otros *tienen* que hacerlo. Con esta experiencia yo he ido construyéndome la posibilidad de hacer otras cosas, planteadas en otros términos, y eso no significa que no sean políticas ni que dejen de ser militantes. Ahora me preocupa llegar a hacer algo más profundo, más histórico, que tenga la posibilidad de una trascendencia mayor y abandone un poco la inquietud de lo inmediato, una de nuestras preocupaciones mayores desde siempre. Yo no creo haber cambiado en nada mi propuesta inicial, pero lo que ahora quiero hacer requiere otros medios. Y yo he ido construyendo la base para poder conseguir esos medios y tratar de hacer una obra que, coincidiendo con mis postulados iniciales, pueda tener una dimensión y una trascendencia mayores. No sólo en una provincia, mediante la exhibición de un día en TV, sino en un continente, en una historia, en un espacio mayor de difusión, en la posibilidad de una incidencia más importante. La experiencia, creo, va perfeccionando tu destino. Por eso sin todo lo que he hecho no podría hacer lo que hoy me propongo. Ahora tengo conciencia de que para hacer una obra cinematográfica de trascendencia hace falta mucho tiempo, mucho trabajo.

—*Me parece significativo el pasaje que va de tus primeras películas, los Testimonios de Tucumán, Ollas populares, o incluso El viejo Reales, cuyo modo de producción estaba subordinado a las necesidades y a las posibilidades de la lucha política, hasta un proyecto como La verdadera historia de Martín Fierro, en el que encaras un plan de preproducción de dos años, a largo plazo. Se diría que en todos estos años lo que conquistaste es el tiempo, y con él otro modo de concebir tu cine.*

—GV: Hay un cambio desde la propuesta misma, incluso desde el hecho de elegir esta obra en especial. Haber resuelto el *Martín Fierro* en términos cinematográficos es algo que me reconstruyó interiormente, pero además me pone frente a una responsabilidad mucho más grande como director.

—*Hay también otro salto importante: el que lleva del cine, como vos lo llamaste, testimonial, a este proyecto, que se inscribe más directamente en una línea de ficción.*

—GV: No creo que sea un salto así: ¡trac! *El viejo Reales* era una película testimonial, pero también tenía elementos de ficción. *Reflexiones de un salvaje*, más todavía. Ahora: esto es ficción, pero sobre una imagen testimonial del carajo. Esto va a ser como si en 1850 alguien hubiese tenido una cámara y hubiese filmado lo que Hernández testimoniaba acerca de la situación del país en ese momento.

—*En todo caso, vos cuestionarías la distinción testimonial/ficción.*

—GV: Para mí este *Martín Fierro* es ficción, pero al mismo tiempo totalmente testimonial. Más que lo testimonial, en realidad, lo que a mí me preocupa es la *verdad* en la pantalla. Lo que me interesa es que la imagen de Martín Fierro que yo dé en la pantalla sea tan verdadera como la del Viejo Reales.

—*El título de la película, La verdadera historia de Martín Fierro, parece presuponer que también hay historias falsas.*

—GV: Con el *Martín Fierro* se han hecho trabajos de cine y de TV, pero creo que ninguno ha surgido de las necesidades que motivaron el mío. Fundamentalmente, una necesidad histórica: *redescubrir el país*. Redescubrir qué somos, hacia dónde queremos ir. Si no nos volcamos hacia obras como el *Martín Fierro*, que representan profundamente nuestros conflictos y nuestras contradicciones, utilizando un medio moderno como el cinematográfico, entonces nunca podremos llegar a tener cierta claridad acerca de nosotros mismos.

—*¿Hay algo en el Martín Fierro que para vos sea fundante, inaugural? Fernando Solanas, casualmente, también lo eligió para hacer Los hijos de Fierro.*

—GV: No hay ninguna posibilidad de comparación entre lo que hizo Pino (Solanas) y lo que yo me propongo. *Los hijos de Fierro* es una obra maravillosa, pero parte de necesidades distintas. Puede ser que ambas coincidan en cuanto a sus objetivos: la búsqueda, el descubrimiento de las contradiccio-

nes que nos definen. El sentido del *Martín Fierro*, por otra parte, aparece reflejado en las respuestas que obtuvo mi proyecto. Tanto Héctor Alterio (que haría el papel del sargento Cruz) como Luppi (que interpretaría a Fierro) aceptaron absolutamente entusiasmados, y no sólo por el trabajo que les tocaría, sino sobre todo por la significación que para ellos tiene el *Martín Fierro* en la cultura argentina. Mi película podría sintetizar las aspiraciones de todo el pueblo argentino, recuperar sus esencias más profundas, su filosofía de vida, un montón de cosas que están ahí, latentes.

—*¿La materialización del Martín Fierro amortiguó un poco el peso del desarraigo?*

—GV: De alguna manera uno nunca se va. El otro día, en Tucumán, estaba en casa de unos amigos, y uno de ellos me decía: "¡Carajo, parece que no te hubieras ido nunca!" Pensaba que yo podría haber vuelto con algún dejo español en la manera de hablar... Lo que pasa es que yo no me he ido nunca. Aunque uno esté en otro lugar, trabajando, lo único que está haciendo es tratar de volver. Siempre. Y si uno puede volver íntegro, más fuerte, capaz de ver con claridad las contradicciones y los conflictos del país en este último año, entonces mejor.

—*A lo largo de tu exilio, ¿qué actitudes pudiste observar en los demás exiliados, particularmente la gente de cine, con respecto a la Argentina y a quienes hablan decidido quedarse acá?*

—GV: Ha habido de todo: hubo gente que no ha soportado, que no tuvo la posibilidad o la capacidad de insertarse en otro medio, cuando ésa es la única alternativa que le cabe a un exiliado: ¡tienes que insertarte! Hay que inventar las raíces donde sea, y en este sentido la única posibilidad es la integración. En mi caso personal, no ha sido muy difícil. Pero creo que más duro que haber tenido que irse fue sobrevivir en el país, mantenerse íntegro en el país. Lo admirable es que hoy, en la Argentina, haya cineastas que tengan una gran solidez y la capacidad de enfrentar y luchar por un cine argentino y una identidad. Yo no lo he vivido, pero imagino

UN CINEASTA GOLONDRINA



que ese exilio interior de no poder pensar, escribir, filmar, debe haber sido mucho peor que estar afuera, donde de algún modo uno podía hacer todo eso libremente.

—Quizá pagando un precio demasiado alto.

—GV: Sí, no estábamos en nuestra tierra, pero mal que mal teníamos la libertad de decir lo que pensábamos. Por eso yo valoro y respeto muchísimo el hecho de la existencia de esta revista, que me emocionó muchísimo y me parece que es un compromiso que todo hombre de cine argentino debe asumir, así esté acá o en la China: defender y desarrollar esta revista, como expresión del cine argentino que es.

—El problema es que también hubo una corriente de opinión en el exilio, según la cual todos los que después de marzo de 1976 hablamos permanecido acá éramos colaboracionistas, cómplices de la dictadura y socios de la represión.

—GV: Mirá, yo si me hubiera podido quedar me quedaba. Pero si me quedaba por ahí morían mis hijos, y no iba a poner en juego la vida de seres humanos por mi necesidad de quedarme. Hubo otra gente que... bueno, la cosa no llegó a ese límite de riesgo y se pudo quedar. Eso me parece fabuloso. La sola supervivencia me parece algo absolutamente heroico. Hoy lo encuentro a Mario Sábato haciendo esto y lo otro, sin perder en absoluto sus aspiraciones ni sus convicciones sobre el cine, que estoy seguro son profundas... Está el caso de Cacho Palero, que estuvo haciendo cine publicitario... Pero resulta que gracias a su esfuerzo, ahora yo puedo contar con toda la infraestructura que él ha venido montando para resolver problemas de producción de *Martín Fierro*. Es este fenómeno que yo llamo la *confluencia de los sobrevivientes*.

—¿Qué pasó con el Grupo Cine Liberación después de tu exilio, el de Solanas y el de Getino?

—GV: El exilio nos atomizó, de modo que hubo una disolución de hecho. Dejé de existir como grupo de trabajo, pero de todos modos sobrevivió el espíritu individual que nos había unido en el Grupo. Y cada uno ha seguido tra-

bajando fiel a ese espíritu: ninguno se ha detenido. Quizá Getino en Perú tuvo menos oportunidades, dadas las limitaciones existentes en la realización cinematográfica; pero igual trabajó y escribió mucho... Pino también ha hecho cosas muy importantes: algunas concretadas, otras no...

—¿Cómo ves, a la distancia, el trabajo de Cine Liberación?

—GV: Bueno, fue un Grupo con un proyecto de cine muy definido. Por supuesto que también tuvo su propio tiempo de crecimiento y desarrollo, después de un comienzo caracterizado por las falencias, los sectarismos y los errores propios de la etapa en la que surgió. Era una realidad totalmente distinta a la de hoy, y creo que ahora los tres, individualmente, podemos aportar cosas importantes. Como también puede aportarlas mucha gente que se ha quedado aquí. Por eso tengo mucha fe en el cine argentino. No se puede destruir la posibilidad de expresión cultural de un pueblo por decreto. A lo sumo se podrá obtener un silencio temporario, pero nada más. Lo maravilloso de esto es la capacidad de invención individual de cada uno para sobrevivir. Por eso, en algún sentido, creo que hoy estamos juntos, quizá más juntos de lo que pudimos estar en otras épocas. Todo este proceso ha decantado muchas cosas, ha definido a mucha gente. Y este decantamiento va a dar muy buenos frutos.

—Al margen de la "representatividad" del *Martín Fierro*, ¿qué te interesó del texto? ¿Su carácter épico? ¿La literatura argentina no abunda en obras épicas?

—GV: Es difícil decirlo. Por un lado está mi relación afectiva con el texto. En el *Martín Fierro* encontré la posibilidad de un equilibrio interno que había perdido por el exilio, una especie de consuelo que me hacía menos jodido el desarraigo. Casi toda la gente que se tuvo que ir como yo ha pasado por situaciones bastante similares a las que retrata José Hernández en su obra. Pero por otro lado creo que el *Martín Fierro* es la síntesis épica más grande que puede expresar toda la situación histórica que ha vivido nuestro pueblo: obligado por el destierro, *Martín Fierro* tiene que irse

a vivir con los indios Pampas al desierto, y alejarse de toda civilización. Esa es su única alternativa de supervivencia. Es un desertor, ha matado a un hombre, tiene problemas con la justicia: es el gaucho perseguido.

—En ese sentido, entonces, tu *Martín Fierro* sería una película sobre el exilio.

—GV: Sí, yo creo que sí. Porque uno no puede dejar de identificarse con las vivencias de ese personaje, y tampoco dejar de reconocer que las causas que provocan su rebeldía no son tan distintas de las que hoy provocan la nuestra. —Se podría decir que el exilio recorre y eslabona tu obra. Al llegar a España, por ejemplo, filmás *Reflexiones de un salvaje en el pueblo donde nació tu padre*, y del que tu abuelo tuvo que desterrarse para preservar su supervivencia.

—GV: *Reflexiones* es una película muy importante para mí; es, a la vez, el intento de expresar una confesión muy sincera y subjetiva, y el de testimoniar lo que pudo ser toda la memoria de ese pueblo, una memoria que no está desligada de nuestra propia memoria argentina.

—¿Tiene una línea argumental?

—GV: Sí, una pequeña línea de ficción, pero muy especial, muy personal. No es una película que se pueda ver, creo, sin datos previos. Evidentemente no es de gran público, al menos por ahora. —Sin embargo la película se exhibió y difundió en varios festivales.

—GV: Sí, y con mucho éxito. Se estrenó en el festival de Benalmádena, en España, y para mí fue sorprendente. Se pasó justamente un sábado, el me-

STATUS

REVISTA
MASCULINA

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

UN CINEASTA GOLONDRINA

jor día del festival, a las 10 de la noche, a sala llena, y recibió una ovación de 10 minutos. Increíble.

—*Supongo que esa gente no tenía muchas claves previas.*

—GV: (risas) No... Todavía no me lo puedo explicar. Y para colmo la película ganó el premio que yo consideraba el más importante: el de la votación del público.

—*De ser una película totalmente personal pasó a manos ajenas.*

—GV: Sí, fue muy emocionante. Muy lindo.

—*¿Qué método de trabajo seguiste? No debe haber sido muy ortodoxo que digamos.*

—GV: Fue simple. Apenas llegué les propuse: tengo el dinero para hacer una película, para el material y el laboratorio. ¿La hacemos? Aceptaron, por supuesto. Entonces yo empecé a rescatar todo el mundo afectivo personal a partir de los relatos de otros, enlazándolos con lo que me iba contando la gente más vieja del pueblo: la historia de un tío mío, maestro de pueblo, que vivió 17 años escondido bajo tierra en ese mismo pueblo... Su papel lo interpretó su propio hijo, que al mismo tiempo interpretaba otros personajes. Es también el que conduce la sublevación de 1917, un movimiento de todo el pueblo que recupera las tierras de un gran latifundio...

—*Una minirrevolución rusa.*

—GV: Algo así: queman chozas, sueltan los toros bravos del patrón... Lentamente fui articulando esos episodios con otros hechos inmediatos y concretos que iba recogiendo en el pueblo. A mi llegada, por ejemplo, todos los chicos habían cortado la carretera en señal de protesta: se querían llevar la escuela del pueblo hasta un lugar vecino. Hubo toda una resistencia, marchas por las calles... Toda la última secuencia de la película comienza con la marcha de los chicos, que ya hemos visto antes en dos secuencias, avanzando por una calle del pueblo hacia la plaza. Entonces la cámara abre, gira a la derecha, y por la otra calle toma a la manifestación de 1917 que viene con su muerto a cuestas, un tal Manuel Vallejo. Y finalmente las dos manifes-

taciones se entrecruzan: la de los niños de hoy, reclamando por su escuela y sus maestros, y la de los que vienen con el muerto. *Reflexiones* termina con un campesino que hace una arenga final, totalmente improvisada en el momento del rodaje. (Una pausa.)

—*Además de tu destierro en el extranjero, también tuviste tu "exilio interior": sos tucumano y para estudiar cine tuviste que irte a Sante Fe.*

—GV: Bueno, siempre ha sido un poco así. Durante toda mi adolescencia me sentí como en un tren: yendo hacia algún lugar, saliendo de otro...

—*Una cineasta golondrina.*

—GV: Sí. Yo me identificaba mucho, primero afectivamente, después también ideológicamente, con los trabajadores golondrina tucumanos que viajaban en los trenes. Me remitían siempre a mi abuelo.

—*¿Es duro para vos sobrellevar esa especie de condición vagabunda?*

—GV: Ya no sé si es duro. Se convive con ella. Lo importante es lograr, en el lugar que sea, construir un espacio de trabajo. Y a mí me ha llevado 5 años construirme el espacio para poder hacer ahora mi *Martín Fierro*. El espacio de trabajo no es sólo conseguir posibilidades técnicas o económicas para concretar lo que uno proyecta; es también, y ante todo, un espacio afectivo en el que entran elementos como la casa en que uno vive. Yo vivo ahora en una casa antigua, de 1836, una especie de casa de campo que sin embargo está en pleno corazón de Madrid, a dos cuadras de la Plaza Mayor, y que es la casa en la que siempre quise vivir. Después está también la otra convivencia afectiva, la pareja. Tengo hace mucho una mujer española, discípula mía en la Escuela de Cine, que ahora trabaja en televisión española. Y es una mina de la gran puta que me ayudó muchísimo a recuperar el equilibrio necesario para trabajar en *Martín Fierro*, y a suplir el desequilibrio de la falta de tres hijos.

—*¿Qué edad tienen tus hijos?*

—GV: Andrea, la mayor, tiene 15, Ana tiene 13 y Ezequiel tiene 11. Ezequiel hace de mí en *Reflexiones de un salvaje*. Aparece en un sueño que yo tengo en mi infancia, donde están también este abuelo pastor desconocido y esa imagen de una España desconocida. Y bueno... todos ellos van a trabajar también en el *Martín Fierro*.

—*O sea que La verdadera historia de Martín Fierro sería como una gran síntesis: cinematográfica, puesto que condensa e incorpora todas tus experiencias anteriores, pero también familiar.*

—GV: (Después de una pausa). Sí, tiene que serlo. ♣

FRAGMENTO DEL
GUION DE
LA VERDADERA
HISTORIA DE
MARTIN FIERRO

SECUENCIA VI /
EXTERIOR /
NOCHE /
TOLDERIAS
PAMPAS

Las últimas risas del Viejo Vizcacha se escuchan sobre la imagen de Martín Fierro, galopando a toda carrera en la noche. La imagen de su rostro refleja una gran angustia, como si fuera perseguido por el demonio. Velozmente va pasando junto a fogatas y toldos aislados de los Pampas. Sigue galopando ya por un lugar donde no se ven fogatas ni toldos. De pronto ha llegado a su bendito. Frena el caballo violentamente llamando a Cruz a los gritos, con mucha desesperación.

Cruz y su caballo no están, sólo el fuego apenas encendido. Fierro sigue llamando a Cruz a gritos en todas direcciones. Se queda luego en silencio escuchando, con gran angustia. Siente de pronto un grito lejano. Es la voz de Cruz que se acerca. Muy impaciente y sin esperar Fierro vuelve a montar en el caballo de un salto y se dirige galopando hacia la dirección del grito de Cruz. Galopa muy desesperado. Llega ante Cruz y frena el caballo. Cruz viene sonriendo con un gran atado de leña montado en su potro y dice:

—¡Qué le pasa Compadre! Aquí llevo buena leña...

Fierro impaciente lo interrumpe con su voz nerviosa y casi gritando:

—¡Cruz! ¡Hay peste de "viruela negra" en las tolderías! ¡Cruz! ¡Los indios se están muriendo como ratas!

Cruz, sorprendido por lo inesperado de la noticia, tira del caballo el atado de leña que traía y junto a Fierro sale al galope.

Llegan a su bendito, agitados, giran con los caballos, se miran, y Cruz le dice a Fierro:

—¡Tenemos que ir a ver al indio!

Vuelven a salir los dos al galope hacia las tolderías. Llegando a las primeras fogatas frenan la marcha y siguen lentos. El espectáculo que descubren es infernal. La peste y el pánico entre los indios están haciendo estragos. Pasan junto a uno que se retuerce en la tierra pataleando y gritando de dolor. Junto a él unas mujeres están quemando el toldo que arde en una gran hoguera.

Se les cruzan potros que corren asustados por el fuego. Los potros pisan a varios indios que tendidos en la tierra tienen clavada una lanza.

Pasan junto a otro que está tendido en la tierra con toda la piel llagada por la peste. Lo sostienen entre varios más mientras unas viejas le sacan a tirones mechones de pelos. Otras dos le gritan alaridos a los oídos queriendo con ello auyentar la enfermedad. Se escuchan gritos y alaridos de dolor por todas partes. Cruz y Fierro siguen con desesperación entre ese infierno tratando de encontrar al indio amigo. Esquivan caballos, fuegos, indios, viejas y niños que corren de un lado a otro. Pasan junto a una fogata desde donde una vieja india saca con un palo una piedra del fuego y la lleva hacia otro indio al que varios más sostienen en la tierra. El indio también apestado grita queriendo escapar. La vieja llega junto a él y le suelta la piedra hirviendo en la boca. El indio pega un gran alarido.

De pronto entre tanto barullo Cruz y Fierro ven venir al indio amigo, apestado, perseguido por otros indios con lanzas y palos encendidos queriendo matarlo. El indio al verlos corre hacia ellos. Fierro y Cruz saltan del caballo. El indio llega a Cruz y se le abraza. Fierro ya con el facón en la mano izquierda y las boleadoras haciendo girar en el aire con la mano derecha hace frenar a los indios.

El indio abrazado a Cruz tiembla, con el rostro llagado por la viruela. Los otros indios se quedan amenazantes.

Fierro les grita:

—¡No lo matarán! ¡No lo matarán!

Cruz ya subió en el caballo con el indio. Fierro monta también. Se vuelve amenazando con las boleadoras a los indios, gira el caballo permitiendo a Cruz alejarse, y luego se larga también él al galope.

Pasan de nuevo esquivando en la carrera por los toldos que se queman, los indios lanceados, las infernales curaciones, niños y viejas indias que corren, entre grandes gritos y alaridos.

TRIBULACIONES Y ENTUSIASMOS

Por Mario Sabato

Habitualmente no acepto ser Jurado de nada. También es cierto que habitualmente no me piden ser Jurado de nada. Pero cuando me lo ofrecen, muy de vez en cuando, no acepto. En principio, porque me cuestiono mi capacidad para determinar méritos y atribuir fracasos, y tiendo a suponer que los demás también la cuestionan. Luego, dado que los premios se dan a una selecta minoría de los concursantes, los desplazados suelen resentirse y conjugar una mayoría enfurecida. Y en estos casos la furia se focaliza en los jurados, que representan para los excluidos la injusticia del sistema, las estructuras sociales perimidas o la incomprensión de la sociedad.

Pero estas incomodidades se exaltan peligrosamente cuando es un cineasta profesional el que se relaciona a través de un Jurado con el cine independiente. Los que ejercen el paso reducido miran con desconfianza a quienes cometen la mercantilización abyecta de cobrar haberes por trabajar en el cine. La visión paternalista que muchos de éstos dirigieron hacia aquellos enfervorizó la desconfianza y la transformó en desprecio. No quiero cometer injusticias: sólo una minoría de amateurs aplica sus furias sobre los profesionales, y sólo una minoría de profesionales se dignó a mirar (con paternalidad o con simpatía) hacia el cine independiente. Pero esas minorías consiguen tumultos, logran distraer la visión del conjunto, anulan muchas veces lo que podría ser un mutuo enriquecimiento.

No culmina acá la enumeración de los inconvenientes para quien acepta ser Jurado. Falta estipular el más grave: en las anteriores Jornadas de Gesell se advirtió siempre un gran fervor, canalizado (y a veces enfrentado) por barras bravas, de-

tonantes de hinchadas numerosas (la Escuela Panamericana de Arte y la Escuela de Avellaneda vendrían a ser el River y Boca del cine independiente), y por grupos que reemplazan su carencia multitudinaria con organización y alianzas previsibles, reeditando el conflicto aún no resuelto entre unitarios (los prepotentes de Capital y Gran Buenos Aires), y federales del interior ignorado de la República (ellos).

Yo no ignoraba todas estas dificultades. Sabía que la función de Jurado era poco gratificante, y que podía llegar a ser ligeramente peligrosa. Cualquier peligro, por mínimo que sea, es notable para alguien que, como yo, practica tantas veces la prudencia excesiva. ¿Por qué, a pesar de todo lo señalado, acepté subir a un escasamente confiable ómnibus, trasladarme en agotador viaje hasta un poco confortable alojamiento, sumergirme en la labor ardua e ingrata de un Jurado?

Aún no encontré una respuesta mínimamente coherente para un interrogante tan preciso. Deberé admitir lo que un redactor de **Cine Libre** (que confunde libertad de expresión con insubordinación) señala más arriba: fue una de mis habituales incoherencias.

PRESIONES Y SUGERENCIAS

El Jurado, que se completaba con la presencia de dos realizadores de cine independiente (Oliva y Cendrelli), el coordinador de UNCIPAR (el paciente y metódico Julio Gutman), el enviado especial de **Clarín** (Néstor Tirri), un escritor (Enrique Medina), un patriarca cinematográfico (Rolando Fustiñana, más conocido como **Roland**) y otro realizador profesional (Eliseo Subiela), fue sometido a una atroz precisión temporal: los films que eligieran pa-

ra ser enviados a la muestra de UNICA no podían exceder, en la suma de sus extensiones, los 75 minutos, ya que ése era el espacio reservado para cada país.

Ya no como presión, sino como sugerencia, se recomendó que los films fueran de aquellos que se entendieran visualmente (lo que suele ser un requisito razonable), sin depender de qué se dijera o cómo se dijera (lo que era altamente irrazonable). Esto porque en la muestra donde debían ser exhibidos se carecía de traducción simultánea, y como es técnicamente imposible en superocho subtitular las copias, los espectadores y jurados que no entendieran el castellano tampoco iban a entender las películas. Esta sugerencia fue descartada de plano por el jurado, que entendió que podía excluir injustamente films valiosos, e implicaba una insólita regresión hacia el cine mudo. Además, porque suponía una aceptación del subdesarrollo. En cualquier muestra, congreso o manifestación internacional que se precie, se realiza la traducción simultánea. Es una solución común, ni cara ni impracticable. Por lo tanto, aun a riesgo de ciertas incompreensiones que pudieran sufrir los films seleccionados, pensamos que era mejor plantearle dificultades a UNICA para que en esta muestra o en las próximas solucione lo solucionable, atenué el desprecio por aquellos idiomas que ahora consideran marginales, y practique un imprescindible respeto por el cine que, desde la irrupción del **Cantor de Jazz**, ha incorporado vigorosamente la palabra.

DUDAS Y PRECISIONES

Teníamos que juzgar 28 películas. Nadie ignora que la atención y el juicio crítico sufren modificaciones

Nuestro director fue designado jurado en las Quintas Jornadas de Cine Independiente. Luego de algunas vacilaciones aceptó la misión, que le demandaría algunos sinsabores y que le provocaría (en una de sus habituales contradicciones) singulares fervores. En esta nota desliza ciertas intimidades de la labor del Jurado y comete algunas infidencias.



Apertura de las Jornadas: más de mil personas acudieron a Gesell, arrastradas por el fervor independentista.

durante las sesiones de trabajo, que suelen ser agobiantes. La duda sobre cómo evitar injusticias se resolvió estipulando por sorteo el orden de aparición de los films. Existía la posibilidad de imitar otras muestras, realizadas en países europeos, donde las deliberaciones del Jurado se desenvuelven públicamente. Las últimas agresiones sufridas por los árbitros de fútbol disiparon velozmente la posibilidad de la imitación. Se resolvió postergar semejante audacia hasta que nuestro país alcance la civilización. Pero las mayores dudas se refirieron a los criterios generales con los que debíamos evaluar el material. Las posiciones se dividieron en dos bandos, afortunadamente reconciliables. Algunos de nosotros creíamos en la necesidad de disimular precariedades técnicas. Otros exigieron mayor severidad. No fueron dudas resueltas desde un comienzo. La aparición de Juan Muraña,

en el séptimo turno, con su perfección técnica, indicó como más justa la severidad: ciertos errores, que hasta entonces habíamos dejado pasar, no podían justificarse. Si un film carecía de imperfecciones, debíamos establecer como regla general que todos los films tenían la **obligación** de estar correctamente realizados. Y más aún: la corrección técnica no debía estipularse como mérito, de la misma manera que en un país como la gente no puede elogiarse a un funcionario público porque sea honesto. No en éste, claro.

Lo mismo ocurrió en el capítulo de las actuaciones. Conmovido por el impedimento económico de contratar actores profesionales, el Jurado practicó una piadosa mirada sobre defectuosas demostraciones de actores aficionados. Hasta que aparecieron films que incluían razonables, y a veces meritorios, trabajos de actores no profesionales. Se

quebró entonces una actitud paternalista, y comenzó a verse (y replantearse la visión de lo ya visto) todo el material juzgándolo cinematográficamente, más allá del paso de la película utilizada.

El método de preselección que practicó el Jurado fue el de anotar un puntaje para cada film, donde se consideraban los aspectos técnicos, su contenido, la realización y el nivel creativo. Luego el paciente señor Gutman efectuaba las correspondientes sumas y divisiones que establecían el puntaje promedio de cada película. Este promedio no era definitivo, sino que servía como índice del interés despertado por cada film. Cada jurado (y esto no era una obligación impuesta) tomaba apuntes de lo que estaba visionando. En algunos casos, esta costumbre implicó más de una confusión, ya que las anotaciones se hacían en la lógica penumbra que necesita la proyección cinematográfica.

gráfica, y en la claridad posterior se advertían superposiciones de líneas, frases ilegibles o inconmensurables torpezas como la de escribirse sobre el pantalón con tinta indeleble. Pero más allá de estos percances, las anotaciones sirvieron para atenuar olvidos, refrescar entusiasmos o redoblar indignaciones cuando todo el material se juzgaba en su conjunto.

NIVELES Y DESNIVELES

De mis propias anotaciones, que reviso ahora, lejos de los aires marinos y con la objetividad que a algunos desaforados les dan la distancia y el tiempo, advierto dos bloques claramente diferenciados. Hubo trece, quizá catorce películas que merecieron la calificación de hechos cinematográficos.

Las restantes no debían haber figurado en la preselección que hicieron las distintas entidades que enviaron el material a Gesell.

Sobre esas películas —y practicando una prudente generalización— el Jurado aplicó sus furias en su conclusión final. Recomendando leer, en otro lugar de este número de **Cine Libre**, aquella conclusión. Entre otras razones, para que la venganza de los que deban sentirse concernidos se encamine hacia los siete jurados que suscribieron por unanimidad los denuestos, y no solamente hacia el que escribe valientemente estas líneas.

Cometeré la infidencia de informar que ninguno de los premios fue otorgado por unanimidad. También muchas de las menciones implicaron división de criterios. Pero debemos enmarcar estas divergencias en dos datos fundamentales: la discusión fue tan intensa como respetuosa, y en ella lograron superarse las subjetividades (el habitual me gusta-no me gusta) recurriendo al análisis cinematográfico. El segundo dato atiende a la precisa división de bloques que se estableció entre las películas presentadas: la discusión, el cambio de opiniones, la posibilidad de los premios siempre estuvieron referidos a un mismo lote de films, que fueron unos seis o siete de aquellos que se destaca-

ron entre las películas que merecían figurar en concurso. Quiero decir con esto que no hubo exclusiones injustas. Por lo menos, en lo que sí consideró unánimemente el jurado.

LOS PREMIOS, UNO POR UNO

El primer premio se otorgó a **Artistas de carnaval**, de Daniel Monayer. En 21 minutos se realiza un apasionante estudio de una murga suburbana, indagando en la gente que durante meses prepara lo que luego será un espectáculo netamente popular. Monayer registra los esfuerzos y las esperanzas de los que —como se autodefine uno de sus personajes— tienen alma de murgueros. En **Artistas de Carnaval** se practica una mirada inédita (por lo profunda, por lo respetuosa) sobre los travestis periféricos, seres patéticos que sueñan con esos ocho días de carnaval donde —finalmente— podrán mostrarse como desean ser. Uno de ellos reflexiona frente a la cámara: **Al que es como nosotros se lo acepta recién cuando tiene éxito. Pero entonces la sociedad lo obliga a disfrazarse, a disimular que es homosexual. El lo acepta, porque las reglas son así. Y al final, termina tan marginado como antes, viviendo una vida que no es la suya.**

En los méritos de este sector del film se encuentra también el mayor reparo que pueda hacersele: el peso dramático de esta secuencia es enorme, y amenaza el equilibrio general. De mis apuntes rescato algunas precisiones: un montaje imaginativo, un sonido a veces deficiente, una cámara que encuentra encuadres eficaces aun en sitios poco propicios.

Juan Muraña, de Jorge Surraco, mereció el segundo premio. Este medimetraje fue producido por la Escuela Panamericana de Arte, que parece ser una especie de Hollywood del cine independiente. Surraco es un hombre con experiencia y oficio, y esto aparece con claridad en la perfección técnica del film, muy superior al resto de los presentados. **Juan Muraña** no presenta únicamente méritos técnicos. Es un film inteligente, que explora brillantemente en el cuento de Borges. En una clase de literatura, el profesor (Anderson Imbert), sumerge la realidad en la ficción. La clase simboliza el tren donde Borges se encuentra con el sobrino

de Juan Muraña. El tiempo se desdobra y a veces se triplica. El escenario simbolizado precariamente se exalta hacia escenarios que simulan la verdad, que repiten la ficción que imaginó Borges. También los personajes. De los alumnos que juegan los roles de narradores, se crece hacia los actores que interpretan algunos personajes laterales, como la mujer de Muraña que ejerce su cuchillo después de la muerte del compadrito. Técnica-mente, Jorge Surraco demuestra que también en paso reducido se puede realizar un montaje preciso, a contramano de lo que fue casi una constante en muchas de las películas presentadas, que demostraban los cortes siempre varios fotogramas más allá de lo que deberían. También acomete, y con éxito, algunas audacias, como la ejecución de una **noche americana**.

Sin embargo, de la visión de **Juan Muraña** se desprende que su director no trabajó con un material que lo apasionara: la película es tan inteligente como fría, y esto fue lo que la alejó del primer premio.

El tercer premio se otorgó a **Contrastes**, de Ricardo Artesi, producida por la Escuela de Avellaneda. Más allá del carnaval y los ámbitos borgianos, nuevamente apareció el suburbio. El blanco y negro con que fue filmada consiguió algo refrescante para el jurado, agobiado por tanto color. También fue astuta la elección: Artesi obtuvo una visión poética de la Boca, no sólo por la habilidad de sus encuadres, sino también por la exclusión de los estentóreos colores de Quinquela Martín. La película está bien narrada, es eficaz en la contraposición de las historias paralelas de una parejita de novios y un sórdido dúo de linyeras. Registra una notable actuación de Mario Luciani, que le valió la mención al mejor actor.

La mención especial del Jurado fue conferida a **Los Totos**, de Marcelo Céspedes. Este film provocó una de las discusiones más intensas del Jurado: hubo quienes lo defendieron apasionadamente y quienes le opusieron severos reparos. Estuve dentro del primer grupo: creo que **Los Totos** pertenece, sin vergüenza, a la herencia que nos dejó **Tire Dié**. Como aquel lejano documental, éste me conmovió, justificando algunas precariedades en su realización. Céspedes opta por un cine pobre en medios pero rico en ideas e intención social. En su análisis de la niñez marginada,

aparece con claridad la insuficiencia de la caridad social. El autor no lo dice, pero queda clarísimo: las injusticias sociales sólo se solucionan con el cambio radical de las estructuras injustas.

El recreo, de Irene y Lucía Cano, fue uno de los dos films que las autoras presentaron en el concurso. Los únicos que practicaron una doble originalidad: ser de animación, ejercer el humor. Estas películas fueron realizadas fuera del país, y no porque las autoras lo hayan elegido por propia voluntad.

El recreo, en su breve extensión de un minuto y medio, demuestra un humor inteligente, una utilización imaginativa y de buen gusto de la animación, no a pesar sino a partir de elementos simplísimos, y un sonido creativo (algo también infrecuente en los films presentados), que le valió la mención en su rubro.

Sortija, de Ulises Francezón, es otra producción de la Escuela de Avellaneda. El film documenta las telúricas carreras de sortijas e indaga en sus personajes. Uno de ellos pronuncia una frase que indignaría a María Luisa Bemberg: **antes que prestar mi caballo, prefiero prestar a mi mujer**. La película es técnicamente correcta y eficaz en lo que se propone. El jurado le otorgó el premio al montaje, que alcanza momentos brillantes cuando se registra la culminación de las carreras. La mejor actuación femenina se triplicó en menciones a Nora y Cristina Guerra (por el film **Muera el rey**) y Anahí Martella (por la película **Una gran actuación**). La primera comienza **Muera el rey** con un monólogo notable. Cristina Guerra sostiene, airoosamente, el protagonismo del relato. Respecto al film en sí mismo, es curiosa la contraposición entre méritos y fracasos. La idea central, y algunas secuencias (como la del lesbianismo frustrado de las adolescentes), demuestran imaginación y audacia en el director. Muchas veces los diálogos son verosímiles e inteligentes. Pero la confusión y la pérdida de objetivos claros son los errores que impiden una buena película. Otros defectos irreparables aparecen en la faz técnica: iluminación deficitaria, montaje impreciso, cámara sin imaginación y una puesta en escena desprolija dejan a **Muera el rey** como un borrador de lo que podría haber sido una película valiosa.

Una gran actuación, de Marropode, Ferrari e Ibarra, el film de donde emergió la mención para Anahí

Martella, narra la historia de un estudiante de teatro, que fabula con su futuro, junto a sus compañeros de una clase de actuación. Con un final que, como una vuelta de tuerca típica del cuento literario, demuestra que no se puede jugar con la ilusión de la gente, **Una gran actuación** no desmerece, al menos excesivamente, su título. Todos los actores consiguen un buen nivel, a pesar de ciertas desviaciones hacia un excesivo naturalismo. Falta síntesis en algunos trabajos, pero sobra —en todos— pasión y amor por lo que hacen. Algo parecido a lo que sucede con el film como tal. **Una gran actuación** tiene problemas de estructura, que podrían haberse salvado con un mayor rigor crítico de sus autores.

De las caras de los espejos, de Pablo César, obtuvo dos menciones. La que corresponde a la mejor iluminación, merecida por un trabajo realmente valioso de Francisco Acrí, que logra una atmósfera sugestiva permanente en los sesenta y cuatro minutos de proyección. La otra mención es la reservada a las películas realizadas por menores de 21 años, que le permitirá concurrir al festival de la UNICA en el espacio de los jóvenes.

De las caras de los espejos es la obra de alguien que tiene mucho talento, pero también mucho camino para recorrer todavía antes de emprender propuestas tan ambiciosas como ésta. Los méritos de Pablo César indican un buen gusto infrecuente, una saludable locura para alguien que decide su futuro como artista y una gran audacia para quien encuentra que sus temas no son los que habitualmente responden a las exigencias del éxito.

Los fracasos de **De las caras de los espejos** pueden señalarle a su autor cuáles son los errores que deberá superar en el futuro. Su film se extiende innecesariamente, porque César confunde un ritmo pausado con la deflección por lo que ha filmado. Esto aparece claramente en la secuencia felliniana de la fiesta, donde un material brillante se repite innecesariamente, sin idea de síntesis ni de estructura cinematográfica. Es evidente también una confusión de propuestas, donde ciertos caminos laterales se superponen sin resolverse. A Pablo César le falta, como a otros autores, claridad en sus objetivos: saber qué es lo que quiere contar, y cómo quiere contarlo. Pero apues-



to a su futuro: tiene —repito— un talento infrecuente y alentador. Que es lo principal.

ALGUNAS EXCLUSIONES

Hubo algunas películas que —siempre a juicio del Jurado— figuraron con méritos propios en la consideración de todos nosotros. Quiero atenuar la exclusión de menciones y premios con una referencia en **Cine Libre**.

Jacinto, de Federico Urioste, es una adaptación de **El hijo**, de Horacio Quiroga. El desempeño de buenos profesionales en los rubros técnicos y la actuación de Franklyn Caicedo le dan a este film una factura técnica irreprochable. Federico Urioste demuestra méritos como realizador, pero comete hacia el final un error tan breve como trágico: escamotea la visión del cuerpo del hijo suicida, y todo aquel que no haya leído el cuento de Quiroga queda sumergido en la confusión más absoluta.

Esta tierra es nuestra, de Eduardo Rodinó, es un conmovedor testimonio de la formación de una villa miseria. El film tiene una estructura hábil, y elude el facilismo demagógico. Pero esto no alcanza a disimular errores técnicos elementales. **Después de las sombras**, de Héctor Casali y Jorge Deanna, producida por el taller de Vicente López, ensaya el cine de terror. Con una técnica convencional, narra prolijamente una historia que logra inquietar al espectador. Una historia simple y algo repetida, pero la claridad con que está expuesta y la seguridad con que los autores llegan a la meta que se propusieron, la hacen resaltar sobre tantos otros films donde la confusión de los autores provoca el aburrimiento de los espectadores. ♣

En página anterior, una
escena de *Artistas de
Carnaval*, primer premio
de Gesell 83.

Aquí, una de las tantas
mesas redondas y
debates que proliferaron
en las Jornadas paralelas.



GESELL PARALELO

por Rubén Bianchi

Entre los días 31 de marzo y 2 de abril se llevaron a cabo las 5tas. Jornadas Argentinas de Cine Independiente, organizadas por UNCIPAR (Unión de Cineastas), con el auspicio del Municipio Urbano de Villa Gesell, importante balneario de la costa atlántica que en otras épocas prestó sus arenas (aún casi desconocidas), al marco de *Los jóvenes viejos* de Rodolfo Khün. Pero claro, pasaron casi 25 años y algo se invirtió: ahora es muy conocido el balneario de Villa Gesell y en cambio es casi desconocido el cine argentino, que sólo asoma de vez en cuando. Pero esto lo sabemos todos, de manera que ahora, entre los primeros destellos que anuncian el fin de la larga noche, puede decirse que estas Jornadas de cine independiente aportan una fuerza creadora y un entusiasmo realmente inédito. Miles de metros de celuloide se proyectaron en las "pantallas abiertas" de Villa Gesell mientras una tumultuosa combinación de realizadores, jóvenes estudiantes de cine, dirigentes gremiales, profesores y público, desbordaron todos y cada uno de los ámbitos disponibles. Fue realmente increíble en estos tiempos... y más increíble aún fue la cantidad de medios periodísticos presentes: cuatro. Este es nuestro informe: Varios días antes de iniciarse las Jornadas no quedaba un lugar disponible en los siete ómnibus especialmente fletados por UNCIPAR. Muchos llegaron a Gesell a dedo o en micros o coches particulares, en algunos casos con el visible cansancio de kilómetros transitados desde Córdoba, Río Negro o Rosario. El programa de actividades señaló el objetivo básico: ser el punto de reunión, el verdadero foro de esta nueva corriente de cine, a la vez que seleccionar el programa argentino que competirá en el próximo festival internacional UNICA a realizarse en Saint Nazaire, Francia, en setiembre. Dicho programa debe componerse con cortometrajes rodados en súper 8 y/o

16 mm, hasta cubrir un espacio de 75', asignado a cada país participante. Para mejor información de los lectores puede decirse que el de UNICA (*Unión Internacional du Cinema*) es uno de los festivales más importantes del calendario mundial, y participan de él más de 30 países de Europa, África y América. La de este año en Francia será la 45ª edición. Para la selección del programa argentino se presentaron en las Jornadas de Villa Gesell 27 cortometrajes que representaron a grupos regionales, escuelas de cine y cine clubs.

MESAS REDONDAS Y DEBATES

Fueron varios los puntos de discusión. El primero en tratarse está directamente ligado al interés del cine independiente: *la inclusión del cortometraje y su real instrumentación en la futura Ley de Cine, como forma orgánica de difundir la actividad creadora de centenares de realizadores que quieren abandonar su condición "marginal"*. En este panel hubo ponencias del Comité Permanente de Defensa y Promoción del Cine Argentino, Asociación Argentina de Actores, S.I.C.A., escuelas y talleres de cine, cine clubs, agrupaciones del interior y UNCIPAR. Se constituyeron mesas de trabajo, que luego de acaloradas discusiones elaboraron una conclusión general que incluye importantes temas como cine independiente y cultura nacional, nuevas formas de producción, rol de las escuelas de cine y quehacer regional. Como denominador común de estas mesas de trabajo se distingue el deseo de consolidar un movimiento que con sus ideas y proyectos se inserte en los nuevos rumbos que propondrá la cercana democracia en el campo del arte-industria.

Estas son las agrupaciones que intervinieron en las propuestas: Peña 8 mm de La

Plata, ASOFO, Círculo de Cineastas Marplatenses, Grupo Arteón de Rosario, LEK Producciones de Río Negro, Círculo Cinematográfico de Zárate, Asociación Cortometrajistas de Córdoba, (ACCOR), Cine Club Núcleo, IRCA, Cine Club Buenos Ayres, CIEC, Taller de Cine Contemporáneo, EDAC, Panamericana de Arte TEC, y UNCIPAR.

PANTALLA ABIERTA

Se denomina así a una modalidad ya clásica de las Jornadas de Villa Gesell, mediante la cual se exhibió públicamente cuanto cortometraje llegue a esas playas. Sólo debe respetarse un democrático orden de proyección, según se vayan inscribiendo los realizadores. Estas secciones de "pantalla abierta" no son competitivas, pero es tan grande el interés del público, que las dos salas que se dispusieron en esta oportunidad funcionaron desde las 15 hs. hasta que salía el sol al día siguiente. "Cosa de locos" —dijo el despistado sereno de un local aledaño—. Por otra parte, en las pantallas abiertas predomina el público juvenil (naturalmente propenso a las exteriorizaciones), de modo que cada presentación es un verdadero test para el realizador. En muchos casos éstos son primerizos y puede vérselos pálidos y temblorosos cerca del hirviente proyector. Saben que si la película responde será cordialmente recibida. Si impacta por su mensaje y realización podrá sentir una verdadera y gratificante ovación, pero también habrá pullas si un film cuestionado por excesivos defectos las merece. Esas son las reglas del juego de la pantalla abierta, donde este año se inscribieron 83 cortometrajes: una verdadera "Caja de Pandora". Predominó el mensaje político (natural espejo de la realidad actual) a través de films como *Yo te nombro*, sobre las Madres de Plaza Mayo, *Esta tierra es nues-*



Una escena de *De la cara de los espejos*, de Pablo César.

tra, un relato sobre los asentamientos del Gran Bs. As., *La persecución de Pancho Villa* y *El compa Clodomiro*, ambas realizadas con técnicas de animación sobre una problemática latinoamericana. El tema sexo fue abordado sin la clásica mojigatería nacional en la materia. Más allá de sus menores o mayores logros se destacaron *Escribiendo con el lado derecho del cerebro*, *Lo y Las dos partes*. También se vio cine argumental de tono intimista en cortos como *¿Quién pelea?*, una sobria propuesta sobre la relación entre un médico y una paciente condenada que ignora su estado. En similar línea se destacaron *El bastón blanco* y *Paseo con grito* entre otras. El tono desenfadado de *Pedro Narvaja*, basado en la popular cumbia, y especialmente *Ulises*, comedia picaresca de excelente nivel, recordaron que el humor todavía es posible. Naturalmente no todas fueron flores: hubo cortometrajes desastrosos (los menos, por cierto) pero es probable que sus realizadores reflexionen a la luz de la respuesta del público, siempre fue espontánea y auténtica, y en consecuencia afinen la autocrítica.

UNICA FILM SHOW

Fue presentado por Gunther Gruber, delegado de UNCIPAR en UNICA. Es una selección de cortometrajes de la filmoteca europea. La expectativa por verlos rompió todos los moldes, ya que más de 1.000 personas se apiñaron en el inadecuado salón del ACA de Villa Gesell (inadecuado para ver cine, claro). Incluso afuera, con la "nata contra el vidrio", había una gran cantidad de gente que no pudo entrar. No se recuerda algo así en el lugar. Antes de exhibir los cortos se anunció la presentación del 1º Concurso de Cine "Georges Méliés", auspiciado por el Servicio Cultural de la Embajada de Francia, la Fundación Cinemateca Argentina y UNCIPAR. El agregado

cultural de la embajada, Sr. Daniel Justum lo comunicó al público, y en seguida la Sra. Paulina Fernández Jurado leyó las bases del concurso, cuyo primer premio consiste en un viaje a Francia por 30 días con todos los gastos pagos. El afortunado ganador viajará en setiembre y podrá estar presente en el Festival UNICA de Saint Nazaire. Para ello sólo tendrá que poner talento y superar a una segura avalancha de candidatos que se abocarán al tema propuesto en las bases del concurso: *Las calles de mi ciudad*. Hay tiempo hasta el 30 de junio para filmar. Más datos en las secretarías de las instituciones mencionadas.

Pero volvamos al UNICA Film Show. Lo mejor estuvo en *Fiebre a hacer cola*, de Bélgica, donde más allá de su discutible mensaje, hay una excelente realización: es una clásica "cola" de gente que aparentemente espera un ómnibus, pero el que está primero (pelo corto, lentes oscuros, casi en posición de firme), comienza a caminar, luego a correr y es seguido en fila india por todos; se van agregando más y más personas que, con el apropiado fondo musical de *Carmina Burana*, produce un crescendo cuyo final no cuento porque la película se exhibirá próximamente en Buenos Aires. Otra buena acogida fue para *Concertino*, un corto francés rodado en 16 mm. Mostró el clásico humor galo a través de personajes al estilo Pierre Etaix, con permanentes gags. También se vio *Helios* (Suiza), un mensaje ecológico de tintas cargadas, aunque de excelente montaje. *La tentación*, también Suiza, pone en pantalla a un maniático sexual que acosa a una niña en una abadía. Tuvo su mejor acierto en el *physiquedurôle* del personaje central, pero el film se cae irremediablemente desde la mitad. El resto fue para dos documentales austriacos, *Saludo a Lord Skanda* y *Bali*, bien hechos pero sin sorpresa, ya que mucho material similar se ve en programas de televisión.

También se exhibió *Buen día*, de origen brasileño, donde se muestra a una mujer solitaria que fantasea con un muñeco. Entre el erotismo y ciertos componentes del cine porno, el realizador no dio en la tecla. Finalmente se anunció que la esperada *Cruelles* de Jan Baca no se proyectaría, ya que había quedado retenida en la aduana porteña. Antes que se aclarara que fue por razones administrativas, inundó el salón el popular *se va a acabar... se va a acabar*. Tales cánticos se oían claramente por el baffle izquierdo, mientras la mayoría sonreía.

FIN DE FIESTA

Lo dijo el presidente de UNCIPAR, Francisco Aranda, en sus palabras de cierre: "*Las 5tas Jornadas de Cine Independiente fueron una fiesta*". Más allá de las incomodidades, más allá de alguna desorganización, más allá de las visibles carencias que mostró Villa Gesell ante el crecimiento vertical de las Jornadas. Habrá que replantear muchos aspectos. Pero hay algo mucho más importante: la convocatoria de este cine independiente no tiene parangón. Es un verdadero *avispero revuelto*, como lo calificaron el año pasado en Alemania, cuando el Congreso de la UNICA decidió que la 47ª edición del Festival Internacional de Cine Independiente (año 1985) se hiciera en la Argentina, a través de UNCIPAR. Atrás de todo esto hay diez años de trabajo incansable, con sus luces y sus sombras, pero el esfuerzo dio este resultado, que será perfectible en sus formas, pero altamente rescatable en su esencia. Y en esa esencia hay alegría, fe y esperanza, sentimientos que el cine argentino había perdido. ♣



UN TESTIMONIO SUBTERRANEO

El Foro internacional del cine joven es una sección independiente del Festival internacional del cine de Berlín, organizada por los Amigos de la Cinemateca alemana. Especie de circuito paralelo (pero programado con la misma exhaustividad y el mismo despliegue que el "oficial"), en el Foro se exhiben los productos más heterogéneos que configuran el cine independiente, el documental, y una vanguardia que abarca desde el cine new wave americano hasta films radicalmente experimentales. Todo este material, por supuesto, tendrá que esperar mucho tiempo antes de acceder a nuestro país; de allí que Cine Libre haya decidido ofrecer este escueto muestrario de los films presentados en el Foro de marzo-abril de 1983.

1. La rabia y Búsqueda de escenarios en Palestina para "El Evangelio según San Mateo". Pier Paolo Pasolini, Italia, 1963/64.
Producción: Opus Film, Roma.
Guión: Pier Paolo Pasolini.
Narrador: Giorgio Bassani, Renato Guttuso.
Formato: 35 mm.
Duración: 50 minutos.

Producción: Arco Film, Roma.
Guión: Pier Paolo Pasolini.
Cámara: Aldo Pennelli.
Narrador: Pier Paolo Pasolini, Don Andrea Carraro.
Formato: 16 mm.
Duración: 55 minutos.

La rabia es un film compuesto íntegramente por noticieros de fines de los años 50 sobre la guerra de Argelia, el Papa Juan XXIII, los italianos que vuelven de Rusia, etc. Con este film, Pasolini quería "acusar desde un punto de vista marxista a la sociedad de mi tiempo y todo lo que sucedió en ella".
Búsqueda de escenarios en Palestina para "El Evangelio según San Mateo" fue rodado durante un viaje de Pasolini a Palestina, que formaba parte de los trabajos preparatorios del film de ficción **El Evangelio según San Mateo**.

2. Nacido en las llamas
Lizzie Borden, USA, 1983.
Producción: Lizzie Borden (CAPS), Fundación Jerome.

Guión: Lizzie Borden.
Cámara: Ed Bowes, Al Santana, Phil O'Reilly.
Música: The Bloods, The Red Crayola, Ibis.
Interpretes: Honey, Jeanne Satterfield, Adele Bertel, Becky Johnston, Pat Murphy, Kathy Bigelow, Flo Kennedy.
Formato: 16 mm.
Duración: 90 minutos.

Nacido en las llamas transcurre en el futuro, 10 años después de una "revolución" cultural socialdemócrata en Norteamérica. Pero el film no es un film de ciencia-ficción en el sentido tradicional. No intenta proyectar la imagen de un mundo futurista, puesto que se refiere tanto a la actualidad como al porvenir, y plantea un interrogante: ¿podrá eliminarse la represión de las mujeres bajo algún tipo de sistema social? El film cobra también un carácter fantástico al imaginar que las mujeres prefieren aliarse con mujeres de otra raza, antes que con hombres de la misma.

3. Gestos & Fragmentos (Ensayo sobre el ejército y el poder).
Alberto Seixas Santos, Portugal, 1980/1982.
Producción: Grupo Zero
Guión: Alberto Seixas Santos.
Cámara: Acácio de Almeida, José Luis Carvalho.
Música: Ludwig van Beethoven.
Sonido: María Paola Porru.
Jefe de Producción: Henrique Espirito Santo.

Formato: 16 mm.
Duración: 90 minutos.

En **Gestos & Fragmentos**, Otelo Saraiva de Carvalho describe el largo camino que él y sus compañeros de armas de la guerra colonial tuvieron que recorrer hasta la revolución de 1974. Un profesor (Eduardo Lourenço) analiza el repentino cambio de rumbo de los militares, que va desde un "cielo apolítico" hasta la revolución política. Además, como en un **thriller**, un periodista norteamericano, Robert Kramer, parte en busca de los culpables del fracaso de la revolución de abril.

4. Los deseos concebidos
Cristian Sánchez, Chile, 1982.
Producción: Foco Films Producciones, Santiago de Chile.
Guión: Cristián Sánchez.
Cámara: Toño Ríos.
Música: Tomás Lefever.
Sonido: Giorgio di Lauro.
Asistente de dirección: Mariana Carvalho.
Interpretes: Andrés Aliaga, Andrés Quintana, Marcela González, Juan Carlos Ramírez, Arturo Vega, Alfonso Luco, Tennyson Ferrada.
Formato: 16 mm.
Duración: 110 minutos.

Los deseos concebidos es uno de los escasos films de ficción que se produjeron en Chile bajo la dictadura militar. Cuenta la historia del estudiante Erre que, desarraigado,



vagabundea extrañamente. Deja la casa de sus padres y vive durante algún tiempo en el sótano del portero de la escuela, donde los estudiantes fuman marihuana. Vive luego con un compañero de clase con el que termina peleándose, y se convierte en el objeto de amor de la esposa de un **voyeur**. Sánchez describe el universo interior de su **outsider** con largos planos casi estáticos que producen un efecto de distanciamiento.

5. Eisenhans

Tankred Dorst, República Federal Alemana, 1983.

Producción: Bavaria, München WDR, Köln.

Guión: Tankred Dorst, Ursula Ehler.

Cámara: Jürgen Jürges.

Música: Bert Grund.

Sonido: Günther Stadelmann.

Interpretes: Gerhard Olschewski, Susanne Lothar, Hannelore Hoger, Hans Michael

Rehberg, Angelika Milster, Michael Habeck.
Formato: 35 mm.
Duración: 90 minutos.

"**Eisenhans** no debe ser considerado como un film realista. La historia de una imbécil y de su padre, el "**Eisenhans**", es un pobre relato alemán como lo habrían escrito los hermanos Grimm. El paisaje y las ciudades sombrías de la historia me son familiares desde la infancia. Tengo de ellas un recuerdo muy nítido. Ahora es allí donde se encuentra la frontera, separando las montañas, los bosques, los ríos. Y es en esa línea de separación donde las casas alemanas se descomponen y las calles se disuelven como en el final de los tiempos" (Tankred Dorst).

6. Cenizas y brasas.

Haile Gerima, USA, 1982.

Producción y guión: Haile Gerima.

1. *Cenizas y brasas*, de Haile Gerima (USA, 1982).
2. *Eisenhans*, de Tankred Dorst (RFA, 1983).
3. *Nacido en las llamas*, de Lizzie Borden (USA, 1983).
4. *Vortex*, de Scott B. & Beth B. (USA, 1982).
5. *Los deseos concebidos*, de Cristián Sánchez (Chile, 1982).
6. *Gestos & Fragmentos*, de Alberto Seixas Santos (Portugal, 1980/82).



Asistente de dirección: Kyung Ae Moten.
Cámara: Agustín E. Cubano.
Música: Brother Ah & The Sounds of Awa-
reness.
Sonido: Shirikiana Aina.
Interpretes: Evelyn A. Blackwell, John An-
derson, Norman Blalock, Kathy Flewelen,
Barry Wiggins.
Formato: 16 mm.
Duración: 120 minutos.

Cenizas y brazas es la historia episódica de un veterano negro de Vietnam, atormentado por el recuerdo de todo cuanto vio e hizo en la guerra. El film oscila entre el pasado y el presente, entre la ciudad y el campo, entre la costa este y al oeste, en un montaje rítmico e innovador. Esta historia de un hombre, narrada con un lenguaje lleno de fantasía, es también la historia de un pueblo que renace de sus cenizas, de la destrucción, y de un represión aparentemente sin salida.

7. **Vortex.**

Scott B. & Beth B, USA, 1982.
Producción: B. Movies, New York.
Guión: Beth B. & Scott B.

Cámara: Steven Fierberg.
Música: Adele Bertel, Richard Edson, The B's, Lydia Lunch, Kristian Hoffman.
Interpretes: James Russo, Lydia Lunch, Bill Rice, Ann Magnusson, Brent Collins, Bill Corsair, Tom Webber, Haoui Montaug, Richard France.
Formato: 16 mm.
Duración: 90 minutos.

Vortex es un producto del movimiento **new wave** de New York. Un "film negro" brillantemente realizado y suficientemente versátil, perverso y chillón como para convertirse en un film-culto. Está salpicado de citas de films policiales hollywoodenses, de films de gangsters y de films de "científicos locos". Estas convenciones, sin embargo, están modernizadas por una intriga que tiene lugar en el ambiente de las empresas multinacionales. En el centro de la intriga hay una detective, Lydia Lunch (una cantante de New Wave), que se interesa por el mundo hiperburocratizado, controlado y criminal de los negocios neoyorquinos.

8. **Foolish Wives** (Esposas tontas).
Erich von Stroheim, USA, 1921.

Producción: Universal Super Jewel/Carl Laemmle.

Guión: Erich von Stroheim.
Cámara: Ben Reynolds, William Daniels.
Música: Sigmund Romberg.
Interpretes: Erich von Stroheim, Maude George, Mae Busch, Dale Fuller, Al Edmundsen, Rudolph Christians, Robert Edeson, Patsy Hannen, Cesare Gravina, Malvina Polo, Louis K. Webb, C. J. Allen, Edward Reinach.

Formato: 16 mm.
Duración: 112 minutos.

Foolish wives es un drama de adulterio: la esposa del embajador norteamericano en Mónaco es seducida por un aventurero cosmopolita que ostenta un título de nobleza ruso. Pero el decadente erotómano no puede aprovechar su suerte durante mucho tiempo. Sobre el final es asesinado por el padre de una idiota a la que ha violado. Stroheim llevó aquí a sus extremos macabros la confrontación del puritanismo norteamericano con el libertinaje de Europa Central. La música que acompaña a este film mudo fue interpretada en vivo por el grupo hamburgués Blinde Ehemänner.



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

Sobre Wim Wenders

MUERTE Y RESURRECCION DEL CINE

Alan Pauls

PRELUDIO AUTOBIOGRAFICO

Hay, en el origen de este texto, un fracaso: el de no haber podido entrevistar a Wim Wenders. Hace un par de meses, dos o tres días antes de que terminara 1982, yo aterrizaba en Nueva York con la esperanza de localizarlo en la flamante productora que acababa de instalar en pleno corazón de Manhattan. Me faltaban la dirección exacta, un teléfono, todas esas pistas en las que uno hubiese podido confiar para llegar hasta un hombre desconocido, poco dispuesto a aparecer en público y cortésmente reacio a las entrevistas (así, al menos, suele confesarlo en las pocas que concede): un hombre que para mí era, es, sobre todo, la suma de unas películas mal difundidas en Buenos Aires, el autor oculto, un poco tímido, de una escritura cinematográfica absolutamente personal. El único dato concreto que tenía de Wenders me había llegado a través de una entrevista con dos redactores de *Cahiers du Cinéma* (Nº 337): allí, como entre líneas, se decía que las oficinas de la *Gray City Films*, la productora de Wenders, estaban sobre la calle Broadway, y que todas sus ventanas daban a *Union Square*. Ingenuamente pensé que esta magra coordenada geográfica me bastaría para atrapar a Wenders.

Cuando llegué a Nueva York, la ciudad estaba sumergida en esa fría efervescencia que rodea a un Año Nuevo invernal. La gente corría por las calles llevando enormes paquetes y cajas cargadas con comida ya preparada. Los bosques del *Central Park* parecían un inmenso árbol de Navidad, desnudo y cuidadosamente adornado con infinitas lucecitas que permanecían encendidas toda la noche. En las vísperas del *New Year's Eve*, los neoyorquinos se ponen sorpresivamente efusivos: la gente que viaja en taxi saluda porque sí a los peatones, y éstos a su vez descargan espontáneamente sus benevolos augurios sobre los cejjuntos porteros que montan guardia junto a la puerta de los hoteles y los edificios de departamentos. Una vez en *Union Square*, se me ocurrió que el camino hacia Wenders sería algo más largo y sinuoso de lo que había esperado. Había llegado a una plaza de más o menos 4 ó 5 cuadras de largo por otro tanto, rodeada de avenidas y situada precisamente donde Broadway termina su recorrido. Desde ahí, envuelto en un sobretodo que no alcan-

zaba a protegerme de las persistentes estocadas del frío, yo miraba a todas partes como buscando un gran ventanal que dijera con ostensibles letras rojas: *Gray City Films*. El señor Wenders atiende a los periodistas argentinos a toda hora. Entre sin llamar. Después de recorrer con la vista unos cincuenta ventanales, la táctica me pareció fatigosa e inútil: estaba parado en un ángulo de la plaza, los ojos alzados hacia el cielo como un turista arrebatado por un ataque místico. Deseché, por fin, esa vigilia absurda: me pareció más sensato precaverme de una pulmonía que quedarme ahí, recogiendo datos para escribir una tesis ecológica sobre las cantidades de mugre que se acumulan distraídamente sobre las ventanas de los edificios de Broadway esquina *Union Square*. El segundo paso (que, de no haberme tomado tan a pecho el papel detectivesco, debió haber sido el primero) fue recurrir a la guía telefónica, esa Babel onomástica en la que, recordaba, muchos *Spades*, *Marlowes* y *Cautions* encontrarán alguna vez la clave de sus enmarañados casos. Había tres o cuatro Wenders, pero sólo uno tenía un nombre que empezaba también con una doble ve. Marqué el número, y cuando esperaba encontrarme con el inglés rispido de Wenders me sorprendió una voz femenina impecablemente grabada: **el número que usted ha marcado corresponde con una línea que ha sido desconectada**. Me quedé escuchando esa voz que repetía una y otra vez la misma frase: una voz impersonal y monótona que producía en aquel que la escuchaba un vacío atroz. Yo, que la escuchaba, **no podía decir nada** (una voz sin cuerpo reduce al otro al silencio).

Pero los neoyorquinos parecen haber previsto esta clase de decepciones. Cuando uno tropieza con estas respuestas magnetofónicas, siempre queda el recurso de acudir a la central de información telefónica; basta marcar un número para que una señorita de carne y hueso aparezca en la línea y se ofrezca a resolver todos los problemas (menos los de orden sexual: de esos se encargan las *call girls* que publicitan sus variados servicios por televisión). La anónima interlocutora escuchó pacientemente mis quejas, rogó que me mantuviera en línea y por un momento se hizo un silencio. Yo sentía que estaba entrando en la vida de Wenders como un intruso. Sin embargo, todos los neoyorquinos viven pendientes de la central

de información como de un suero que los ayudara a sobrevivir: allí van a parar todas las preguntas que los habitantes de esa ciudad no se atreven a hacerles a sus esposas, sus patrones, sus psicoanalistas o sus médicos. Y la consigna de las eficientes operadoras es entregar sin reticencias toda la información que se les requiera. Entendí entonces por qué los norteamericanos no usan cédulas de identidad ni ningún otro documento oficial que los acredite como ciudadanos **existentes**, excepto una libreta de cheques, una tarjeta de crédito o el registro de conductor. La libertad de la que se vanaglorian, en realidad, no es sino la mascarada ilusoria de una sociedad que manipula las identidades como un **croupier** sus fichas. La telefonista volvió a aparecer en la línea: la característica del nuevo teléfono de Wenders era la misma, pero los números restantes habían cambiado. Agradecí como correspondía y colgué. Volví a marcar la casa de Wenders, alentado por la eficiencia americana. Pero Wenders no es un norteamericano: es un cineasta europeo que sólo entra en el código norteamericano para burlarlo, para ponerlo en fuga. Esta vez no hubo cintas grabadas ni voces ni nada: sólo el teléfono llamando y llamando sin interrupción. Última maniobra (ya desesperada): copié de la guía el teléfono de la *Gray City Films* y llamé.

—Gray City Films —contestó una voz humana.

—Quería hablar con el señor Wenders.

—Oh, lo siento: él no está en este momento. ¿quién quiere hablarle?

—Soy periodista. Vengo de la Argentina. Quería hacer una entrevista con el señor Wenders. ¿El está en la ciudad?

—Me temo que no —dijo la voz, condolidamente—. Está en Europa.

—¿En qué parte? —pregunté estúpidamente, como si estuviera dispuesto a tomarme el primer avión a París o a Munich.

—No podría decirle —contestó con amabilidad—. Con Wenders uno nunca sabe.

—¿Sabe usted cuándo vuelve a Nueva York?

—En unos quince o veinte días. Quizás en un mes. Quizá nunca.

Corté.

Estaba en Nueva York, buscando a un hombre llamado Wim Wenders para hablar con él, conocer su voz y oírlo practicar el polilingüismo que recorre sus películas: alemán, inglés, francés. Lo buscaba para escribir



sobre él en **Cine Libre**, pero sobre todo para garantizarme un **recuerdo** de él: su modo de hablar, su modo de vestir, su modo de habitar una ciudad que sólo le pertenece en sus películas. En su lugar, como torpes sustituciones, había encontrado el murmullo de una grabación, la voz de una telefonista anónima, el silencio, y la respuesta vagamente clínica de un empleado de la **Gray City Films**. Había ido al encuentro de un **cuerpo**; se me ofrecía apenas una sucesión de fantasmas. No podía dejar de reconocer, con todo, que había algo profundamente wendersiano en la situación de una persona que busca a otra sin conocerla, y sólo recibe trampas, anzuelos, burlas, que no hacen sino alejarlo cada vez más del objeto de su búsqueda. De allí que este exordio autobiográfico, cuyo tono quizá no concuerde con el resto del texto, exceda la justificación narcisística. En otras palabras: si lo que narra es un **desencuentro**, yo puedo decir ahora que allí sí había **encontrado** a Wim Wenders.

EL CUERPO ESQUIVO

Viendo fotografías de Wenders (Wenders fotografiado), lo que llama inmediatamente la atención es su capacidad para mostrarse siempre distinto. El cuerpo de Wenders, al menos este cuerpo fotográfico, es un **cuerpo mutable**: de una foto a otra, de un rodaje a otro, sólo las **diferencias** saltan a la vista. El Wenders de **En el transcurso del tiempo** (1975) es un hombre joven, de pelo largo y ropas chillonas, que protege sus ojos con anteojos de armazón plástico. En el director de **Hammett** (1978/1982), sólo permanecen los anteojos; el resto de la cara está completamente transformado; la cabeza escondida bajo un gorro con visera estilo beisbol, una nariz inusitadamente prominente, y un bigote ralo que podría darle algún lejano resabio oriental. En el rodaje de **Lightning over water** (1979), Wenders recupera cierto aire europeo: escrupulosamente vestido con trajes de pana o corderoy, ha cambiado el armazón plástico de sus anteojos por uno metálico, y el pelo, antes cuidado, ha empezado a rebelarse en un desorden no involuntario: parece ahora un intelectual levemente sesentista, un vestigio algo escéptico de los tumultos revolucionarios. En **El estado de las cosas**, el film premiado en el Festival de Venecia de 1982, Wenders se ha cortado el pelo, transformando su cabeza en una esfera puntiaguda y erizada; la ropa sigue exhibiendo un cuidado singular, pero ahora su estilo evoca la elegancia informal de un cotizado fotógrafo de modas: saco de tweed, jeans y zapatillas de atletismo.

Es inútil, un error, buscar, a lo largo de nueve años (desde 1975 hasta 1982), una continuidad, la historia de un cuerpo que **permanece** y su consistencia, resistente a las variaciones. Pero esta frustración dice más acerca de Wenders que esa supuesta identidad de la que las fotografías serían el registro histórico. Se diría que el cuerpo de Wenders es un **tema** (en el sentido musical del término), y las distintas representaciones fotográficas son sus **variaciones**. Digo:

distintas, no sucesivas; otro rasgo de la serie fotográfica que tiene a Wenders por objeto es la supresión de toda temporalidad. Imposible rastrear en ella un antes y un después, el paso de una juventud inicial a una madurez posterior. Al ser ésta una historia de puras diferencias, el cuerpo de Wenders no **evoluciona**. Sólo que seguir el ritmo huido de estas variaciones implica el riesgo de perder de vista el tema. Ese cuerpo original, completo e idéntico a sí mismo, es un cuerpo que se **sustraе**, dejando como resto esa serie de diferencias que proliferan sin sucederse. Podemos encontrar a Wim Wenders, pero nunca **acostumbrarnos** a su cuerpo.

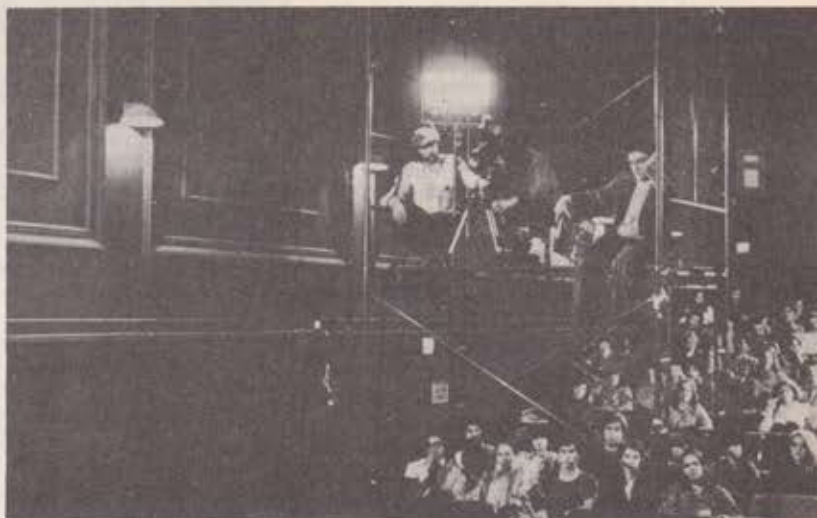
EL CUERPO DE LOS ACTORES

Nunca como en **El amigo americano** (1976: la única película de Wenders que conoció el estreno comercial en la Argentina) el problema de la dirección de actores aparece tan estrechamente vinculado con la cuestión del cuerpo. Se diría, incluso, que Wenders elige sus actores a partir de lo que le ofrecen sus cuerpos, de su posibilidad de rendimiento. En **El amigo americano** la expresividad nunca surge del **interior** de sus personajes: Jonathan (Bruno Ganz), Tom Ripley (Denis Hopper), Marianne (Lisa Kreuzer), Raoul (Gérard Blain), Prokash (Nicholas Ray) no son interioridades que un determinado método interpretativo se encargaría de exteriorizar: son cuerpos que vagan según una ley incierta de encuentros y desencuentros, cuerpos que simpatizan o se rechazan, cuerpos que se atraen o repudian por analogías o contrastes, pero que nunca olvidan su condición diferencial. En este sentido, el trabajo de actores que caracteriza a Wenders se sitúa de lleno en el campo de la **exterioridad**, o mejor: de la **superficie**. Contra el mito psicologista que hace del interior la fuente de toda expresividad (actuar sería una suerte de mayéutica: el actor daría a luz lo que su cuerpo se empeña en mantener encerrado —el platonismo sobrevive—, el todo wendersiano trabaja con los repliegues de los cuerpos, con sus regiones y sus accidentes, con su materialidad específica. Wenders se acerca así a la estética actoral del cine y del teatro japoneses, y por este rodeo a la reflexión brechtiana sobre la interpretación: caminos que, junto con los de Eisenstein y Meyerhold, y cada uno a su modo, se oponen frontalmente a una concepción "interiorizante" de la actuación. No es por azar que Wenders, interrogado acerca de sus predilecciones cinematográficas, recurra siempre a un paradigma que desconcierta a menudo a sus mismos cultores: "De hecho no es una casualidad que el director del cual he aprendido más sea un japonés, Ozu. Ozu narra en función de la pura y simple representación de la realidad, rechazando las explicaciones psicológicas. Ozu explica las cosas muy sencillamente: mostrándolas. Exactamente eso es lo que quiero hacer yo. Por lo demás, es aquello que hacían los primeros cineastas en los inicios de la historia del cine".

Del sistema japonés, pues, Wenders recupera un cierto **ascetismo** del cuerpo (los cuerpos que Wenders pone en juego nunca son **históricos**: de allí que frecuentemente se los tilde de "fríos" o se los acuse de "contener" la emoción) que debe entenderse como una materia de expresión privilegiada. Cuerpo prepotente y torpe de Tom Ripley (actor americano "traducido" a la sobriedad europea); cuerpo laxo, neutro y enfermo (pero también: pudoroso) de Jonathan Zimmermann; cuerpo suave, familiar, reconocible, de Marianne Zimmermann; cuerpo inmóvil, estático y mutilado de Marcan "Derwatt" Prokash, el pintor apócrifo que interpreta Nicholas Ray, y que condensa en su ojo emparchado la tradición de John Ford y la de Fritz Lang.

Pero en los films de Wenders el cuerpo no está solo en escena; los movimientos, los trazos y los impulsos que recorren su superficie están en íntima solidaridad con una voz, frontera que delinea su territorio expresivo entre dos campos significativos: el cuerpo y el lenguaje. La voz tiene, en los films de Wenders, un espacio propio: el soliloquio, el monólogo. Un personaje se detiene frente a un espejo y pronuncia una frase. No la **dice** (no tiene la intención de **comunicar** nada); simplemente la emite, como si produjera una cadena de sonidos articulados por una determinada entonación y su goce sólo consistiera en ese murmullo vaciado de sentido o en el regodeo que el actor experimenta al reencontrarse con ese flujo sonoro que emana de sus labios (Denis Hopper hablándole a su minigrabador en **El amigo americano**).

Determinado por su cuerpo y su voz, el actor wendersiano también se define por una determinada relación entre esa voz y una lengua. La lengua que hablan los personajes de Wenders es siempre una lengua personal, distinta de la de los otros. Distinta por nacionalidad: film ejemplar, **El amigo americano** reúne actores de tres orígenes: alemanes, norteamericanos, franceses. Lo que se cuenta allí es el cruce de las tres lenguas correspondientes, pero también las múltiples traducciones que llevan de una a otra, e incluso las distintas versiones que diferentes personajes aportan de una misma lengua: cf. Gérard Blain, un francés, que le habla a Bruno Ganz, un alemán, en inglés (Wenders parece sustituir aquí el despotismo de la lengua materna por el trabajo con los dialectos). A Wenders no le importa tanto la relación de un actor con su lengua de origen. A esta situación "natural", prefiere en cambio **situar** a sus actores en una lengua que les es ajena; no es casual que en una de las escenas decisivas de **El amigo americano**, momento profético que anticipa el desarrollo de su trama, Bruno Ganz, un modesto marqués de cuadros que se sabe golpeado por una enfermedad mortal, le diga a Denis Hopper, encuadrando su rostro en el centro de un marco vacío: **The framer framed**: el marqués enmarcado, "atrapado en la intriga". Este juego de palabras, verdadero germen de lo que el film se encargará de desplegar, sólo puede ser posible en



Wenders dirigiendo a Forrest en *Hammett* (1978/82).

El Wenders soñoliento y sesentista de *Lightning over water* (1979).

inglés, lengua en la que Ganz y Hopper consuman el pacto sangriento casi ante los ojos desconfiados y temerosos de Marianne, la mujer del marquero. El inglés, en este caso, es la lengua que permite que Jonathan escape de su familia, reino de la lengua materna. Especie de salvoconducto hacia la clandestinidad (Ganz se cuidará muy bien de revelar a su esposa y a su hijo los motivos de sus viajes repentinos), la lengua extranjera funciona aquí como el disparador de un viaje exogámico: contra la estructura familiar, enraizada en una casa burguesa del puerto hamburgués, la amistad entre Jonathan y Tom queda sellada en ese contrato criminal que dará lugar a los viajes del protagonista. El amigo americano abandona entonces su escenario nacional, familiar, doméstico, para convertirse en un prodigioso entrecruzamiento de itinerarios internacionales. Esa amistad, de una perversidad extraordinariamente pudorosa y recatada, es el dispositivo que hace estallar la inmovilidad y el estatismo iniciales. El inglés, lengua del crimen pero también del afecto, reencuentra al cine con sus orígenes: el movimiento.

EL VIAJE WENDERSIANO

Se viaja mucho en los films de Wenders. En *Summer in the city* (1970), su primer largometraje, un hombre sale de la cárcel, busca a sus viejos amigos, descubre que nada lo ata a ellos y empieza a viajar de una ciudad a otra, en Alemania, sin saber dónde ir, dónde detenerse. En *El miedo del arquero ante el tiro penal* (1971), adaptación de una novela de Peter Handke, Joseph Bloch, el arquero, es violentamente expulsado de un partido de fútbol. Vagabundea, libre, desocupado, por la ciudad; entra en un cine, seduce a la vendedora de entradas y termina asesinandola más o menos accidentalmente en su departamento. Comienza así una lenta fuga hacia la frontera con Yugoslavia, en cuyo transcurso el arquero seguirá a través de los diarios la historia de su propia persecu-

ción. En *Alicia en las ciudades* (1973), Félix Winter se hace cargo por azar de una niña, Alicia, abandonada por su madre, y emprende con ella una interminable travesía en busca de una abuela (falsa) de la que la niña posee recuerdos siempre difusos y cambiantes. En *Movimiento falso* (1974), cuyo guión escribió Peter Handke a partir del *Wilhelm Meister* de Goethe, un grupo de personajes más o menos desconocidos entre sí acompañan al protagonista en su errabundeo iniciático por los paisajes desolados del interior de Alemania. En *En el transcurso del tiempo* (1975), un film de tres horas de duración que es como el *Easy Rider* del nuevo cine alemán, Bruno Winter es un exhibidor de películas que recorre con su camión los pequeños pueblos alemanes. En medio de su viaje encuentra a otro vagabundo, Robert Lander, con quien prosigue la errancia hasta llegar a la frontera que separa las dos Alemanias. Allí, en un refugio abandonado que perteneciera al ejército de ocupación norteamericano, los dos amigos se abocarán a discutir la "colonización inconsciente" que la cultura norteamericana ejerce sobre la civilización europea. En *El amigo americano* (1976), adaptación de *Ripley's Game*, la novela de Patricia Highsmith, Jonathan Zimmermann abandona su hogar de Hamburgo para encaminarse hacia los destinos (Munich, París) que le señalan sus crímenes. En *El estado de las cosas* (1982), un equipo de filmación instalado en Portugal para rodar una *remake* de *The most dangerous man alive* (un viejo film de Allan Dwan) debe interrumpir el rodaje por falta de dinero. Su productor, que ha viajado a la costa californiana en busca de dólares y de película virgen, desaparece misteriosamente y pierde contacto con el equipo. El director del film volará a San Francisco para localizarlo y participará con él de una compleja intriga policial.

Más que figurar como un tema recurrente, el viaje es un elemento **constitutivo** de la obra de Wenders; su aparición reiterada no debe ser tomada como la insistencia de una

"constante" o de una "obsesión", sino casi como lo que **hace posible** la estética de Wenders. Si el viaje se sitúa en la encrucijada de dos tradiciones (el viaje de iniciación tal como se da en el *Wilhelm Meister* o en muchos otros textos del siglo XIX alemán, y las *road movies* norteamericanas, desde Denis Hopper hasta Monte Hellman), su función en los films de Wenders excede largamente las posibilidades narrativas y formales que ofrece según los códigos clásicos. El viaje deja de ser, pues, un simple eje narrativo, una línea que va construyendo progresivamente la consistencia de un personaje (su "crecimiento", sus transformaciones, su aprendizaje y sus decepciones) y entretejiendo sus relaciones con el mundo, para convertirse en el verdadero punto de partida del proceso de producción de un film. El mismo Wenders ha insistido más de una vez en la relación que existe entre el movimiento y el cine: "El movimiento, por otra parte, es la forma narrativa que más conviene al cine (*motion pictures* en inglés). Movimiento y emoción son dos conceptos muy cercanos tanto de la lengua inglesa como de la francesa". No es azaroso, por lo demás, que la primera productora-distribuidora fundada por Wenders llevara el nombre de *Road Movies*, empresa que produjo el primer film del escritor Peter Handke: *La mujer zurda*.

Además de ser un **motivo** (en el sentido estructural) de sus películas, el viaje debe leerse como un **viaje metódico** (como se dice que en Descartes la duda es metódica): itinerario que construye un personaje, pero que delata paso a paso el ritmo con que va armándose un film, la fluencia de su escritura, sus obstáculos, sus puntos de detención y sus reanudaciones, sus zonas muertas y sus enviones. Viajar y filmar son, en Wenders, los dos términos de una equivalencia que, más que definir un estilo, inauguran un modo de producción y una concepción del cine. Es conocida la libertad con que Wenders trabaja los guiones de sus películas. En *Alicia en las ciudades*, por ejemplo, "cada

Sobre Wim Wenders

día rodábamos en un lugar distinto. Al principio tenía más un itinerario que un argumento: **el argumento era el itinerario**". En el transcurso del tiempo, a su vez, "no tiene argumento: hay sólo un viaje": Wenders escribía las secuencias la noche anterior, a veces mientras se desplazaba desde un escenario a otro.

Aunque sea posible fijarles un principio y un final, un punto de partida y un destino, e incluso a veces asignarles un **motivo**, en Wenders los viajes son casi siempre **gratuitos**; el objetivo que los desencadena es apenas un pretexto por medio del cual un determinado género cinematográfico verosimiliza una historia. Los crímenes de Jonathan en **El amigo americano** cumplen precisamente esa función: inscribir esa trama de movimientos en el marco de las convenciones del género, atribuirles una causa y una intencionalidad; si la presencia de los crímenes podría hacer pensar en el género policial, Wenders se apresura a precisar: "Lo que me ha atraído del argumento no es la historia policíaca. No he pensado nunca en crear «suspense», regla fundamental del «género». Yo no he querido «dar miedo», sino más bien representar el miedo".

Y si el periplo que ponen en escena las **road movies** norteamericanas es la versión más o menos paródica de la soledad deambulatoria de los **cowboys** del western, el viaje wendersiano se apropia de esos precursores despojándolos de las justificaciones y los motivos en los que encuentran su razón de ser. El viaje, en Wenders, no tiene explicación; es un acto **inútil**. Su recorrido no tiene por objeto unir dos puntos de un mapa, sino precisamente disolver ese mapa en una línea de fuga que no reconoce los límites de la identidad, las moradas tranquilizadoras de una lengua, ni el espacio familiar apuntalado por las costumbres y leyes de una región o un país ("La identidad cultural, hoy, no coincide ya con la identidad nacional o regional", dice Wenders a propósito de **En el transcurso del tiempo**). El legado que va de **Easy Rider** al viaje wendersiano no es una ruta directa. Entre uno y otro, a modo de tamiz pero también como posibilidad de una "traducción", está Godard y el viaje intelectual de **Pierrot le fou**: allí el paisaje es la cultura y cada movimiento no es sino una determinada interpretación de esa cultura.

EL VIAJE Y LA REPRESENTACION

Pero si el viaje cobra en la obra de Wenders una dimensión constitutiva (es del orden del **fundamento**), esto se debe a que introduce una preocupación crucial: la **representación**. El motivo del viaje ya no plantea en Wenders sus antiguos interrogantes: ¿hacia dónde? ¿Por y para qué? La incertidumbre que flota en los films de Wenders es, más bien, cómo representar el viaje, de qué modo retratar sus movimientos, sus pasajes, sus modificaciones, su profunda inutilidad. Obsesión wendersiana por los instrumentos de representación: desde los más precarios (el **stroboscopo** que Jonathan le regala a su hijo en **El amigo americano**, y que reprodu-



El estado de las cosas (1981).

ce la arcaica fascinación de los primeros experimentos cinematográficos) hasta los más modernos (el cine mismo), pasando por niveles intermedios como la fotografía (siempre, es inevitable, las Polaroid) e incluso la reproducción magnetofónica de la voz (el grabador de Hopper en **El amigo americano**). En este sentido, **Alicia en las ciudades** es un film sin duda paradigmático. La cuestión del viaje y de su representación se inscriben en el personaje de Félix Winter, un periodista al que se le encarga un artículo sobre Estados Unidos que nunca llegará a escribir. Le ordenan que viaje y que **narre** ese viaje por escrito, pero cuando su jefe le exige una rendición de cuentas, Winter sólo atinará a dejar caer sobre un escritorio la infinita serie de instantáneas que ha tomado durante sus viajes. Se dirá: ha cambiado un modo de representación (la escritura periodística) por otro (la fotografía). Pero de esas imágenes que jalonan su viaje, Winter sólo obtiene decepciones: las que surgen de la comparación de la imagen (la representación) con el paisaje o el objeto real (lo representado). La omnipresencia de las cámaras Polaroid no es un capricho tecnológico de Wenders, sino el instrumento **necesario** para esa decepción. El poder "instantáneo" de la Polaroid es, a la vez, lo que provoca la excitación frente a lo real por fotografiar, y el origen de la frustración frente a lo real fotografiado: ese tiempo fugaz (entre lo real y la imagen) señala el tránsito vertiginoso que va desde una ilusión (la de representarlo todo) hasta su reconocimiento como ilusión (la imposibilidad de obtener una representación "fiel", "completa", de lo real). Se podría montar un film con todos los fragmentos en los que Wenders reflexiona simultáneamente sobre el viaje, su representación fracasada, y sobre la decepción. En una escena de **En el transcurso del tiempo**, uno de los personajes descubre a un niño que escribe y le pregunta qué hace. "Escribo lo que veo", dice el chico, y enumera todo lo que ve en ese momento. Wenders dice: "La mirada de la cámara sobre las cosas es para mí como el ojo de un niño". Pero cabe preguntar: ¿cómo qué niño? ¿Cómo el escribiente solitario de **En el transcurso del tiempo**, o cómo la niña de **Alicia en las ciudades** que, examinando una de las instantáneas que Félix Winter acaba de tomar, dice: "Es linda: está **tan vacía**"? Mientras Wenders reivindica explícitamente una mirada, sus films exhiben al menos dos, o quizá tres: una mirada ingenua (la del chico que escribe lo que ve sin dejar nada **afuera**),



Nueva York, una verdadera ciudad-pasión (1982).

confiada en que la representación y lo representado son dos sustancias que pueden recubrirse y superponerse completamente; una mirada decepcionada (la de Félix Winter) y en cierto sentido **trágica**, que padece el desajuste radical de la representación y lo representado; por fin, una mirada **gozosa** (la de Alicia), que reconoce en el vacío instaurado por la imagen fotográfica no un defecto, sino su principal virtud estética. Esta última mirada, atributo de cierta modernidad cinematográfica, es la que Wilhelm Meister proyecta sobre su viaje de iniciación en **Movimiento falso**, cuando, sobre el final de la película, el personaje vuelve a estar solo y culmina su vagabundeo en la cima del Zugspitze: "Tenía la impresión", dice, "de haber dejado que se me escapara algo, de continuar dejando que algo se me pasara por alto con cada movimiento nuevo". Eso que Wilhelm Meister pierde, ese resto que su viaje de iniciación no absorbe ni absorberá nunca porque constituye precisamente la **causa** de su movimiento, ¿no es acaso lo que Alicia reconoce como vacío en la placa fotográfica, el motivo de la decepción perpetua de Félix Winter, y aquello de lo que reniega, crédulo, el chico que escribe en **En el transcurso del tiempo**?

EL CONTROL, LA PARANOIA: EL VIAJERO COMO IMAGEN DEL CINEASTA-AUTOR

¿Qué es lo que caracteriza al viajero de los films de Wenders? No el propósito que lo anima, puesto que tal propósito está casi siempre ausente o constituye sólo una coartada; no el objeto de una supuesta búsqueda, ya que a menudo no hay tal objeto, y si lo hay, el personaje nunca sabe que lo busca; tampoco un pasado (del que el viajero huiría) ni la persecución de un porvenir (al que el viajero intentaría acceder), dado que lo que importa del viaje es el tiempo del viaje mismo: no sus antecedentes ni sus consecuencias posteriores.

En Wenders, el viajero es un personaje fundamentalmente **disponible**. Puede hacer lo que quiera, ir donde quiera, retroceder o avanzar según le parezca, elegir sus caminos sin sacrificar nada de la fidelidad a su propio deseo ni esquivar las combinaciones del azar. No lo acosan los horarios; ninguna urgencia lo apremia: imagen de un cuerpo casi **libre**, sus pasos no están guiados por lo que busca, sino por lo que **encuentra** en cada viaje. El viajero wendersiano es una suerte de **antiturista**: gasta su tiempo en vez de aprovecharlo (no le preocupa "sacar par-

tido" de su viaje); antes que programar racionalmente sus movimientos, los deja librados a la contingencia, se entrega a actividades ociosas que no le proponen ninguna "recompensa" (ni cognoscitiva ni cultural). ¿No hay en esta disponibilidad, en esta caprichosa prescindencia del viajero wendersiano, algo que evoca la categoría mítica del **cineasta-autor**? El turista es al viajero lo que un "cineasta de la industria" a un cineasta-autor; unos están interesados en la **rentabilidad** de sus actividades, los otros, más bien, en un cierto deleite del **despilfarro**; aquellos se encuentran bajo la órbita de controles y planificaciones que los exceden; éstos, en cambio, son la encarnación de la autonomía y se regodean con una cierta marginalidad. Después de su conflictiva experiencia con Francis Ford Coppola, que lo obligó prácticamente a rehacer **Hammett**, el film producido por la Zoetrope, Wenders reconsideró profundamente su posición de cineasta europeo frente a los métodos de producción y de rodaje a los que debió someterse en su "debut" norteamericano. A propósito del video, sistema que Coppola le "recomendó" para que tuviera un control más preciso del trabajo de sus actores y de su material, Wenders reflexiona: "El control es, verdaderamente, la otra cara de la paranoia. Y eso me hizo tomar conciencia de que mi cualidad, la mía propia, si así puede decirse, era más bien la ausencia de control. Siempre entendí mis films como la búsqueda de algo que **podría** suceder. No en el sentido de la improvisación, sino como algo que se **encuentra sobre la marcha**, en los actores, en el paisaje, cualquier cosa".

PANTALLA BLANCA

Un crítico, Serge Daney, ha llamado la atención sobre la situación singular de Wenders en su "etapa" norteamericana. Convocado por Coppola para rodar la adaptación de una novela de Joe Gores sobre Dashiell Hammett, Wenders aprovechó las sucesivas interrupciones que sufrió el rodaje de ese film **por encargo** para viajar a Nueva York y filmar una película **sobre** Nicholas Ray (volveremos sobre esta preposición equívoca): **Lightning over water** (1979). Por un lado, un film a la americana, profesional, signado por las determinaciones temporales, financieras, y también estéticas de la industria (el **Hammett** inicial, demasiado "lento" para los ritmos norteamericanos, fue vetado por Coppola), en cuya realización se suponía que Wenders habría de intervenir exclusivamente como director. Por otro, un film errático y confuso, sin guión, sin argumento y sin siquiera un **tema** que garantizara su coherencia, sin planificaciones de presupuesto y, lo que es más significativo aún, **sin autor**. En un principio se llamaba **Nick's Movie**, título cuya ambigüedad esencial ilustra inmejorablemente su naturaleza: ¿la película de Nick? (Nicholas Ray como autor); ¿la película **sobre** Nick? (Ray como actor y como personaje); ¿una película rodada por Wenders que terminaría por pertenecerle a Ray?; ¿último **don** de un "hijo" europeo a su "pa-

dre" americano? "Habría que estar ciego o ser injusto", escribe Daney, "para no sorprenderse ante el hecho de que Wenders ha «logrado» ponerse simultáneamente en las dos situaciones límite para un cineasta: no haber elegido su tema/haber sido elegido **por su tema**" (**Cahiers du Cinéma**, diciembre de 1980).

La presencia de Ray (un cuerpo consumido por la enfermedad, degradado y agonizante) en **Lightning over water** no es el primer síntoma de una filiación cinéfila que aparece en los films de Wenders. Ya lo hablamos visto en **El amigo americano**, interpretando a un pintor que desde su taller de Nueva York envía sus cuadros a Alemania a través de Tom Ripley, y los vende firmados con un nombre falso, única razón de su éxito comercial. Pero además de Ray, que representa al paroxismo de la **deuda** cinéfila, hay en los films de Wenders toda una constelación de autores y nombres que no son sino otros tantos intentos de saldarla: Denis Hopper (**El amigo americano**), Samuel Fuller (**El amigo y El estado de las cosas**), Roger Corman (**El estado de las cosas**), Jean Eustache (el hombre del bar parisino en **El amigo**), Peter Lilienthal (el Marcángelo del mismo film). Pero esta verdadera pasión de la referencia, esta colmena de citas que organiza el "intertexto" wendersiano, no se limita sólo a insistir bajo la forma de los cuerpos de los cineastas; también alcanza a sus obras. En **Alicia en las ciudades**, Félix Winter asiste a una proyección televisiva de **Young Mr. Lincoln**, de John Ford, y en **El estado de las cosas**, el equipo de filmación presencia varias proyecciones de la copia original de **The most dangerous man alive**, de Allan Dwan. En **Lightning over water**, Wenders, Ray y Susan, su mujer, revén **We can't go home again** y **I'm a stranger here myself**. Pero el lugar del cine, en el cine de Wenders, es también un **lugar de muerte**: Fritz Lang aparece en **En el transcurso del tiempo** en una nota necrológica que Robert Lander recorta de un diario y subraya con un bolígrafo, y en una fotografía ostensiblemente a la vista que Bruno Winter reconoce en la cabina de proyección del último cine que visita en su itinerario. Otra necrológica (discurso significativo en el que habla la muerte del cine), esta vez en **Alicia en las ciudades**, informa escuetamente el fallecimiento de John Ford ante la mirada neutra de Félix Winter. Las coincidencias son demasiado notables como para ser omitidas: John Ford murió el 31 de agosto de 1973, durante el rodaje de **Alicia**; Fritz Lang murió el 2 de agosto de 1976, en plena filmación de **En el transcurso del tiempo**; y Henry Langlois, dedicatario de **El amigo americano**, murió el 13 de enero de 1977, mientras Wenders rodaba la adaptación de la novela de Patricia Highsmith. El cine (el cine según Wenders) se convierte, pues, en una especie de cámara mortuoria: panteón donde se organiza y clasifica la tradición cinematográfica.

Pero: ¿por qué Ray? ¿Por qué esa fascinación por Fuller? Daney insinúa una respuesta. ¿Acaso esos cineastas formados en los grandes estudios de Hollywood no sufrieron en la década del 60, al mismo tiempo que en Europa empezaba a generarse una generación de cineastas-autores, la marginación

del sistema para el que siempre habían trabajado, y al que se podría decir que **ofrecieron** sus vidas? "Excluido del contrato de por vida con la MGM", escribe Daney, "Minelli está prematuramente terminado, Kazan y Fuller escriben, Sirk vuelve a Europa, Ray se exilia, Welles se exhibe, incluso Wilder, Preminger y Mankiewicz tienen dificultades". Todos estos cineastas a la deriva serán objeto de culto para las generaciones europeas que habrán de erigir el sueño de un cine de autor. "Mi idea", prosigue Daney, "es que los jóvenes cineastas europeos exorcizaron el miedo de no poder filmar siempre, permitiéndoles a sus hermanos mayores norteamericanos una especie de **sobrevivencia** filmica; de ese modo serían **verdaderamente** sus herederos". Desempleado, Fuller aparece en una fiesta psicodélica de **Pierrot le fou**; desde allí proclamará su famosa definición del cine, pero el hecho de que se vea obligado a hacer de ella un parlamento, un texto, evidencia que está allí como un **actor que interpreta a un director**, como un cuerpo a disposición de quien se ofrezca a contratarlo. Desposeídos de sus contratos, estos cineastas muertos ya no tenían sino una cosa que vender: sus propios cuerpos, que hasta entonces habían permanecido pudorosamente disimulados del otro lado de la pantalla. Como dijo otro crítico de los **Cahiers**: Nicholas Ray dona su cuerpo al Cine como otros a la Ciencia.

Al "emplear" los cuerpos vacantes de esos cineastas, al concederles la oportunidad de una revancha, Wenders opera una suerte de retorno de lo reprimido: saca a la luz lo que la máquina hollywoodense se había empeñado en elidir con el dispositivo de su espectacularidad. En **En el transcurso del tiempo** hay una secuencia que, me parece, resume bien el sentido de esta enardecida reivindicación. Bruno y Robert llegan a un pueblo para exhibir la película programada. Pero algo falla, creo recordar, en el proyector, de modo que la función es imposible. Sin embargo toda la gente ya está allí, instalada en el cine.

Bruno y Robert se deslizan del otro lado de la pantalla, encienden los poderosos reflectores contra su superficie blanca y, colgados de dos cuerdas, consumen una maravillosa parodia tarzanesca. Del otro lado, en la sala, los espectadores lloran de risa con esas dos sombras simiescas que oscilan como péndulos sobre (detrás) de la pantalla. En un mismo instante, el cine encuentra a la vez su muerte y su resurrección. El dispositivo cinematográfico se invierte: el proyector ya no despidе sus haces luminosos sobre una pantalla que los devolvería hacia la retina fascinada de los espectadores. Entre otras cosas, porque la pantalla es una **pantalla blanca**. El último cine en el que se detienen Bruno y Robert, los protagonistas de **En el transcurso del tiempo**, se llama **Weisse Wand** (Pantalla Blanca). Afuera, brillando en la noche, sus iniciales de neón despiden una luminosidad extraña: W(im) W(enders). Por medio de una curiosa ceremonia mortuoria (habría que decir: necrófila), de la que Wenders es un enigmático oficiante, el cine recupera su respiración y sobre la superficie tersa de una pantalla blanca celebra alborozado el retorno de los cuerpos. ♣



Andanzas de un cinematografista argentino en México

Adolfo M. García Videla

En 1975 se fue no sólo por el terror y la mishiadura, sino también porque se las ha pasado siempre viajando y porque descrece bastante de las fronteras. La cosa se estaba poniendo dura para todos los hombres libres que habitaban el suelo argentino, y pidió ayuda a los amigos del exterior. El gran Javier Wimer le ofreció la generosa tierra mexicana y para allá se fue con la familia, el loro y los guiones a cuestas. Y desde luego: en México siguió trabajando en lo suyo: el cine, como otras veces lo hizo en Alemania, en Perú, en Brasil, en el Amazonas, en La Rioja y en muchas otras partes. En el cine comenzó allá por el 50, porque desde hacia algunos años ya venía haciendo teatro independiente. A él le gusta decir que se formó en los estudios y en los exteriores, desde pizarrero de largometraje y afiliado a SICA. Aunque también es cierto que con Pepe Arcuri y Víctor Ithurralde co-fundó la Asociación de Cortometraje en lo de Induni, allá por el 55, y ya hacían "experimental".

Como para casi todos, el "publicitario",

los "documentales", la fotonovela y los "audiovisuales" fueron el recurso del duro quinquenio hasta los sesenta. Duro porque no me gustaba (excepto el documental), pero útil por todo lo que aprendí —acepta Adolfo. Y como tenía Libreta de Embarque se "rajaba" cada tanto en cubierta o en máquinas. Hasta que un día Ricardo Aronovich le pasó su beca y se fue a Alemania y vagó 3 años por Europa haciendo uno que otro corto: *El Muro*, por ejemplo, para la Sender Freies Berlin.

Cuando regresó a su Buenos Aires querido, en el 66, sacó un premio de guión de largometraje con el tema de *Clara, cuerpo y cabeza*, de la novela de Luisa Valenzuela, y comenzó a armar la producción para filmarlo con Federico Luppi y Virginia Lago. Pero como era profesor en la Escuela del Instituto Nacional de Cinematografía, en el 67 le dijeron que era incompatible éticamente que prestara servicios y simultáneamente obtuviera un crédito del Instituto. Entonces renunció a la cátedra y no tuvieron más remedio que decirle la verdad: el

premio lo había otorgado la administración Illia, pero la administración Onganía rechazaba su producción (la ética estaba puesta en otra parte). Y Adolfo se fue con Fernández Jurado para el Perú. Y siguió yéndose para otras partes y siguió filmando documentales por el continente y, cuando podía, también en Argentina. *Ischigualasto* (expedición paleontológica al Valle de la luna, en San Juan, con cámara de Edelberg), *Tinkunako* (la fiesta del "encuentro" de La Rioja, con música de Montero y edición de Macías), *Entre Shipibos y Huitotos* (en la amazonia peruana y brasileña), *Una noticia argentina* (historia de las comunicaciones para la Agencia Télam), *Ecuador, un país en la mitad del mundo* (en colaboración con Induni): éstos son algunos de los títulos que iba realizando en distintos meridianos, paralelamente a una trilogía socioantropológica sobre la zona de La Rioja que producía con lo que sacaba de otros trabajos y de la ayuda de la gente del lugar, a lo largo de cinco años y a partir del estreno del *Tinkunako* (1º de enero de 1970) en la Catedral

En carta privada a uno de los hacedores de Cine Libre, Adolfo García Videla pedía que su autobiografía (el texto que sigue) fuera publicada tal como había sido escrita: al correr de la máquina, de la manera menos solemne posible, y recordando con nombre y apellido a aquellos que compartieron con él su etapa en el cine argentino. "Debes conservar el estilo para evitar hacer algo que no le "siente" a mi personalidad vagabunda e irreverente", escribió desde México este cineasta que integra la vasta diáspora cinematográfica argentina. Su autobiografía —cinco carillas mecanografiadas y salpicadas de tachaduras— no es más que el relato fervoroso de sus vagabundeos y sus irreverencias. Y la afirmación de una pasión: el cine.

de La Rioja —ya que al gobernador de turno no le gustaba que se exhibiera y el obispo Angelelli, en cambio, consideraba que debía verla toda la provincia.

En el 75 la mano estaba durísima, el bolsillo peor, y no era cosa de seguir soñando con atrevidas *Claras con cuerpo y con cabeza*, ni con sospechosos socioantropologismos riojanos. Así que se echó el último resto en rodar un retrato de Borges con el apoyo de Carlitos Orgambide, Aníbal Duarte y otros amigos. Y llegó la hora de volver a partir para seguir filmando ideas libres y para seguir viviendo de la profesión. Porque a Adolfo le gusta vivir donde puede hacer algo de lo que debe, sabe y quiere hacer. Y comenzó la etapa mexicana.

En México vinieron todos los trabajos necesarios para vivir desde 1975. Pero también —y con la ayuda del inefable amigo Wimer— se pudo terminar *Los paseos con Borges*, película de una hora, en color, que fue estrenada en la Universidad Autónoma de México en 1980 (con la presencia del mismo Borges) y acompañó luego al escritor cuando el premio Ollín Yolizlin, en México, el Cervantes de España, el homenaje de la Universidad de Nueva Orleans y, recientemente, la Orden concedida por el gobierno de Francia, además de otras exhibiciones en Ecuador, Nueva York, Madrid, Barcelona y San Francisco. En Buenos Aires no interesó, no gustó o no tuvo suerte.

Ya metido en México, ese México rico en historia, fuerte en expresión y generoso con los extranjeros, comenzó a apasionarse por el movimiento que encabezó Emiliano Zapata durante la Revolución Mexicana, y que sintetiza la gloria y la tragedia de una utopía campesina. Y le entró a la investigación, primero con Francisco Jurado (el ex líder del nordeste brasileño) y luego con el historiador Salvador Rueda, y descubrió que aún vivían viejos veteranos zapatistas como de noventa años, pero todavía capaces de recordar y contar su gesta. En 1980 logró el apoyo de Manuel González Casanova, director de la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, y comenzó a filmar entrevistas en la zona zapatista de Morelos corriendo contra la muerte que amenazaba a los viejos. Y a lo largo de unos dos años recopiló unos 15 testimonios y comenzó a planear un documental que durará unas dos horas e intenta mostrar y explicar por la voz y presencia de sus mis-

mos protagonistas la experiencia de esa épica campesina. Ahora la película está próxima a terminarse.

Paralelamente, en 1980 se conmemoró en México el centenario del nacimiento de León Trotsky, con la presencia de casi todos los trotskistas de la guardia vieja en la casa —fortaleza de Coyoacán, donde fue asesinado el líder de la Revolución Rusa—. Como es natural, los viejos trotskistas replantearon la polémica desatada contra Stalin a la muerte de Lenin, y rememoraron el juicio John Dewey donde Trotsky se hizo acusar para demostrar la responsabilidad de Stalin en el régimen del terror, traiciones e intolerancia que se había instaurado en el primer país comunista. Adolfo filmó y entrevistó a los compañeros de Trotsky y registró las polémicas en la casa de Coyoacán, interesado en meterse en las grandes luchas internas del socialismo concibiendo un film que se llamará *Trotsky en México*, y que se limitará a ese periodo de enfrentamiento hasta el asesinato, pero ubicando en esa etapa una visión global de todo lo que sucedía en el panorama mundial, y en particular entre las tantas tendencias socialistas. Esta película, que avanza despaciosamente y simultánea a la investigación, intenta (como otros films de Adolfo) rescatar la experiencia histórica a través de la memoria de sus protagonistas, en este caso en una etapa crucial que puede ayudar a entender la actualidad.

En la misma línea documental, y con el asesoramiento histórico de Adolfo Gilly, acaba de comenzar el guión del próximo trabajo: *Lázaro Cárdenas: soberanía y sociedad*, que se iniciará promediado el 83. Mientras, y en co-dirección con Humberto Ríos, está terminando *A propósito de Eréndira*, filmación de la filmación de *Eréndira*, película que acaba de rodarse en México bajo la dirección de Ruy Guerra y sobre el cuento de García Márquez, con Irene Pápas como la abuela desalmada. Adolfo y Ruy se hicieron amigos allá por el 64, en Berlín, donde residía el primero y donde el segundo había ganado el Oso de Plata con *Los fusiles* (fotografía y cámara de Ricardo Aronovich). A Ruy, mozambiqueño de origen, se lo encontraba cada tanto en Brasil o en Europa. Cuando Adolfo vio el *Dulce Cazador* (también con fotografía de Aronovich) tuvo varios pensamientos (como suele ocurrirle de vez en cuando). Uno de ellos fue: "este dúo es como el de Troilo y Gre-



la: juntos tocan el cielo". Ahora no pudo ir Ricardo a fotografiar la *Eréndira*, y el documental se concentró en Ruy y en Gabo, aunque como una respuesta a los temas que se venían charlando desde hace como veinte años: cine y literatura, la ideología en la ficción y la estética latinoamericana, sintetizados en una hora de película en la que intervienen también la griega Irene Pápas, la brasileña Claudia Ohana, el fotógrafo francés Denis Clerval, y el escenógrafo Pierre Cadiou.

Y ahora Adolfo está armando laboriosamente una coproducción para volver por los caminos del largo de ficción, y quizá también por Argentina. Desde hace años, desde que se zambulló en Borges para filmar su retrato, le vienen rondando dos o tres temas borgianos —como bien sabe el negro Sammaritano— que han entusiasmado a un productor europeo. El proyecto se le instaló desde que hace un par de años llevó a Borges a "contemplar" las pirámides aztecas de Teotihuacán y las mayas de Uxmal y Chichen Itzá, y el maestro le comentó con naturalidad: "¿No le parece, Adolfo, que somos parte de un sueño que incluye estas ruinas? ¿Existirá un soñador que nos sueña y que ahora también es soñado por nosotros?" Es posible que Adolfo siga viajando y que los próximos pasos los dé en un imaginado territorio borgiano. Lo cierto es que sigue trabajando intensamente en la generosa tierra mexicana (aunque con su corazoncito hace constantes escapadas a la Reina del Plata) y que el cine sigue siendo su perdición, desde hace más de treinta años...

FRASES DE PROGRAMA

Jorge A. Martín



Foto 1

"En trágica jugada, el destino reunió a seres que al revivir el pasado lejano, no pudieron eludir sus redes..."

Con esta "frase", se intentaba vender "La sombra de Safo" (1956), mediocre realización de Julio Porter, hecha al amparo del recuerdo de "Safo, historia de una pasión" (1943), con la que Carlos Hugo Christensen inauguró el género erótico en el cine argentino. Mecha Ortiz (en la foto con Hilda Rey) y Roberto Escalada, protagonizaron ambas versiones.

Foto 2

"Una comedia original y festiva, donde se manifiesta que la mujer, siendo joven, debe ir ascendiendo, moneda por moneda, hasta que llegue a ser un peso... ¡Entonces será MUJER!"

Ni tan original, ni tan festiva, la comedia era "Un centavo de mujer" (1956), de Román Viñoly Barreto y la que tenía que llegar al peso era, la adolescente Elsa Daniel, coprotagonista con Jorge Rivier (ambos en la foto). ¿Hasta cuánto tendrá que llegar hoy Lorena Paola? Un dato curioso: pese a sus debilidades, "Un centavo de mujer" recibió el primer premio del Instituto Nacional de Cinematografía (\$ 500.000) cuando éstos eran en efectivo, por encima de "Graciela", de Torre Nilsson y "Los tallos amargos", de Ayala.

También fueron premiados Elsa Daniel (mejor actriz \$ 40.000); Hugo Moser (mejor argumentista \$ 100.000); mejor equipo de filmación (\$ 150.000) y mejor equipo de laboratorio (\$ 90.000).



“¡Humana!” “¡Tierna!” “¡Encantadora!” “Sexual!”: palabras-mentiras que solemos leer o escuchar como anticipo de una función cinematográfica, forman —desde hace años— parte de lo que productores y distribuidores han definido como “Frasas para el programa”. Cazabobos que algunas veces suelen orientar al espectador (hacia la boletería, claro) y otras, justificar la “propina” al acomodador por un papel, generalmente rectangular, que nos habla de pizzerías, trajes y cursos ultrarrápidos, enmarcando el título del film que nos llevó a la sala. Sin pretender una actitud de recopilación, hoy hemos rescatado algunas de esas “Frasas para el programa” que en los años '50 acompañaban a algunos films nacionales.



Foto 3

“El secreto de un amor puro rigiendo los destinos de dos hombres... una desgarradora verdad poniendo un rayo de luz en medio de un paisaje fantástico y obsesionante”.

Los dos hombres (en la fotografía) eran Nino Persello y Duilio Marzio, que encabezaban el elenco junto a Luis Dávila. El paisaje fantástico y obsesionante: la Antártida, donde Bernard Roland filmó “Continente blanco” (1956) sobre un argumento de Olga Casares Pearson.



Foto 4

“¡Vago, carrerista, padre ilegítimo, mujeriego y ladrón...! ¡Las apariencias acusaban...! ¡Sin embargo, todas eran apariencias, graves apariencias de una risueña verdad que le hará desternillar de risa...!” ¿Hace falta aclarar que se trata de “Las apariencias engañan”? (1955), de Carlos Rinaldi, con Adolfo Stray y un trasero infantil, que seguramente provocó las iras de Miguel Paulino Tato, porque según las malas lenguas, sería el de nuestro director Mario Sábato.

Foto 5

“La lucha a muerte contra el contrabando... con todas las emociones que puede reunir un film... Espectaculares persecuciones... brutales peleas... terribles tiroteos.”

Así rezaba una de las “frases para el programa” de “Mercado negro” (1953), ágil melodrama policial de Kurt Land, cuyo elenco encabezaban Olga Zubarry, Santiago Gómez Cou, Alberto Bello, Nelly Panizza, Luis Otero, Miguel Ligerio y Mario Lozano.

FRASES DE PROGRAMA



Foto 6

"Después de ver «Hay que bañar al nene» el bello sexo y el otro ¡clamarán por un bebé!" (¿Por qué habrán clamado los del sexo feo y el otro cuando vieron "Hay que romper la rutina"?). Juan José Miguez, la española Ana Mariscal, Elcira Olivera Garcés y las adolescentes Gilda Lousek y Cristina Berys, parecen estar clamando por otra cosa, porque al bebé lo tienen en la cama.



Foto 7

"Hijo de nuestra tierra bravía, heroico y legendario, surge Facundo con sus llanistas entre el épico fragor de las guerras civiles."
"Hijo de nuestra tierra bravía, censor y legendario, surge Miguel Paulino Tato con sus secuaces entre el épico fragor de las pautas morales." La primera frase (de autor anónimo) promocionaba a "Facundo, el tigre de los llanos" (1950), "opus única" del censor a que alude la segunda frase. Ubicar la foto debajo de la que corresponda.



Foto 8

"Este es su hogar, estas son sus alegrías y sus tristezas. Este es un pedazo de su propia vida, espectador." La cursilería de la frase contrastaba bastante con el poético clima que Leopoldo Torres Ríos dio a "Aquello que amamos" (1959), su último film. En la escena, Lautaro Murúa y Aída Luz, con los jóvenes Oscar Orlegui, María Elena Spaducci y Luis María Galó.

Au Bec Fin:

Más que un restaurante, un estilo de vida

Un estilo de vida que incluye la olvidada sofisticación de los sommeliers, el vuelo de una carta pensada según las mejores tradiciones francesas, y ese clima refinadísimo del que Julio Jozami es exclusivo responsable.

Por todas esas razones, Au Bec Fin es mucho más que un restaurante.

Es el lugar de encuentro de bon vivants y de hedonistas. Un espacio donde cada detalle ha sido pensado en función del placer de sus frequentadores: la casa, con su antiguo linaje y sus arañas de Baccarat; la cristalería y la vajilla;

la bodega, que cuenta con ocho clases distintas de Champagne francés.

Y por supuesto: la cocina.

Una cocina que arriesga audacias como el soufflé de centolla, o innovaciones jocundas como las mollejas a la crema de mostaza con zanahorias glaceadas.

Una cocina que resume toda una filosofía. Y que invita a compartirla en Vicente López 1825, Capital. Como los invitados suelen acudir a Au Bec Fin en selecta muchedumbre, conviene reservar mesa telefónicamente al 41-6894.

Vinos muy finos

CANCILLER

Una cultura indígena en explosión

A mediados de 1981, Silvia Chanvillar y Tristán Bauer decidieron conjugar sus vocaciones cinematográficas con una inquietud no menos profunda: encarar lo que ellos denominan un "relevamiento filmico" de nuestras culturas aborígenes. Este arduo proyecto —que tiene como antecedentes la vasta producción de Prelorán— se concretó a comienzos de 1982 con Martín Choque, un hermoso documental de media hora de duración centrado en la vida de una pareja de tejedores y su entorno inmediato, la localidad salteña de Inuya.

Ahora, siempre en calidad de guionistas y realizadores, Chanvillar y Bauer trabajan en un segundo film, ya en proceso de montaje, y que contó con el asesoramiento del licenciado Rubén Pérez Bugallo, antropólogo que desde hace años estudia la cultura chiriguano-CHANÉ:

La tierra sin mal. En el texto que sigue, Silvia Chanvillar relató a Cine Libre las dificultades conceptuales que enfrentaron en la elaboración del guión. La tierra sin mal está parcialmente financiada por el Fondo Nacional de las Artes.

Alberto Giúdice

Los problemas

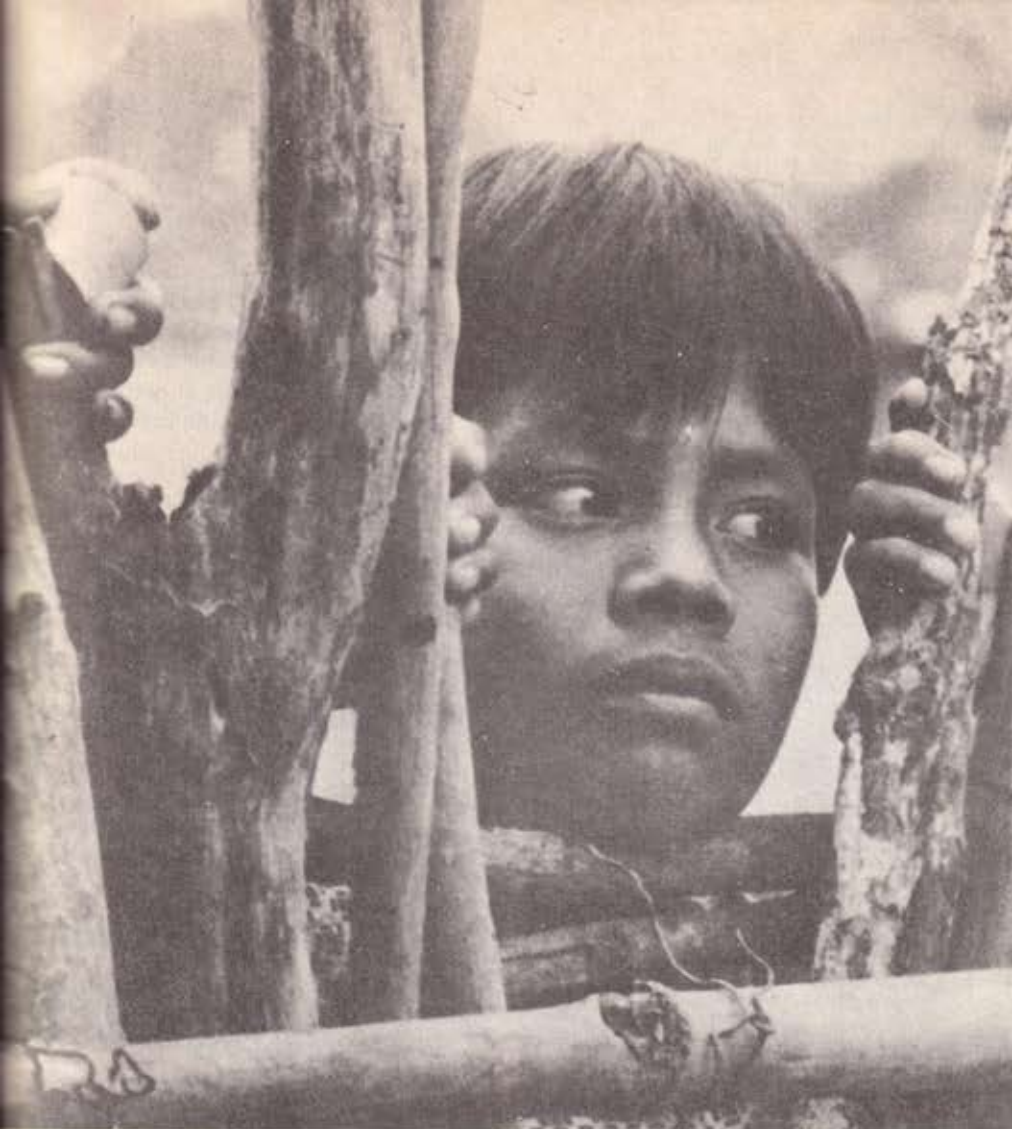
En febrero de 1983 empezó la filmación de *La tierra sin mal*, documental sobre la cultura Chiriguano-Chané. Era el segundo trabajo de una serie que habíamos titulado "Relevamiento Filmico de la Cultura Tradicional Argentina". Ya habíamos filmado *Martín Choque, un telar en San Isidro*, en un remoto poblado de la precordillera salteña. Ahí el protagonista y su mujer, doña Leonarda, tejedores de ponchos, hablan del pasado, las cosechas, las técnicas de tejido y las idas a la zafra, único medio para completar el esquema de una economía de subsistencia. Ahora íbamos a trabajar sobre una cultura totalmente distinta a la andina. Los chiriguanos pertenecen a la familia tupí-guaraní y por sucesivas migraciones

se han desplazado desde las selvas amazónicas hasta el chaco boliviano y salteño. Cuando pisamos el primer asentamiento, la Misión del Cruce de Pichanal, algo nos golpeó y nos siguió golpeando los 15 días que vivimos ahí. La película que habíamos pensado, donde pretendíamos retratar los rasgos tradicionales de este pueblo aborígen, no se podía hacer: era demasiado lo que había que esconderle a la cámara si queríamos mostrar al "chiriguano histórico".

Claro, este lugar, como Yariguarenda, Yacuy y todos los asentamientos chiriguanos del chaco salteño, no están, como el San Isidro de Martín Choque, a tres horas a pie por un sendero de mulas sino "sobre" la ruta pavimentada que une Santa con Pocitos. ¿Dónde estaban los "guerreros valientes y crueles" (según el decir

de los cronistas españoles de la conquista) que ni los Incas pudieron dominar?... La respuesta era: haciendo changas en las quintas de tomate de la zona, empleados en los ingenios o desocupados. Los adolescentes en la edad de la iniciación, que deberían estar preparándose para recibir su *tembeta*¹, miraban televisión y si bien bailaban el *pin-pin*², no escondían su gusto por las cumbias que sonaban en los radiograbadores o en los bailes de la ciudad. El relato de Modesto Valdes, cacique de Yariguarenda, era esclarecedor: "Antes aquí no había señoras aborígenes de vestido; todas, todas usaban *tipoy*³, ahora se lo ponen solamente para disfraz, para el carnaval". Filmamos 5 latas, conflictivamente,

seleccionando lo más tradicional, escamoteando todo lo urbano que se nos metía en la cámara. Volvimos y durante todo el invierno del 82 discutimos qué hacer. Los chiriguanos "no eran los de antes". Habían entrado en contacto con la cultura urbana. Los había empujado la necesidad de trabajar y otra cultura los presionaba, otro idioma, otros esquemas familiares. En realidad nunca habían sido "los de antes", si con esta expresión nos referimos a algo congelado en el tiempo e inmutable. Desde que podemos rastrear su historia, desde su llegada a la Chiriguanía, en el actual territorio boliviano, habían recibido el aporte de culturas dominadas por ellos, como los Chané, o dominantes, como los Incas y los españoles. ¿Por qué nos resultaba tan difícil aceptar esa mezcla contradictoria?



La tierra sin mal: el cine como testigo de una comunidad en mutación.

Hay una respuesta posible: nos han formado para ver, aceptar y mostrar a los indígenas como culturas pintorescas cerradas, distintas y distantes, congeladas en un momento histórico idealizado, en definitiva "indios". Optamos por cambiar totalmente nuestro enfoque; los chiriguano, como otros grupos que no están en una situación límite de aislamiento, están viviendo un momento único. Su cultura y su visión del mundo ha entrado en conflicto con la del hombre urbano. Todo está explotando bajo sus pies. Como diría uno de ellos: "los *chaguanos*" de antes, los primeros que hubo en el norte, eran hombres tigres pero después vino la religión y nos fuimos cambiando hasta quedar como ahora, *chaguanos*, pero con pinta de cristianos". *La tierra sin mal* se terminó de filmar en febrero de 1983, un año después, y trata del pasado, del presente y tal vez del futuro de esta raza.



Las formas

La estructura es como una flecha que se dispara en el siglo XVI, cuando según un cronista "salieron sus antepasados del Brasil en 3 tropas en busca del paraíso terrenal, la tierra sin mal, cosa de bárbaros..." y llega hasta nuestro días con las confesiones de Basilio Soria, chiriguano, estudios secundarios

Una cultura indígena en explosión

De la producción artesanal a la influencia urbana: en ese pasaje se juega el presente y el futuro de la comunidad chiriguana.

completos, líder natural de su comunidad, que duda entre vivir en Yacuy con sus ancestros o en irse a Tartagal a un departamento, al que podría acceder mediante un plan de viviendas. Entre los dos extremos hay dos culturas que se penetran mutuamente. En una secuencia un grupo de niños chiriguanos se bañan desnudos en un arroyo, hacen casitas de arena, como lo deben haber hecho desde hace siglos. Algunas secuencias después arman un *ring-side* impecable e imitan todos los detalles de una pelea que han visto por televisión. La cámara filma escenas del cultivo del maíz, base de la alimentación y de la fabricación de la chicha, la bebida central. En torno al convite de chicha se armaban las alianzas, se decidían las batallas. Pero inmediatamente vemos a las mujeres cargar los choclos en un ómnibus y venderlos luego por las calles de Tartagal. Filmamos los festejos del carnaval. Durante días las rondas giran sin detenerse, al son del pin-pin. El último día, el del entierro, aparece el "cuchi", un viejo vestido con un taparrabos, totalmente cubierto de barro que se mezcla entre los bailarines ensuciándose los.



¹ tembeta: pedazo de madera, piedra o metal que se coloca en un orificio practicado en el labio inferior.

² pin-pin: baile tradicional.

³ tipoy: vestido tradicional de las mujeres.

⁴ chaguancos: nombre con que también se designa a los chiriguano.



Y la lucha del tigre y el toro, en la que siempre vence el primero. Ambos, enmascarados, se buscarán entre el resto de las máscaras, con movimientos felinos uno, mugiendo y echando tierra sobre el lomo, el otro, harán una representación incruenta de una lucha muy cruel. Terminará el tigre desgarrando la panza del toro y comiendo su hígado. Hay un largo reportaje al cacique de Yariguarenda, Modesto Valdes. El cuenta la última migración que a principios de siglo los trajo a la Argentina. Se hizo a pie y tenía dos motivos, venir a trabajar y huir de la guerra del Chaco. Era la primera vez que usábamos el sonido directo en un reportaje de este tipo. Nos encontramos ante una

dificultad enorme: la escasez de película. Casi nunca el entrevistado va directamente al tema central, a aquello que nos interesa, y mientras tanto la película corre adentro de la cámara. Las opciones son "preparar la exposición", con lo que perderíamos frescura, o dejarlo hablar libremente sin saber muy bien si los 10 minutos separados para el reportaje van a alcanzar. Por último, durante toda la película, hay un *leit-motiv*. Grandes primeros planos de niños chiriguano aparecen en imagen, mientras en banda sonora se escucha un acorde inquietante. Con esos planos, a su vez, termina, como si a través de ellos nos estuviéramos preguntando por el futuro. ♣

Fragmento del reportaje a Basilio Soria, chiriguano, vive en Yacuy pero trabaja en la ciudad (sonido directo).

En imagen el entrevistado sentado en un almacén-despacho de bebidas; como fondo, algunas parejas jóvenes bailan cumbias.

"—el idioma de esta raza, o sea el dialecto, ya va perdiendo sus cosas, va perdiendo muchas cosas, por ejemplo la juventud sale a bailar, a buscar trabajo afuera y a su regreso ya no quiere conversar o comunicarse con el propio idioma, le da vergüenza. Si uno le pregunta si sabe, le dice que no pero lo está sabiendo.

"Ahora otro de los problemas es la escuela, el maestro le enseña directamente en el idioma castellano pero el niño tiene muchas trabas porque no habla nunca el idioma castellano. La música también se va perdiendo un poco, la juventud parece que necesita bailar otra cosa en vez del pin-pin, por ejemplo cumbias, músicas que se bailan actualmente . . . No bailan el pin-pin porque les da vergüenza.

"En la vida el aborígen, o sea el paisano, sigue luchando en su medio ambiente y también entre la gente blanca, para conseguir artefactos, mejorar un poco la casa, pero siempre está presionado por la situación económica, no hay fuentes de trabajo, el jornal es muy poco . . . Entonces yo me doy cuenta también que la edad se me ha ido, ya tengo 30 años. Sigo luchando, sigo probando pero resulta que yo me pregunto a mí mismo si soy . . . ¿qué soy . . . indio o blanco? Entonces no soy nada al final porque ya la edad se me ha ido, es decir no sirvo para nada."

Cuarto Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano



Cuando en 1979 participé del Primer Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano en La Habana, dudé acerca de si sobreviviría en los años siguientes. Teníamos aquí la inmensa posibilidad de proseguir lo que había comenzado diez años antes en Viña del Mar (Chile): un Festival como Foro de los cineastas latinoamericanos, desde el cual se gestaran impulsos y estímulos para todo el continente. Una década más tarde, la situación se ha modificado de modo fundamental: el gran auge ha aflojado sensiblemente. Jamás pensé que la producción cinematográfica alcanzara para un festival anual, y que la participación representativa fuera suficiente como para convencer a una suficiente cantidad de entusiastas de que podían dedicarse a este caro proyecto. Pero sucede que hace ya mucho tiempo que los cubanos han convencido a los escépticos con su Festival de Cine, y que demostraron ser organizadores brillantes. Y a pesar de todos los déficits y las crisis, el cine latinoamericano ha demostrado ser tan positivo en su producción, al menos en lo que se refiere a su aspecto cuantitativo, que ya es posible establecer nuevos records.

El de La Habana no es un festival como tantos otros, aunque se exhiban aquí los productos cinematográficos de Latinoamérica: La Habana es la Cannes del Trópico, por cierto que sin su griterío y su desborde comercial, sin sus oropeles y sin su frivolidad, sin su fanfarronería millonaria y sin su consiguiente lodazal. Aquí todo se desarrolla en un marco de suma modestia; este es, fundamentalmente, el lugar de encuentro de un cine modesto (si bien no todas las películas responden a esta definición), de un cine que debe compensar sus carencias materiales con su riqueza de fantasía y vitalidad, un cine cuya fuente es una idea y no una especulación. Por eso aquí no se discute por porcentajes (aunque también aquí existe un MECLA —Mercado Cinematográfico Latinoamericano—, suerte de permanente exhibición comercial), sino por contenidos, temas y formas; su organización es la de un seminario dedicado a un tema fijo (esta vez, los problemas dramáticos), pero también a numerosas rondas de improvisaciones.

La Habana —es decir: la política cultural oficial e incluso la política exterior— es el intento que un Estado hace para ignorar el

bloqueo de los EE.UU., y, a pesar del múltiple aislamiento a que ha sido sometida la isla, el intento de convertirse en una atracción internacional, un punto, un lugar de irradiación universal. Son incontables los festivales que tienen lugar aquí todos los años: teatro, ballet, canto, literatura, festivales consagrados al Caribe, etc. Sus efectos, sin embargo, sólo han sido regionales y parciales en Latinoamérica. Recién en el Festival de Cine los cubanos lograron un alcance amplio que llegó a los EE.UU., a Europa Occidental y a los Estados Socialistas. 343 participantes (la mayoría, naturalmente, latinoamericanos que se autofinanciaron su participación, fenómeno poco natural dado que, considerando las distancias del continente sur, el desplazamiento significa una enorme erogación) y 238 películas (entre ellas también una serie informativa sobre Europa del Este) constituyeron un verdadero orgullo, nunca antes superado, para los organizadores.

Así fue como Fidel Castro, presidente del Estado, no quiso dejar de invitar a todos los participantes al Palacio de la Revolución, cuyo interior por fin no exhibió la tiesa cultura de las grandes arañas propias de las recepciones oficiales, sino la trasplantada naturaleza del Trópico: árboles, plantas, y columnas hechas con piedras traídas de la Sierra Maestra. Y en medio de todo esto, el ritual de los saludos, la cola de los apretos de manos, un momento de altísimo honor, el encuentro con la historia, y un instante de estupefacción porque al fin de cuentas no todos los días se estrecha la mano de un monumento.

La consagración más importante le cupo al Festival, y no al cine cubano, que desde hace años se exhibe en imágenes esteticistas que no reflejan la tensión de lo que está ocurriendo en el país. Los cubanos pretenden presionar con un arte perfeccionista a un mercado dominado por un perfeccionismo, totalmente distinto. Para conquistarlo presentaron esta vez el drama histórico *Cecilia*, cuyo costo superó al de toda la producción del año. Humberto Solás, uno de sus grandes directores, naufragó en esta película literaria de suntuosa escenografía. Contrariamente a lo que le sucediera con su obra maestra *Lucía*, Solás no logró esta vez que la historia —la sociedad negrera de primera mitad del siglo XIX— fuera transparente, y ni siquiera

consiguió reflejar con el lenguaje adecuado las caóticas circunstancias de aquella época. El culto de la imagen y del producto perfecto no pueden constituirse en objetivo y senda del cine cubano, que alguna vez integró la vanguardia cinematográfica. El cambio en la cúpula del ICAIC, el Instituto de Cine Estatal, podría provocar una transformación en las formas cinematográficas. Alfredo Guevara, el compañero de lucha de Castro en la época revolucionaria, el dirigente teórico, político y cofundador del nuevo cine cubano, fue sucedido por Julio García Espinosa, también hombre de la generación fundadora, un teórico inteligente y sagaz, y un práctico sobresaliente, uno de los mejores directores del país (*Las aventuras de Juan Quinquín*). García Espinosa debe enfrentar un problema fundamental del estado isleño que también aflige a la industria cinematográfica: la creciente escasez de divisas, que ya ocasionó el cierre de fábricas dependientes de materias primas.

Este es un problema que deben enfrentar todas las industrias cinematográficas de todos los países latinoamericanos. Pero nunca la situación había sido tan desoladora como lo es hoy en día. La catastrófica situación económica argentina, por ejemplo, no le permitió producir más de 6 largometrajes durante 1982. Este ha sido el bajón más pronunciado en 50 años, desde la crisis provocada por la aparición del cine sonoro. De todas maneras, la progresiva moderación de la dictadura militar ha alentado a los directores para que traten nuevamente temas de la realidad que hasta hoy sólo podían ser reflejados en forma de parábolas. David Lipszyc describe en *Volver* el regreso a su país de un hombre luego de una ausencia de varios años, el reencuentro con viejas relaciones, el volver a integrarse a un mundo modificado —una situación que tiende a lo surrealista y con la cual el director ha obtenido algunos momentos grotescos.

El hecho de que una chatura fílmica como *Plata dulce*, de Fernando Ayala, haya sido mostrada justamente en un Festival tan ambicioso como el de La Habana, sólo se justifica por una consideración diplomática especial hacia los argentinos: era la primera vez que participaban oficialmente en él. Si bien la película se ocupa de los horrendos negocios especulativos de los últimos años, también es cierto que los minimiza con sus



De izquierda a derecha:
Cecilia, de Humberto Solás; *Tiempo de revancha*, de Adolfo Aristarain; *Volver*, de David Lipszyc.

chistes baratos, y no muestra las consecuencias destructivas que han tenido. En síntesis: no hace otra cosa que explotar sus aspectos cómicos. No era dable esperar otra cosa de Ayala, ese Jinete de las coyunturas, y de su cine polvoriento. Permitió que se lo exhibiera como símbolo de una liberalidad que los militares no poseen para nada, puesto que la otra película, *Pubis Angelical* (sobre la novela de Manuel Puig), en la que Raúl de la Torre muestra la última fase del peronismo con imágenes traumáticas y logra un experimento formal valiente (aunque no siempre convincente), naturalmente no fue enviada.

Ni siquiera Brasil, ese gigante cinematográfico, se mostró en La Habana a la altura de su habitual calidad. No se pudo ver un solo film de ficción sobresaliente. En cambio llamaron la atención dos largos documentales: *Ciertas palabras con Chico Buarque*, del exiliado argentino Mauricio Beru, un sutil retrato de la posición política y artística del también por nosotros conocido cantante brasileño, y *Linha de montagem*, de Renato Tapajos, que muestra y analiza la última huelga metalúrgica en San Pablo.

México, el tercer gran país cinematográfico del continente Sur, presentó casi exclusivamente cortos y documentales. El gobierno de López Portillo, que terminó su mandato el 1° de diciembre del pasado, llevó al país a la bancarrota con su política ruinosa, enriqueciéndose en forma inimaginable. También el cine exigente quedó en el camino, como consecuencia de una política cinematográfica abiertamente idiota. El único aporte llamativo sólo pudo realizarse en forma de coproducción multilateral: *Alsino y el cóndor*, con apoyo costarricense en Nicaragua y Cuba, y dirigida por el chileno residente en México Miguel Littin.

Narra la historia de un muchacho que sueña con poder volar como un cóndor, pero es expulsado de sus fantasías por la realidad de su país. Es la historia de la juventud de América Central, a la que le fue robada la niñez, que desde muy temprano debió aprender a valerse por sí misma y que finalmente apeló a las armas en El Salvador y en Nicaragua. Littin, aún hoy uno de los más grandes talentos, prosigue aquí con su búsqueda de un realismo fantástico. A pesar de lograrlo sólo parcialmente, debe considerár-

selo como uno de los experimentos más interesantes de un cine latinoamericano que, en resumen, se ha empobrecido en fantasía cinematográfica.

En esta situación, donde los países tradicionalmente más ricos en su cinematografía tienen poco que ofrecer, era dable esperar aún menos de los países más pequeños. A pesar de eso, es justamente aquí donde deben señalarse evoluciones interesantes. En Colombia, por ejemplo, ha surgido una producción argumental con ayuda estatal que impresiona al menos cuantitativamente. La producción habitual no superaba una o dos películas anuales; en 1982, por el contrario, se ha llegado a una decena. Una de ellas ha llegado incluso a superar los *hits* norteamericanos y ha logrado una asistencia de un millón ochocientos mil espectadores. Pero su calidad cinematográfica es inversamente proporcional a su éxito. Es un producto trivial de mediana comicidad, y dudosa calidad formal. Y de similar factura es la mayoría de estos productos filmicos que sólo apuntan a un inmediato éxito comercial. Es por eso que directores ambiciosos con elevadas exigencias tienen grandes dificultades para filmar y proyectarse. También ellos intentan ser comerciales, y contar historias interesantes en un nivel más alto. *Pura sangre*, de Luis Ospina, es uno de esos títulos.

Es la parábola de un gran capitalista chupasangre contada como una especie de historia de vampiros, bien hecha y bien intencionada, pero no del todo convincente, y además un fracaso total de boletería, a pesar de que Ospina se preocupó por hacerla accesible para un público no excesivamente preparado.

En el país vecino, Venezuela, las condiciones para los directores jóvenes son algo más favorables. Aunque su cine también está orientado hacia lo comercial, siempre pudo escapar a las depresiones de la industria y logró extraer sus historias de la realidad cotidiana de su país. Incluso los aportes menos logrados brindan esclarecedores momentos de las circunstancias sociales. *La boda*, de Thaelman Urgelles, es a mi juicio el film más importante de la producción del 82, representada en La Habana por sus productos más destacables. Nos muestra la historia venezolana de los últimos 30 años a través de dos familias, las relaciones entre

un encumbrado industrial y un obrero que se convierte en dirigente sindical. Ambos se encuentran en el casamiento de sus respectivos hijos. Se vuelve al pasado, a la dictadura de Pérez Giménez, a la represión, las luchas obreras y el sindicalismo amarillo. Y todo es muy claro: las circunstancias han cambiado, pero los problemas de ayer son también los de hoy, y la lucha continúa. Sin esperanzas de vencer.

Esta es la perspectiva de tantas películas latinoamericanas de países que carecen de una utopía política concreta. Y son mayoría. Los directores salvadoreños lo sobrellevan mejor: trabajan y operan con el optimismo de su convicción revolucionaria, con la experiencia de la lucha armada y con un objetivo claro. El grupo colectivo *Cero a la izquierda*, que ya había aparecido el año pasado con un aporte analítico sobre la primera zona liberada (*Los primeros frutos*), se ha unido entretanto con *Radio Venceremos*, la emisora de los insurrectos, y ha creado una sección cinematográfica: trabajan preferentemente con video y súper 8 pasado luego a 16 mm. Aunque con este paso el cuadro pierde brillantez, la técnica más ágil permite imágenes más auténticas de los combates.

En *Carta de Morazán*, un montaje eficaz y conmovedor y un comentario sobrio hacen que el trabajo cinematográfico de este grupo se destaque por sobre otros similares, en parte por su vigor y en parte por estar totalmente despojado del triunfalismo que caracteriza a estos últimos.

El Festival de La Habana no pudo ofrecer más que lo existente en el Continente. Pero se ha confirmado renovadoramente como el encuentro más importante del cine latinoamericano, como un Foro libre para discusiones y conversaciones siempre tan necesarias para superar la profunda crisis y la falta de fantasía y de utopía. ♣

(Traducido del alemán por Axel Harding)

PREMIOS FICCION

GRAN PREMIO CORAL

Tiempo de Revancha (Argentina). Director: Adolfo Aristarain

SEGUNDO PREMIO CORAL

La Boda (Venezuela). Director: Thaelman Urgelles

TERCER PREMIO CORAL

Polvo Rojo (Cuba). Director: Jesús Díaz

PREMIO ESPECIAL DEL JURADO

Alsino y el Cóndor (Cuba - Nicaragua - México - Costa Rica). Director: Miguel Littín

MENCIONES

Primera Mención: **Volver** (Argentina). Director: David Lipszyc

Segunda Mención: **India, la hija del sol** (Brasil). Director: Fabio Barreto

Tercera Mención: **Montonera** (Ecuador). Director: Gustavo Corral

PREMIOS DE ACTUACIÓN

Actriz: Graciela Dufau, Argentina. Por su papel en el film **Volver**

Actor: José Antonio Rodríguez, Cuba. Por su papel en el film **Polvo rojo**

Gran Premio Coral al mejor film de ficción realizado por un Director no latinoamericano sobre América latina.

Los ojos de los pájaros (Francia). Director: Gabriel Auer

PREMIO "SAUL YELIN"

Tango (Argentina). Director: Jorge Cedrón

PREMIOS - DOCUMENTAL

GRAN PREMIO CORAL

Carta de Morazán (El Salvador). Dirección Colectiva del Sistema Radio Venceremos del FMLN

Ciertas palabras con Chico Buarque (Brasil). Director: Mauricio Berú

SEGUNDO PREMIO CORAL

Algo más que una medalla (Cuba). Director: Rogelio París

TERCER PREMIO CORAL

La operación (Puerto Rico). Director: Ana María García

PREMIO ESPECIAL DEL JURADO

Con el corazón en la tierra (Cuba). Director: Constante Diego

MENCIONES

Primera Mención: **Camilo** (Cuba). Director: Fernando Pérez

Segunda Mención: **No olvidar** (Chile). Director: Pedro Meneses

Tercera Mención: **Miss Universo en Perú** (Perú). Dirección: Colectivo Grupo Chaski

Gran Premio Coral al mejor film documental realizado por un director no latinoamericano sobre América latina.

Americas in Transition (EE.UU.). Director: Obie Benz

Contra el olvido,



escribe la historia del cine argentino

No para regodearse con los placeres retrospectivos, ni para contribuir a que el pasado del cine argentino siga siendo una pieza de museo o la fruición solitaria de los eruditos. Cine Libre escribe la historia del cine nacional para combatir amnesias nefastas y para entender —o intentar entender— la situación por la que atraviesa nuestra cinematografía. Por eso, a partir del número 6, cada ejemplar de Cine Libre incluirá un fascículo coleccionable especialmente preparado por el crítico e historiador Jorge Abel Martín. La historia del cine nacional, desde sus orígenes hasta la época actual, pensada con una sola consigna: abolir el olvido.



TANGO!

A LA VUELTA DEL MEDIO SIGLO

Claudio
España

Con **Tango!**, de Luis José Moglia Barth, estrenada en el cine Real, el 27 de abril de 1933, concluye la etapa muda del cine argentino y comienza el denominado período industrial de nuestra cinematografía. Antes de **Tango!**, la producción y distribución del cine mudo no había alcanzado una forma orgánica y coherente, aunque el número de películas realizadas —más de doscientas— indica que había algo más que aficionados con una cámara. Entre 1929 y 1933, se concretaron las primeras pruebas para "sonorizar" algunos films realizados mudos. Igual que en otros lugares del mundo, la sincronización mediante discos fue el recurso que estuvo más a mano. En 1931, José Agustín Ferreyra rodó **Muñequitas porteñas**. Había elaborado, por primera vez, un guión en el que estaba prevista la posterior sonorización.

Tango! inicia la era de la cinematografía sin discos, en la Argentina. Por primera vez se estrenaba una producción local cuyo sonido estaba impreso en el borde de la película. El sistema de discos se deno-

minaba VITAPHONE y había sido patentado inicialmente por la Warner Bros., cuando el estreno norteamericano de **Don Juan** (*idem*, de Alan Crosland, 1926). **Don Juan** se acompañaba, en determinadas secuencias, por unas placas que reproducían una actuación especial de la Orquesta Filarmónica de Nueva York. **El cantor del jazz** (**The Jazz Singer**, de Alan Crosland, 1927) fue la primera íntegramente sincronizada con discos. En Buenos Aires se estrenó varios años después, en 1930, pero con sonido óptico.

La 20th Century Fox había obtenido la patente del otro sistema, el MOVIE TONE que no utilizaba discos sino una pista eléctrica sonora impresa ópticamente en uno de los márgenes de la película. La comodidad de este procedimiento produjo su pronta difusión. **Los cuatro diablos** (**The Four Devils**, de Friedrich W. Murnau, 1929) fue la primera que se estrenó en Buenos Aires mediante el sistema llamado MOVIE TONE. Un poco antes, el 12 de junio de 1929, en el Grand Splendid, el público argentino ha-

TANGO!

bía escuchado las voces de la pantalla por primera vez. El distribuidor Max Glücksmann acababa de presentar **La divina dama** (*The Divine Lady*, de Frank Lloyd, 1928). Había en el film algunas canciones por Corinne Griffith, la protagonista, y, según la información de la época, "ruidos de tormenta y batallas navales". No hace mucho, Luis Saslavsky me recordaba que lo que más impresionó a los espectadores fue cierto suspiro largo e intenso de dos enamorados después de un apasionado beso. La respiración llegando a la platea fue un efecto definitivo.

No haríamos justicia con un esforzado pionero si no recordáramos que, antes del MOVIE TONE y del VITAPHONE, el público de casi todo el mundo conoció un modesto invento que aportaba sonido a las imágenes cinematográficas. Hacemos referencia al DEFORREST PHONOFILM, un procedimiento técnico con sonido óptico que acompañaba a algunos cortometrajes, sobre todo cantados: fragmentos líricos, canciones tropicales, algún discurso, pasos de marcha en un desfile. Era el viejo invento del profesor Lee De Forrest que la Fox le arrebató, ya que en nada se le diferenciaba el MOVIE TONE. Había sí una mínima pero definitoria variante: De Forrest no había conseguido salir del cortometraje. Las grandes empresas, en cambio, aprovecharon el sonido óptico en sus largos.

Una cámara De Forrest tiene su pequeña historia en Buenos Aires, donde el sistema alcanzó cierta difusión, a partir del 28 de julio de 1928, fecha de su presentación en el Empire Theatre. "La maravilla del siglo: Películas que hablan", decían los folletos de publicidad. Mediante ese artefacto, se registraron aquí —en voz e imagen— algunas canciones por José Bohr ("Y tenía un lunar"; "Cascabel, cascabelito") y Sofía Bozán ("Haragán" y "Qué lindo es estar metido") y la "actualidad sonora" con la presencia de Hipólito Yrigoyen, en el momento de su discurso de asunción a la presidencia. La dirección de esos cortos fue obra del también actor Francisco Donadio y el traba-

jo técnico un aporte del electricista Luis Romero Carranza, futuro técnico de sonido en Lumiton.

La cámara De Forrest, importada por Blas Chiesa, de la Corporación Cinematográfica Argentina, pasó después a manos de Federico Valle. Con ella y en los estudios de Valle, Eduardo Morera (director) y Antonio Merayo (cameraman) rodaron en 1930 diez famosos cortos con otras tantas canciones interpretadas por Carlos Gardel: "Padrino pelao", "Mano a mano", "Tengo miedo", "Viejo smoking" (precedido por una dramatización a cargo de Gardel, César Fiaschi e Inés Murray), "El carretero", "Rosas de otoño", "Canchero", "Enfundá la mandolina" y "Yira yira".

Llegó el sonido

En 1930 también, Roberto Guidi realizó un corto denominado **Mosaico criollo**. Un par de canciones y unas palabras iniciales indicaban de qué trataba la experiencia. El rollito duraba tanto como el disco que lo acompañaba. Arturo S. Mom hizo un esfuerzo para sonorizar **El drama del collar**, pero no llegó a buen término. **Adiós, Argentina**, del italiano Mario Parnpagnoli, obligó a Libertad Lamarque a cantar una canción, único sonido de fondo, durante unos minutos de ese largometraje. José A. Ferreyra agregó unos pocos diálogos y canciones a **El cantar de mi ciudad** y probó lo mismo en **La canción del gaucho** (las dos de 1930). **Corazón ante la ley, Dios y la Patria y Destinos** fueron rodadas y estrenadas mudas, pero repuestas a comienzos de los 30 con discos de fondo. Hasta **Nobleza gaucha** (1915), un clásico de nuestra cinematografía tuvo su sonorización, en 1930. Angel Mentasti, después fundador de Argentina Sono Film y productor de **Tango!**, fue uno de los gestores de la venta de esa versión sincronizada de **Nobleza gaucha** por buena parte de nuestro país.

Poco antes de **Tango!**, además de **Muñequitas porteñas**, hubo otros largometrajes acompañados por placas discográficas: **Pancho Ta-**

lero en Hollywood, de Arturo Lanteri, **El amanecer de una raza**, de Edmo Cominetti, **Peludópolis**, de Quirino Cristiani, **La vía de oro**, de Cominetti, **Rapsodia gaucha**, de José A. Ferreyra —producida por A. Z. Wilson, igual que **Muñequitas**—, que no llegó a estrenarse, **La barra del Taponazo**, de Alejandro del Conte y el documental **En el infierno del Chaco**, del fotógrafo Roque Funes.

Por ese entonces, Luis J. Moglia Barth rodó en dos actos un filme que denominó **Consejo de Tango**, interpretado por María Esther Gamas. No lo llegó a estrenar. Lo utilizó a modo de prueba del sonido impreso en la misma película y como atractivo anzuelo para que don Angel Mentasti prendiera en su deseo de producir un largometraje sobre nuestra música popular, con sonido pero sin discos.

Los caballeros de cemento, sonora también, sin discos, pero estrenada después de **Tango!** y **Los tres berretines**, estaba concluida y lista para su estreno antes de que comenzasen a rodarse las dos nombradas. No tuvo la suerte que ellas y debió esperar el tercer turno.

Un momento propicio

Fue aquel un momento de confusión: ruidos, voces sobreimpresas a los carteles con la traducción, discos fácilmente quebradizos y difíciles de sincronizar con los movimientos de la boca de los actores. Era, en verdad, el instante propicio para que un visionario quisiera conjurar la desconfianza de los espectadores y aportara, además, un modo de decir argentino y una temática local, a la vez interesante, novedosa y pintoresca. Le correspondió a don Angel Mentasti el privilegio de estrenar **Tango!** y mostrar las virtudes de un sonido que aún asombra, antes que lo hicieran otros, que tenían proyectos acaso más llamativos o habían concebido ya su producto, pero no lo consideraban listo para el conocimiento público.

Tango! es el resultado último del proceso de innumerables pruebas que hemos descripto hasta aquí.



El público que debía recibir nuestras películas sonoras estaba constituido mayormente por los inmigrantes y sus descendientes, que solazaban sus tardes de domingo entre las lágrimas convocadas por las estrellas favoritas. Gente de hablar porteño o de provincia, con problemas parecidos, en un país que quería crecer y se debatía entre la política tradicional y la extraña desconfianza que producía el orden impuesto por la revolución del 6 de septiembre de 1930, movimiento cuyo origen estaba en el levantamiento de las tropas del Colegio Militar y en la posterior toma del poder por ellas.

El público de los cines era el de más humilde condición. Recibía las emociones con facilidad y respondía a ellas con total adhesión. La crítica local se dedicaba a anotar el nombre de las estrellas y a contar en pocas líneas el nudo argumental. Había alguna ironía y cierta condescendencia en esos escritos, cuando se trataba de reseñar una película local.

Del vino al tango

A fines de 1932, Chas de Cruz, en *Heraldo del Cine* (30/11/32), se mostraba más que optimista con el cine argentino: "Como nunca el ambiente de los productores nacionales está dando muestras de una encomiable actividad, doblemente digna de ser destacada por cuanto están vinculados a la misma prestigiosos elementos del teatro autóctono". Y pasa a detallar: José A.

Ferreira estaba filmando con Ignacio Corsini e Irma Córdoba; Roberto Schmidt y K. Raffo, con la colaboración de Ricardo Hicken habían terminado de sonorizar una película con Luis Arata y Enrique Serrano (**Los caballeros de cemento**); la Lumiton, en sus estudios de Munro, estaba por comenzar a filmar, también con Luis Arata (**Los tres berretines**); y "Nelo Cosimi proseguirá con su tesón acostumbrado en sus esforzados intentos".

Tango! (así, con el signo de admiración sólo al final de la palabra) no figuraba en ningún plan de producción, a pesar de que, a fines de enero de 1933, se informaba que "La Cosmos Film estaba dando término a la filmación de **Tango!**". A comienzos de marzo, habían concluido también los trabajos de laboratorio. El 27 de abril se estrenó. La Cosmos, de la que se va a desprender Argentina Sono Film, se organizó como distribuidora de películas extranjeras en julio de 1932.

Sherlock Holmes (Los falsificadores de Londres), de Leslie Hiscott, fue su primer estreno, en el cine Real, sala en la que lanzó todas sus películas (escasísimas), incluida **Tango!**

Aunque en los títulos de **Tango!** figuraba ya la denominación Argentina Sono Film, con los caracteres del logotipo art déco que aún conserva, el viejo afiche de esa película certifica que fue la Cosmos quien la distribuyó en el Real. Cosmos Films era propiedad de un señor D. Tucci y el viejo don Angel Mentasti era allí el programador. Don Angel

se había hecho muy conocido en el medio por su capacidad para la venta en la provincia de Buenos Aires y en las zonas de Córdoba y Rosario. Una de sus muchas ocupaciones había sido la de corredor de vinos. Como tal y para aprovechar el recorrido comercial, mostraba el catálogo de una distribuidora de películas en las salas de los pueblos por los que pasaba. Así se hizo también buen vendedor de films y abandonó los vinos. La difusión de **Nobleza gaucha** sonorizada se debió a su personal gestión. Más tarde entró como empleado en varias casas alquiladoras hasta que, desde la Cosmos, donde era gerente, planeó la formación de su propia productora.

Moglia Barth

Luis J. Moglia Barth tuvo la idea de un film con tangos; Carlos de la Púa redactó los diálogos y don Angel Mentasti se encargó de elegir a los actores y montar la producción. Moglia era un experto en trabajos de rodaje y laboratorio; sabía compaginar y no carecía de nociones sobre la dirección de actores. Dos películas suyas —**El 90 y Puños, charleston y besos**— no habían dejado mal parados a los productores ni al prestigio naciente de Moglia como director. Moglia fue, por otra parte, el pivote artístico de las primeras realizaciones de Sono: **Tango!, Dancing y Riachuelo**. Moglia Barth no llegó jamás a demostrar un estilo personal. El cine de Moglia es el del hombre al servicio de un guión y de un presupuesto; sabía cumplir al pie de la letra con uno y otro. Mentasti le enseñó que, además, había que estar al servicio de la estrella de turno, aprovechar sus tics y explotar su popularidad, si es que la tenía; si no, había que inventársela. El primer gran éxito comercial de Argentina Sono Film fue **Riachuelo**, en la que se conjugaron todos esos aspectos.

La idea de Moglia, de la Púa y Men-

TANGO!

tasti tenía, por lo menos, dos puntos de apoyo: primero, ya que la película iba a ser sonora, requería una estructura de cabalgata, como las musicales sonoras que llegaban desde los Estados Unidos y Alemania (un argumento mínimo, de enlace apenas, y muchas canciones con figuras populares); segundo, el tango debía ser el soporte principal. La mayor parte del cine argentino sincronizado de aquellos primeros años '30 fatigaba el tango y algunos temas folklóricos desde los discos de fondo.

Moglia Barth redactó la línea argumental y Carlos de la Púa, además de los diálogos, escribió algunos carteles que, sobre fondos fotográficos de Buenos Aires, explicaban enfáticamente el significado "poético" de las secuencias subsiguientes. Esos carteles, además, debían servir de apoyo en caso de que el sonido no tuviese el resultado previsto o para casos de atrancamiento del mismo, en las proyecciones de **Tango!** que se hacían con discos. Fue una buena previsión la del Viejo Mentasti: hacer una versión con sonido óptico y otra, para los cines no céntricos y del interior, que aún manipulaban enormes discos de pasta. No es demasiado conocido el hecho de las dos versiones de **Tango!**, pero está certificada por la publicidad de la Cosmos. **Tango!** fue rodada en los Estudios Ariel, que Alberto J. Biasotti tenía en Boedo 51, y en los de Federico Valle, en la calle Gavilán. Los primeros eran muy precarios y los de Valle, más cercanos a un estudio moderno, permitieron inclusive la grabación del sonido. La producción del film estuvo a cargo de don Angel Mentasti pero el capital colocado no era todo suyo. A su lado, hicieron sus aportes los señores Favre y Ramos, hombres relacionados con la distribución de material extranjero desde tiempo atrás. Favre, dicho sea de paso, había intervenido en las más viejas pruebas locales para sonorizar películas, en la década de 1910; después se hizo socio de Julio Joly, el fundador de la EFA.

Favre y Ramos siguieron como socios del Viejo Mentasti hasta el co-

mienzo del rodaje de **Riachuelo**, cuando nada presagiaba un éxito e inmediatamente después de la derrota económica que significó **Dancing**.

Tango!

Tango! es, hoy, más que una curiosidad y el producto de un esfuerzo de visionarios. **Tango!** fue el preanuncio de la popularidad de numerosas figuras cuyo prestigio, en buena cantidad de casos, no ha decaído aún. Baste con citar el enorme elenco: Libertad Lamarque, Pepe Arias, Tita Merello, Alberto Gómez, Alicia Vignoli, Luis Sandrini, Meneca Tailhade, Juan Sarcione, Azucena Maizani y Mercedes Simone, además de las orquestas de Juan de Dios Filiberto, Osvaldo Fresedo, Pedro Maffia, Edgardo Donato, Ponzio-Bazán y Juan D'Arienzo.

Tango! fue, también, la carta de ciudadanía del cine argentino en el exterior. Más que la película —conocida en pocos países fuera del nuestro y tardíamente—, lo fueron los apuntes de contenido que poblaron más tarde la cinematografía nacional. El punto más alto lo alcanzó Manuel Romero, con el desarrollo de letras de tangos en sus films.

El viejo afiche de **Tango!**, sobre un fondo celeste, hunde con letras de volumen el título de la película y su signo de admiración entre los altos edificios de un Buenos Aires dibujado. Dos parejas bailando el tango flotan sobre los claroscuros del cartel: una de ellas, la pareja suburbana, él con el lengue y el chambergo, ella con ropitas de percal; la otra, la del cabaret, con smoking y soirée. En la parte superior, el dibujo de los rostros de las primeras figuras del elenco. No figura el de Luis Sandrini.

Una tarjeta postal con un motivo de **Tango!** entregaba la Cosmos para promoción de la película. En el frente, Libertad Lamarque conversa con Edgardo Donato; en el fondo, la orquesta. A la derecha de esa foto y al dorso, los nombres de las figuras del elenco. Adelante, quienes participan de la trama;

atrás, Azucena Maizani y Mercedes Simone, que hacen apariciones fuera del contexto argumental. El argumento de **Tango!** es de una total ingenuidad. Habla de la chica de arrabal que se fuga con uno de su clase y cuenta del muchacho cantor —el novio— que pena por ella, recorre el mundo en su busca, conoce mujeres de alcurnia y regresa al barrio para descubrir que la noviecita estuvo siempre allí, esperándolo.

La muchacha, Tita, es Tita Merello; el cantor, Alberto, Alberto Gómez; el fugaz raptor de la chica, Malandra, es Juan Sarcione. Por allí, anda Bonito, Pepe Arias, que le indica a Alberto que Tita y Malandra se habrán ido a París y no a otro lado. Hacia allá parte el cantor y en el barco conoce a Elena, Libertad Lamarque, cantante, por supuesto. Se enamoran y se prometen amor eterno. Bonito apadrina ese amor mientras requiebra a cuanta "rubia con peinado ventarrón" (según dice) se le presenta. En la anécdota, pasan Meneca Tailhade y Alicia Vignoli que, rubias o no, ponen sus bonitos rostros en la anécdota. Mercedes Simone y Azucena Maizani, estrellas máximas de la canción en la revista porteña, ponen una nota de color con sus tangos, fuera de guión.

Azucena abre la película con su figura en un semiperfil, mientras pasan los títulos. Canta "La canción de Buenos Aires", tango que comparte como autora con Cúfaro y Manuel Romero. "Buenos Aires, cuando lejos te vi...", dice el primer verso y siembra el nombre de la ciudad, en las dos primeras palabras que dejó oír nuestro cine sonoro. Más adelante, vestida de varón, entona "Milonga del 900". Juan Manuel Concado (hombre más tarde vinculado a la EFA) firmó los decorados: piecitas de mala muerte, salones de un transatlántico, la boîte "Tangó" de París, el escenario del Chantecler (filmado aparte, mientras Moglia hacía alternar escenas filmadas documentalmente en ese salón de baile de Paraná al 400, en aquellos años) y un patio porteño. Mientras Alberto Gómez canta "Alma de bohemio",



detrás de él, una pared con una enredadera lívida se mueve poniendo en evidencia los decorados de papel.

Cierta exigencia didáctica pareció guiar a Carlos de la Púa, el autor de los diálogos, en la confección del texto de **Tango!** Segmentó la acción en varias divisiones, al menos en la primera mitad del film. En la única copia existente (el negativo está perdido y sólo se conserva una copia tirada sobre un positivo), se advierten cuatro divisiones, pero es probable detectar otra —ubicada entre la tercera y cuarta—, donde se verifica un salto de imágenes. Cada una de estas partes lleva título y un cartel redactado en prosa porteña. Probablemente, servían para acompañar la copia con discos. Además, señalan la marcada prole de **Tango!** en las estructuras del cine mudo, que no había terminado de desaparecer.

La primera de esas partes se denomina "Arrabal" y sucede inmediatamente a la interpretación de "La canción de Buenos Aires", por la Maizani. En seguida, se escucha "Don Juan", de Ponzio, por la orquesta de la guardia vieja que comandaban Ernesto Ponzio (El Pibe Ernesto) y Juan Carlos Bazán. Le sigue una sin igual interpretación de Tita Merello de "Yo soy así p'al amor", un texto dicho con picardía y notable desenfado, con la misma orquesta en el fondo. "El entrerriano", de Mendizábal, le sirve a Moglia Barth para enfatizar los firuletes arrabaleros que jugaban las piernas de Benito Bianquet, El Cachafaz, que no figura en títulos, igual que su compañera, Isabel San Miguel.

Cuando comienza la segunda parte —"Riachuelo"—, ya se han mostrado los intérpretes principales,

incluido Luis Sandrini, a quien se le dio el nombre de Berretín, en homenaje a su clamorosa actuación, desde hacía un año, en la compañía Muiño-Alippi, con "Los tres berretines", donde encarnaba a Eusebio. "Riachuelo" se abre con imágenes fijas de La Boca y la orquesta de Juan de Dios Filiberto interpretando su "La Vuelta de Rocha". ¿Quién esperaba otra cosa en tal ámbito y con semejante título? No tarda en reaparecer Azucena Maizani, con "Botines viejos", de Filiberto.

Un duelo entre Alberto Gómez y Juan "Malandra" Sarcione se acompaña con una interpretación de "Malevaje", de y por Filiberto. No siempre, como en estos casos, los tangos ilustran tan directamente la acción. A pesar de que es la Merello quien deja el barrio pobre para irse con Malandra, es ella misma la que entona "No salgás de tu barrio", en la apertura de la tercera parte, que se denomina, precisamente, "Barrio". "Barrio, lugar donde nada cambia...", acota Carlos de la Púa en el correspondiente cartel.

Cuando se escucha "Sollozos" y la imagen muestra una orquesta de señoritas (en realidad, lleva el sonido interpretado por Osvaldo Fresedo y su orquesta), debiera comenzar la cuarta parte, si nos dejamos llevar por el ya aludido salto de imágenes y por los indicios de estructura que iba trayendo la película. Otra vez la orquesta de señoritas y "Pelee", de Pedro Maffia, que es quien ahora dobla los instrumentos de las señoritas. Alberto Gómez hace su primera intervención vocal con ese homenaje a la "guitarra criolla" llamado "Brumas" y debido a D'Arienzo y Cadícamo. El primero sirve de director de la orquesta aquí y en la inmediata eje-

cución instrumental de "Chirusa", con las primeras imágenes documentales del Chantecler: las mesas con un sinnúmero de concurrentes; los mozos que cumplen con su tarea; el palco para las orquestas —allí está D'Arienzo— y la enorme pileta de natación con sus bañistas de gorra de goma blanca. Alberto ya no es cantor aficionado de barrio. Ahora, triunfa en el Chantecler. Es entonces cuando canta "Alma de bohemio", su mejor interpretación de esta "noche porteña", según denominaba el programa a la hora y pico que duraba la proyección de **Tango!**

A partir de "Chirusa" comienza la quinta parte de la película y la última verificable. Se denomina "La noche".

Sigue el viaje en barco a París. Hay por allí unos carteles que podrían indicar una nueva segmentación, pero el título no aparece por ninguna parte. En la nave, Libertad Lamarque —que aparece por primera vez— canta "Andate", un texto dramático de Sciammarella que Luis Visca acompaña al piano.

Un tango instrumental es seguido por "Alma", de Scorticati y Sarcione, por Alberto Gómez. Un cartel impreso indica aquí que Elena (Libertad Lamarque) quiso convencer a Alberto de lo que ella siente por él; pero el cantor insiste en que sólo le interesa llegar a París.

Y París entra en el cine argentino con algunas primorosas imágenes en movimiento extraídas —Moglia era hábil para las interpolaciones— de alguna película extranjera de aquellos años (la primera producción argentina que envió un equipo de segunda unidad a París, para tomar escenas que servirían después como "fondos proyectados", fue la de **Tres anclados en París**, un film

TANGO!



todavía un beso apasionado entre Alberto y Libertad, ella con el labio superior sensiblemente sombreado por desconocimiento de la improbable tarea de Mr. Max Factor.

"Por qué", se llama el tango de los hermanos Fresedo que interpreta Osvaldo Fresedo, en el regreso a la capital porteña. Pronto, Libertad Lamarque recibe de nuevo el rechazo del cantor, que se ha reencontrado con su amada Tita. Libertad solloza con una canción triste que comienza con "Atraído por la luz..." y que no ha podido ser identificada. Tita, más feliz, se desuelga con "La chiflada", de Bazán, de nuevo con la orquesta de la guardia vieja.

Hay por aquí un interesante efecto dramático obtenido por un artificio del sonido. El rostro de la desolada Libertad recibe desde un fondo audible la voz de Mercedes Simone que le recuerda desde la canción aquellos de "Cantando lo encontré; cantando lo perdí...". Pareciera que Moglia le hubiera tomado la mano al sonido con efecto dramático cuando ya terminaba de montar **Tango!** Una nueva ilustración cierra el final feliz... para algunos. Se trata de "Milonga del 900", por Azucena Maizani, estrella máxima del tango que le pone el sello inicial y final a la película.

Sonido e imagen sin sonido

El sonido de **Tango!** había sido obtenido mediante el efecto electroacústico de un sistema de lamparitas ideado por dos ingenieros electrónicos, los hermanos Rosenberg. Moglia había hecho las primeras prácticas de sonido en la inauguración del monumento a Rivadavia, en plaza Once, durante la grabación de los discursos. Ni el resultado, allí, ni durante el rodaje de **Tango!**, fue satisfactorio. Fue necesario un técnico en electroacústica, Alfredo Murúa (futuro fundador de los estudios S.I.D.E., donde Ferrer produjo **Besos brujos**), para que una readaptación del sonido de la película le concediera la apreciable nitidez que aún hoy no deja de asombrar. Murúa fue el encar-

gado de sonorizar las siguientes películas de Argentina Sono Film. No cabe duda de que numerosas escenas de **Tango!** (aquellas donde no hay diálogos y son acompañadas por música, que son muchas) fueron rodadas mudas y con la técnica habitual en el cine no parlante. Una extensa interpretación de Pepe Arias se reduce a realizar grandes esfuerzos para apagar la llama figurada de una vela dibujada en la pared. Cuando concluye el tango que sirve de fondo a esta situación se apaga la luz "imaginaria" y queda la pantalla a oscuras. El chiste diríase que es elemental. Con el tiempo, el cine supo aprovechar las cualidades de Pepe Arias más como monologuista que como mimo.

Los tres berretines, realizada por el equipo Lumiton que comandaba Enrique Telémaco Susini, se estrenó poco menos de un mes después que **Tango!** En ella pudo apreciarse un considerable progreso: el sonido y la imagen no eran ilustración uno del otro, sino que estaban en total conjunción. Había tangos en esta adaptación de la pieza de Malfatti y de las Llanderas, pero el diálogo y las situaciones dramáticas eran lo primordial.

Tango! sobresale, a esta altura, por haber significado aquella crujiente bisagra que separa el cine mudo del sonoro, aunque conserve algo los recursos conocidos en la pantalla muda y en las películas sincronizadas con discos. Sobresale, también, porque allí tuvo su comienzo Argentina Sono Film, la única representante de la etapa cinematográfica industrial que subsiste aún, dedicada en estos momentos más a la distribución y a la comercialización de su material viejo en la televisión que a la producción de películas.

A la vuelta del medio siglo que va desde 1933 a la fecha, tanto aquel esfuerzo de pioneros que fue **Tango!** como la presencia de su marca productora —tan significativa en todo el proceso social-político y cultural del cine sonoro argentino— merecen un granito de recuerdo en el arenal de la nostalgia. ♣

de Lumiton. Aquella segunda unidad la comandaba Francisco Mugica, que aún no había comenzado como director).

París se abre en **Tango!** con la voz de Mercedes Simone, que, en la supuesta boîte "Tangó", interpreta "Milonga sentimental", de Piana y Manzi. La acompaña Pedro Maffia. "Ya no tengo ganas de sus besos...", declara el tango de la Simone que ella misma interpreta inmediatamente y que lleva por título "Cantando". Pepe Arias y Alicia Vignoli encarnan a una parejita humorística mientras Libertad Lamarque y Alberto Gómez componen a una enamorada y al que la desdén. El tango "Ventarrón", de Maffia y Staffolani, por Pedro Maffia, permite a una pareja de apaches hacer un fuerte contraste con el modo como bailan la misma música Libertad y Alberto. Una coquetería de la producción: la dama a quien el apache despanzurra con envidiable violencia es Alicia Vignoli. Libertad y Alberto se juran finalmente amor eterno.

Pero esa eternidad es magra, porque "De nuevo en Buenos Aires", indica otro cartel. Hay, sin embargo,



EL VODKA SE LES SUBIO A LA CABEZA (¿o la coima del camarada Tovarich?)

El Festival de Moscú solicitó oficialmente, para su sección no competitiva de largometrajes, 13 películas 13 de las nuestras. Del selecto grupo se extraen títulos como *Te rompo el rating*, *La pulga en la oreja* (suberotismo del subdesarrollo en forma de vodevil), *Abierto día y noche* (de la saga de *Hotel Alojamiento*), *Mire qué lindo es mi país* (cabalgata musical de Cavallotti que nadie vio, por más lindo que fuera el país de marras), *Sucedió en el Fantástico Circo Tihany* (enésimo producto de Carreras, que desde el título no cumple con la razonable reglamentación que impide la publicidad en films que adolezcan de créditos del Instituto de Cine. Una cosa es que Luppi fume siempre Jockey en *Tiempo de revancha*, y otra es la desvergüenza absoluta), *El hombre olvidado* (¿o será la película olvidada? ¡Nadie la conoce!) y *Tango* (título que provocó general discusión, dado que se ignora si el soviético pedido se refiere al film homenajeado por Claudio España en otro sector de *Cine Libre*, o al film que no terminó de perpetrar Julio Sarraceni). Hay otros títulos, menos sorprendentes, como los de *Tiempo de revancha*, *Volver*, *Plata dulce* o *Los viernes de la eternidad*. El estupor generalizado que la lista provocó en quienes la conocieron, consiguió —una vez superado el primer momento, que fue de estupendo mutismo (en algunos) y alaridos tipo risotadas (en los otros, más

extrovertidos)— diversos comentarios, donde nuevamente los grupos se separaron, delatando las diversidades ideológicas. Los del mutismo inicial, que intentaron defender la selección practicada por el festival de Moscú, denotando infiltraciones marxistas que hubieran sponciado a Nicolaidis, argumentaron que la mostración de rupturas de ratings, la continua apertura de los hoteles alojamiento, las castas audacias del pulguiento vodevil, demostrarían, sin lugar a dudas, la corrupción del mundo capitalista. Las risotadas del segundo grupo, cada vez más extrovertido y ya manifiestamente anticomunista, aumentaron notoriamente en decibeles cuando se dieron cuenta de que lo del mundo capitalista venía por la Argentina. Algunos (siempre del segundo grupo) prontamente se lanzaron a imitar al mimo Elizondo, haciendo gráficas muecas que atribuyeron a los espectadores moscovitas en el momento de ver los films. Obviamente no dejaron de aprovechar la ocasión para sociologizar sobre el imperio más moralista del siglo veinte y otras superficialidades. Recordando a McCarthy y a las madres del grupo de los graciosos, se retiraron los marxistas menos valientes. La simplicidad de los insultos que mascullaron reveló que eran también los menos ingeniosos. Uno de los que

se quedaron, manifestó mayor imaginación, al insinuar una teoría absolutamente inesperada: "la petición del Festival de Moscú, que se realiza por la Paz y la Amistad entre los Pueblos (precisión que no pudo evitar), venía seguramente escrita en caracteres cirílicos, y vaya a saber quién fue el reaccionario que hizo la traducción. Para que lo sepan (agregó, antes de que las risas lograsen sepultarlo), acá los traductores de ruso son partidarios del Zar, que huyeron ante el avance..." (Finalmente, las risas consiguieron su objetivo, y el resto, aunque previsible, quedó para el capítulo de las suposiciones). Restablecida la paz —de una manera precaria, como se verá luego— se intentaron hipótesis más razonables. Un ingeniero pensó en la posibilidad del muestreo representativo, al que definió como la idea de llevar a un festival, en adecuados porcentajes, la visión general de todo el cine que produce un país. Como la explicación continuaba siendo críptica, agregó pacientemente: "En un país como el nuestro, no todo el cine que se hace sube a la manifestación artística. La mayoría de los films desciende al producto comercial, que es el que produce el sostén económico de aquellos que superan el nivel meramente mercantilista. Por ende, es lógico que se lleve una mayoría de bodrios del tipo que se produce

habitualmente, y una minoría de films de autor". Distintos comentarios soeces marcaron el fin de la teoría. Tomó la palabra un sociólogo que trabaja de taxista y que a la noche hurga en tachos de basura, disminuyendo la ganancia de Manliba, para decir, con cinismo comprensible, que seguro que fue a Rusia algún argentino y contagió al rusito del festival. Ofreció cometa al Tovarich camarada, y el pedido de films incomprensibles partió raudo hacia la Argentina, tal vez por alguna autopista. Los pocos marxistas que quedaban perdieron la escasa tranquilidad que brevemente habían recuperado, lanzaron improperios y expresaron la certeza de que la Embajada de la U.R.S.S. desmentiría enfáticamente ese listado, obviamente falaz, que intentaba, sin conseguirlo, ¡eh!, desprestigiar el incontenible avance hacia el progreso del pueblo soviético. ¡Qué van a desmentir, esos! —vocalizó de costado el taxista sociólogo. Luego, colocó el ejemplar de *Cabildo* bajo el sobaco, y antes de partir le dijo al ingeniero, que no había caído en cuenta de que se estaba quedando solo y pendía ya sobre él la amenaza de pagar todos los cafés consumidos: —Qué joder, che. Mirá que nos hacen quedar como el traste. Lo único que falta es que la manden a la Lorena Paola en la delegación. Seguro que les lee unos versos del doctor Haber, como para completar...

CINE LECTURAS

Eficacias e ineficacias de un cine contestatario (Cine y poder en Venezuela; Julio Miranda, Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes, Venezuela, 1982).

¿Cómo hablar del poder? ¿Cómo hablar sobre el poder? ¿Cómo hablar contra el poder? He aquí tres interrogaciones que el crítico cubano (residente en Venezuela) Julio Miranda formula en su recorrido por el más reciente cine venezolano. Si ya la muestra presentada en Buenos Aires en 1982 señalaba la insistencia del tema del poder en la producción fílmica del llamado "nuevo cine venezolano", **Cine y poder en Venezuela** confirma y examina de cerca las distintas estrategias con que los cineastas caribeños han intentado ceñir esa problemática, indagar en sus múltiples efectos y proponerle, por fin, una respuesta cinematográfica coherente con las luchas (culturales, políticas) en las que el movimiento venezolano se encuentra comprometido. Más allá de las dificultades con que se puede encontrar un lector argentino por ignorar la casi totalidad de los referentes mencionados por Miranda en su ensayo (las únicas películas a

las que hemos tenido acceso son las que integraron la Semana de cine reseñada por **Cine Libre** en su número 2), sus reflexiones permiten hacerse una idea de las apuestas en las que se debaten los venezolanos en su intento por construir una cinematografía nacional. La posición del cine caribeño es particularmente interesante por dos motivos: en primer lugar, no se trata de un cine **marginal**, excluido del apoyo económico de los centros de poder político; precisamente una de las conquistas más explosivas del movimiento venezolano es el Fondo de Fomento Cinematográfico, una entidad constituida por aportes oficiales y privados que funciona como el principal organismo promotor del cine; en segundo lugar, el hecho de haber ganado un espacio dentro de los intereses del poder político no parece haber despertado en ese cine ninguna condescendencia, ninguna **asimilación** al sistema: los cineastas venezolanos, pues, navegan en una singular **prescindencia** que, más que atenuar sus impulsos críticos, los ha exasperado en forma creciente. Los venezolanos advirtieron a tiempo que sin el apoyo oficial ninguna

producción cinematográfica podía ser posible; pero conservan una idéntica lucidez al sospechar las posibles trampas que acechan detrás de semejante apoyo: trampas que podrían conducir a un cine complaciente y satisfecho.

Se plantea entonces la pregunta: ¿qué relación mantener con ese poder cuya colaboración se necesita, pero cuyas seducciones siempre deben ser desenmascaradas? Miranda obtiene aquí su primer acierto: no formula esta cuestión sólo en términos de una determinada actuación político-cultural a cargo de los integrantes del movimiento venezolano (actuación en la que son infinitamente más numerosas las coincidencias que los disensos); si la relación con el poder le interesa, es porque el cine venezolano ha **surgido** de ella, y sobre ella erige sus variadas estéticas. La clave del libro de Miranda es el **lugar** desde donde el cine venezolano proyecta su mirada sobre el poder. Una alternativa sobrevuela casi permanentemente sus páginas: ¿**desde adentro o desde afuera?** —disyuntiva que todo el cine venezolano lleva implícita, cualquiera sea el tema que aborde, y

que define bien el espacio de maniobra con el que cuentan los cineastas caribeños—. Con esta alternativa, el cine venezolano cuestiona más que un problema de punto de vista o de **perspectiva**; cuestiona, en rigor, un **modo de representación** del poder y una estética. No es casual que esa disyuntiva esté constantemente presente en un cine como el venezolano, donde el registro documental tiene una tradición sumamente poderosa. Precisamente el capítulo titulado **Los rostros del poder** examina la alternativa **desde adentro/desde afuera** en relación con la producción documental venezolana. Un caso límite es **Mamera**, el film de Correa que despertó furibundos zarpazos en la censura local; este documental, que explora los procedimientos clandestinos y la corrupción de las fuerzas policiales caraqueñas, lleva al paroxismo la versión **desde adentro** del poder, al mostrar en pantalla a los mismos policías que confiesen sus crímenes. Aquí, en el terreno del documental, la disyuntiva adentro/afuera se reúne con un correlato decisivo: ¿**a quién darle la palabra?** Miranda reconstruye la historia del documental

venezolano a partir de esa interrogación, y marca las inflexiones con que ésta jalona la evolución del cortometraje. Si en la década del 60 el corto era el vehículo de expresión de grupos y partidos políticos y encarnaba un "cine de urgencia", a fines del 60 y principios del 70 empieza a sufrir las "interferencias" de la ficción y otorga el derecho a la palabra a las comunidades regionales (indígenas, marginados), constituyéndose así en un cine "histórico". Miranda formula una nueva pregunta: ¿el corto de la década del 80 cederá su espacio a la expresión de los individuos? Aunque planteados a propósito del documental y el cortometraje, estos dos ejes (el lugar desde donde se habla del poder, y la concesión de la palabra) iluminan, se podría arriesgar, toda la situación del cine que se produce en Venezuela, y permiten sentar las condiciones de posibilidad de su desarrollo. Documental, cortometraje, discurso ficcional: tres modalidades que en los cineastas venezolanos son otros tantos instrumentos para referirse al poder y garantizar las distintas eficacias de sus lenguajes. El ensayo de Julio E. Miranda pone sobre el tapete esta apuesta y sus posibles consecuencias.

Para una relectura de Brecht y Eisenstein (Dialéctica del espectador; Tomás Gutiérrez Alea (prólogo de Jorge Ayala Blanco), Federación Editorial Mexicana, México, 1983).

Acostumbrados ya a considerar la producción cinematográfica latinoamericana como un panorama salpicado de agujeros, los espectadores argentinos desconocerán en su mayoría la obra de Tomás Gutiérrez Alea. Alea es, si así puede decirse, el cineasta de la revolución cubana, categoría que mereció al filmar **Esta tierra nuestra** (1959), el primer documental realizado después del triunfo revolucionario: un film sencillo que describía con lejanos ecos neorrealistas los avances del nuevo poder sobre la sociedad cubana. De este corto Alea pasó al largometraje: **Historias de la revolución** (1960), un relato lineal y sin fisuras que exponía la insurgencia cubana en tres episodios. Simultáneamente con su trabajo crítico y teórico en **Cine cubano**, Alea siguió filmando y explorando su espacio propio en un discurso cinematográfico prácticamente sin tradición nacional; así se sucedieron **Las doce sillas** (1962), **Cumbite** (1964) y **La muerte de un burócrata** (1966). El reconocimiento internacional sobrevino con **Memorias del subdesarrollo** (1968), un film impecable que Ayala Blanco describe de este modo: "la cinta tiene una brillantez ejemplar dentro del nuevo cine latinoamericano, hecha de severidad e inventivo trabajo sobre el signifi- cante: repeticiones dispares, súbitos cambios de tono (de objetivo a introspectivo), procedimientos de documental dentro de la ficción, cámara muy móvil

que sigue los impulsos anímicos del personaje, manipulación de incidentales aislados dentro de la banda sonora". A partir de **Memorias del subdesarrollo**, la carrera de Alea prosigue (1971, la barroca y fallida **Una pelea cubana contra los demonios**; 1976, la aplomada **La última cena**, que no deja de evocar a **Viridiana**; 1978, **Los sobrevivientes**, una fábula farcesca en la que una familia batistiana se encierra en su mansión y decide permanecer allí hasta que haya caído el régimen popular), pero los antecedentes bastan. **Dialéctica del espectador** es una suerte de ajuste de cuentas con el trabajo teórico-crítico de Gutiérrez Alea en **Cine cubano**; es el resultado de un cineasta que abandona su propio discurso para internarse en el espacio de la reflexión cinematográfica. Alea pasa revista aquí a una serie de cuestiones que están en el centro de su proyecto estético y político: el cine popular, el cine-espectáculo y sus efectos mistificadores, el papel del espectador y sobre todo el problema de la constitución de un espectador a partir de un determinado discurso cinematográfico. Es aquí donde Alea recurre a los aparatos teóricos desarrollados por Bertolt Brecht y Sergei Eisenstein; del primero retoma el concepto de distanciamiento, ese **Verfremdung Effekt** con el que el dramaturgo alemán demolió la ideología aristotélica de la identificación y la catarsis; del segundo, en cambio, reivindica su

concepto de **pathos**, esa suerte de interpelación extática que arranca al espectador de su asiento. Alea cita un texto del propio Eisenstein: "Para emplear un término más elegante, diremos que el efecto de una obra patética consiste en producir éxtasis en el espectador". Si Alea recupera de Eisenstein el **pathos** de **La forma en el cine** (no acude, en cambio, a las teorizaciones eisenstenianas de **La no indiferente naturaleza**), es para contrapuntarlo con el distanciamiento brechtiano: fascinación y distancia, éxtasis y posibilidad de conocimiento: éstos son los dos términos entre los cuales opera la dialéctica del espectador que delinea Alea. La emoción y la razón coexisten aquí en una síntesis que va desde la imagen al sentimiento, y de éste a la generación de ideas. Sin embargo, la elección conceptual de Alea no deja de ser peculiar; porque el **pathos** eisensteniano, en rigor, no podría ser analizado al margen de su teoría del **montaje**, concepto que designa un procedimiento cinematográfico pero también una postulación ideológica que concierne al **modo de representación** del cine. Aunque el acercamiento **pathos-distanciamiento** sea una operación teórica interesante, la ausencia del montaje merece ser interrogada, puesto que en él están cifradas las hipótesis eisenstenianas acerca del efecto estético e ideológico del cine, y la formación de un espectador activo, productor. ♣

EL DEDO EN LA LLAGA



Declaración de cineastas asistentes al IV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano

Los cineastas latinoamericanos, reunidos en La Habana, con el objeto de participar en las actividades del IV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, han considerado necesario dar continuidad a los trabajos del Comité de Cineastas de América latina ampliándolo, para ello, con un representante de cada país y, aprovechando esta sesión de clausura, someten a consenso las siguientes reflexiones: A cuatro años de la realización ininterrumpida de estos festivales en La Habana se materializa un propósito de continuidad ya presentido en Montevideo hace un cuarto de siglo, reafirmado luego en Viña del Mar, Valparaíso, Mérida, Venezuela, Buenos Aires, Caracas y Quito en años subsiguientes. Este sueño, desde 1979, echa raíces en La Habana y se proyecta en otros centros de nuestra ancha geografía: este mismo año en Salvador de Bahía y nuevamente en Mérida. El siguiente en Lima. No son deseos. Son fechas, datos objetivos, encuentros y reencuentros con cada vez mayor número de participantes, con palabras

cada vez más nuestras. Y nosotros, siendo a la vez protagonistas junto a nuestros pueblos no dejamos de asombrarnos al sentir este crescendo como si —y de hecho lo es— cada encuentro fuese organizado por la astuta compaginadora de la Historia.

El nuestro es el único cine continental en la Historia del cine. Expresa la unidad en la diversidad, se sustenta en el inconsciente colectivo de un continente que se transforma desde sus raíces comunes, encuentra su cauce aluvional en las aguas de la identidad nacional. Y de lo nacional-popular es que hoy —como respondiendo a un proceso de expansión y contrapunto dialéctico— aparecen obras que, al tiempo que expresan la identidad regional, se trascienden y expresan la identidad continental latinoamericana. Obras que pertenecen, unas, al espacio de las estadísticas. Otras, al espacio de la visión. Y ambas, no olvidarlo, al espacio común de una cinematografía latinoamericana comprometida con la transformación de nuestra realidad, por la dignidad del hombre, por la liberación colectiva.

Se habla de crisis del Nuevo Cine Latinoamericano.

Bienvenida sea si con ello expresamos: ¡Cambio! Crisis de crecimiento no de arterioesclerosis: maduración crítica y autocrítica y, siempre;

¡Crecimiento!

Nadie va a enseñarnos lo obvio. El nuestro es un continente experimental. En él coexisten desde las negras dictaduras de la muerte y la disolución de la memoria hasta los luminosos amaneceres de la revolución que suma, multiplica, avanza y anticipa la memoria popular.

A este experimento histórico y político corresponde, y no puede dejar de responder, un cine que intenta verificarse a sí mismo a lo largo y ancho de nuestro caribismo, tropicalismo, andinismo, pampeanismo; de nuestras metrópolis neobabilónicas, de nuestras villas miserias. Un cine activo, del exilio o la resistencia. Un cine explosivo, emergente y urgente en Nicaragua y El Salvador, en un Caribe amenazado, porque anticipa la esperanza y define el porvenir. Para esos pueblos de cinematografía reciente, para Nicaragua y El Salvador, nuestra solidaridad y el compromiso de lucha en cada uno de nuestros países de origen para frustrar los planes de agresión emprendidos y acalorados en las últimas horas. Desde ahora les decimos que: ¡No pasarán! Nuestro cine es joven. Debe ser joven. Seguirá siendo joven. Debe, sin embargo, abrir nuevos espacios, cuestionarse, asumir nuevos compromisos. De eso se trata. Ir en busca de nuevos espacios

abiertos, ganarlos por y para la imaginación subversiva, contra todo (como lo ratifica la Carta de Mérida)

“recorte de la libertad de expresión, ejercido bajo las más diversas formas, que en algunos de nuestros países llega a extremos de persecución estética, moral y física”.

Rigor, libertad, imaginación, lucidez, riesgo: he aquí algunos valores que han dado al Nuevo Cine

Latinoamericano, en su transcurso de un cuarto de siglo, algunas de sus mejores obras, algunos de sus más imborrables aportes teóricos. Pasión y autocrítica. Aventura poética y necesidad de ser necesario. La belleza es útil. Lo útil es bello. El sol, la lluvia, el maíz, un machete, el láser, un fotograma, la vida. Son los mismos valores con los que nuestros pueblos, hace quinientos años y mucho antes, reinventan cada mañana su destino, liberan en combate de ciclones y arco iris ese canto que después el télex difundirá como la buena nueva de eso que se llama Nuestra Historia Común Latinoamericana. ♣

Fernando Birri

DECLARACION DEL JURADO GESELL '83

Al concluir su trabajo, el jurado estima útil establecer, además de los premios otorgados, algunas consideraciones generales.

Esperamos que quede en claro que estas consideraciones no se hacen a partir de un criterio paternalista, sino desde un espíritu fraterno y de colaboración.

El material que se nos presentó para juzgar fue mucho, lo que nos obligó a un intenso trabajo que encaramos con el mayor respeto por el cine independiente, pero también fue muy desparejo. Hubo films que indicaron qué es lo que se puede hacer en el cine independiente, y hubo otros que reflejaron ciertos errores que ya no se pueden tolerar en el cine independiente.

Es evidente, entonces, que hay entidades que no proceden con seriedad en la selección de envíos para esta Muestra, de la misma manera que hay directores a los que cabría solicitarles mayor rigor crítico con sus trabajos.

Pero también, y nos alegra poder decir esto, hay films que muestran el nivel que cualquier cine, independiente o no, debe tener. La existencia de estos films, el empeño de sus directores, la corrección técnica que demuestran, su búsqueda de temáticas, el manejo de sus actores, el nivel de sus textos, la indagación de la realidad o la exploración en la ficción que emprenden exitosamente, nos señalan que a esta altura del progreso del cine independiente en nuestro país subsisten errores que no pueden —ni deben— excusarse.

Salvo circunstancias excepcionales, que por definición pocas veces se producen, ya no pueden disculparse (y eso sí sería ejercer el paternalismo), films con defectos técnicos elementales, actuaciones que no serían dignas del peor teleteatro, libros que el más mercantilizado de los autores se atrevería a firmar.

Disculpar esos errores sería cometer un acto de injusticia contra aquellos films que en estas mismas "jornadas" nos hacen reconocer que el cine independiente puede alcanzar niveles de calidad técnica, de jerarquía artística, de valor testimonial que son válidos y meritorios en sí mismos, sin importar si el formato de la película es de Súper ocho, 16 ó 35 milímetros.

Una referencia especial debemos hacer cuando esos errores se cometen al encarar temas sumamente importantes para los argentinos: temas que tienen que ver con nuestro dolor inmediato y con el destino que nos aguarda.

Creemos que justamente la trascendencia de esos temas y la enorme importancia que representa para todos los argentinos el hecho de que se encaren, hacen aún más perentoria la exigencia sobre los méritos que deben poseer.

No estamos pidiendo un cine prolijito ni bonito. Reclamamos un cine eficaz. Necesitamos un cine que indague críticamente en la calamidad que vivimos, para que todos los argentinos tomemos conciencia de ella y para que ningún argentino permita que semejante calamidad se repita en el futuro. Este cine tiene, entonces, una misión patriótica que cumplir. Por eso, no solamente no le debemos permitir errores elementales que le impidan la comunicación con la gente, sino que le debemos exigir mayores virtudes que a cualquier otro cine, para que su testimonio llegue con mayor potencia al mayor número posible de argentinos.

Creemos que los méritos que hemos encontrado y los errores que hemos percibido, deben superarse desde el mismo movimiento del cine independiente, con el ejercicio fraternal de la autocritica, en el marco de la amistad que construye y enriquece, y superando el amiguismo complaciente que impide el crecimiento.

JORGE OLIVA - MARIO SABATO - ROLANDO FUSTINANA - ELISEO SUBIELA - ENRIQUE MEDINA - JULIO GUTMAN - ROBERTO CENDERELLI

PUNTO DE VISTA

Revista de cultura

CRITICA LITERARIA,
HISTORIA, CIENCIAS
SOCIALES,
PSICOANALISIS

Debate sobre
la cuestión
democrática.

Información y crítica
bibliográfica.

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

Nº 17
Apareció en marzo

La historia en
la universidad:
reportaje a Halperin
Donghi.

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

Confitería

La Helvética

CONFITERIAS CACIOPPO S.A.

*

Servicio Especial
para casamientos
y lunches,
Buffet-froid

San Juan 2301
esq. Pichincha
Buenos Aires
Rep. Argentina

*

Salón para fiestas (1er. piso)

TEL. 941-1130/0270

RECUERDO DE ALFRED HITCHCOCK

“... A menudo me he preguntado a mí mismo por qué no consigo interesarme en una simple historia de conflictos humanos cotidianos. Tal vez la respuesta sea que me parece que no tienen el suficiente interés visual.”

(A. H.)

“Nadie se interesa en estudiar las reglas del *suspense*, y ésta es la razón por la que, en el fondo, este campo ha sido sólo mío”, decía Alfred Hitchcock de ese recurso narrativo que manejó como nadie. Y, sin embargo, el grande, obeso y cáustico cineasta inglés¹, merece el recuerdo por muchas cosas más. Naturalmente, el *suspense*, una técnica que atrapa al espectador con una complicidad en el miedo y la expectativa, es en sus obras un elemento casi infaltable, que se corresponde con sus sólidas creencias en la construcción infalible de una historia atractiva. Y si hay algo que admiten hasta sus detractores, es que Hitchcock jamás resulta aburrido... Pertenecía a una raza de artistas casi extinguida: aquellos que son capaces de narrar de punta a cabo una historia accesible y altamente entretenida, con exacto sentido de sus efectos. “El primer trabajo es crear la emoción, y el segundo trabajo es preservarla”, afirmó el autor de *Vértigo*.

“Habrá usted observado —observaba el maestro en el notable libro-entrevista de François Truffaut²— que un cuento raramente se deja en reposo, lo que lo emparenta al film. Esta exigencia implica la necesidad de un firme desarrollo de la intriga y la creación de situaciones punzantes que se desprenden de la propia intriga y que deben presentarse, ante todo, con habilidad visual. Esto nos conduce al *suspense*, que es el medio más poderoso de mantener la atención del espectador, ya sea el *suspense* de situación o el que incita al espectador a preguntarse: «¿Y ahora qué sucederá?»”

Este famoso *suspense*, que lleva su sello, pero que tiene innumerables antecedentes desde que en las viejas *serials* se instituyó la escena de la heroína atada a las vías del tren por el villano o el gran Griffith creó la expectativa de un desenlace mediante el montaje paralelo de dos acciones, ha sido motejado más de una vez como “un recurso inferior”, un golpe bajo... Con explicable, pero no profunda inferencia, se ha pensado que es un truco espectacular, cuando en realidad es en sí el espectáculo. Más aún, en Hitchcock, el *suspense* es la forma de llevar una situación o una impresión psicológica a su grado más intenso de emoción. Un ejemplo clásico (*Sabotaje*, 1936) muestra a un niño llevando una bomba de tiempo por todo Londres sin saberlo. Y allí está la clave de la tensión emotiva: los personajes ignoran el peligro, mientras los espectadores saben lo que puede suceder sin poder evitarlo... Hay quizás un punto de manipulación arbitraria en el chantaje psicológico que provoca el mecanismo del *suspense*. Pero en Hitchcock, esta feroz persecución del miedo y la angustia es también una forma de participación del público en una trama que le impide distraerse del espectáculo que transcurre en la pantalla. Por tanto, al trascender sus límites convencionales, ese *suspense* narrativo alcanza al recurso poético, la intensidad de una

forma llevada al paroxismo.

La forma en Hitchcock es esencial y, como en todos los grandes creadores, anula la clásica discusión sobre fondo y forma. Su habitual preferencia por el *thriller* o la literatura de aventuras y espionaje —uno de los elementos que esgrimen sus críticos para demostrar una improbable superficialidad intelectual— es un buen ejemplo de cómo el realizador de *39 escalones* escoge cualquier materia de base para desarrollar su propio universo significativo: el miedo, la culpa, el vértigo de lo indescifrable. Como escribieron Eric Rohmer y Claude Chabrol en su libro sobre Hitchcock³, éste no es un narrador de historias ni un esteta, sino “uno de los más grandes inventores de formas de toda la historia del cine. Posiblemente sólo Murnau y Eisenstein se le pueden comparar en este aspecto... La forma no adorna aquí al contenido, lo crea”.

Estas consideraciones no impiden observar que Alfred Hitchcock no es un cineasta sofisticadamente intelectual o austeramente consagrado a un hermetismo estético de *élite*. Con total conocimiento ha sido siempre un profesional del espectáculo, consagrado a producir un producto efectivo y comercialmente fructuoso. Como solía decir, “algunos films son trozos de vida, los míos son trozos de pastel”. Pero esta *boutade* tiene una base muy seria, un concepto de estilo y de conocimiento de la realidad a través del arte, como se lo comentó a Truffaut: “No filmo nunca un trozo de vida porque esto la gente puede encontrarlo muy bien en su casa o en la calle o incluso en la puerta del cine. No tiene necesidad de pagar para ver un trozo de vida. Por otra parte, rechazo también los productos de pura fantasía porque es importante que el público pueda reconocerse en los personajes. Rodar películas, para mí, quiere decir, en primer lugar y ante todo, contar una historia. Esta historia puede ser inverosímil, pero no debe ser jamás banal. Es preferible que sea dramática y humana. *El drama es una vida de la que se han eliminado los momentos aburridos*. Luego entra en juego la técnica, y aquí soy enemigo del virtuosismo. Hay que sumar la técnica a la acción. No se trata de colocar la cámara en un ángulo que provoque el entusiasmo del operador. La única cuestión que me plantea es la de saber si el emplazamiento de la cámara en tal o cual sitio dará su fuerza máxima a la escena. La belleza de las imágenes, la belleza de los movimientos, el ritmo, los efectos, todo debe someterse y sacrificarse a la acción”⁴.

Esta curiosa mezcla de pragmatismo y fanática precisión artesanal, de astucia comercial y rigor expresivo, han dado a lo largo de una extensísima carrera que comienza en el periodo mudo el perfil de un artista excepcional y sumamente inconfundible: es uno de los pocos cineastas que pueden reconocerse viendo unos pocos planos de cada una de sus películas.



LOS COMIENZOS

John Russell Taylor, en su excelente biografía crítica, y François Truffaut, en su libro-entrevista, han establecido con su ayuda minuciosa los orígenes en el oficio de este hombre apasionado por el cine. En general, su vida no ha tenido incidencias destacables. Quizá por su propio y temprano terror al mal ha tratado siempre de rodearse de un caparazón de respetabilidad, orden burgués y confortable organización hogareña. ¿Cómo condice esto con su predilección (cinematográfica) por el crimen, el miedo y el castigo, tantas veces expresada con insuperable horror en films tan feroces como *Vértigo*, *Psicosis* o *Los pájaros*? Nadie, ni él mismo, lo han explicado. Aunque algunas anécdotas de infancia pueden dar algunas pistas; su educación católica (como él dice, casi una excentricidad en Inglaterra), el terror del castigo físico impreso en el colegio jesuita de Londres⁵ y una inexplicable acción de su padre. Cuando tenía cuatro o cinco años lo envió con una carta a la comisaría, y el comisario, después de leerla, le encerró en una celda cinco o diez minutos, diciéndole: "Esto es lo que se hace con los niños malos." Lo curioso es que Hitchcock no puede recordar que hubiese hecho nada malo... Era un niño juicioso y su padre le llamaba su "ovejita sin mancha"⁶. Sus primeros estudios fueron técnicos, ante su declaración de que quería ser ingeniero: mecánica, electricidad, acústica y navegación. Al mismo tiempo seguía cursos de dibujo, que le sirvieron más adelante en sus primeros trabajos cinematográficos. Esto último se asoció a su particular técnica

de encuadres precisos: Hitchcock dibujó siempre los guiones de sus películas, al modo de los "storyboards" de cine publicitario. Mientras trabajaba en una compañía telegráfica (se especializó en cables submarinos), a los diecinueve años, comenzó a interesarse en el cine. Característicamente, leía revistas especializadas. Pero no las consabidas publicaciones de "fans" con chismes de estrellas, sino revistas técnicas, sindicales y profesionales. Además, iba a ver muchos films, sobre todo americanos: Chaplin, Griffith, Buster Keaton, Douglas Fairbanks, Mary Pickford, las producciones de la Famous Players (futura Paramount) y algunas alemanas de la Decla, antecesora de la UFA. Hablamos, por lo tanto, de los años 14 al 20.

Hitchcock entró al mundo del cine profesional a través de sus dibujos. En aquella época, los títulos de las películas mudas solían ilustrarse con ingenuas viñetas alusivas. Como él mismo cuenta, si el título rezaba: "George llevaba una vida disipada por entonces", dibujaba una vela con una llama en cada cabo... Poco después se convirtió en jefe de la sección de titulación. Ayudante de dirección más tarde, cuando los estudios Islington donde trabajaba fueron vendidos por la Famous Players americana a productores ingleses, escribe su primer guión (*Women to Women*, basado en una comedia que él mismo había sugerido adquirir) en 1922. Tenía entonces veintitrés años. Antes, en 1922 asimismo, había dirigido accidentalmente un primer film, *Number Thirteen*, que quedó inconcluso. En *Woman to Woman*, que dirigió Graham Cutts, era adaptador, dialoguista, ayudante de dirección y hasta decorador, amén de

RECUERDO DE ALFRED HITCHCOCK

participar en la producción. Montadora y "script" fue Alma Revilla, su futura esposa. Así conoció a la que sería la mujer de su vida, colaboradora fiel y permanente. Hitchcock no solía cambiar en ambas cosas.

En 1925, a propuesta de Michael Balcon (el productor que veinte años más tarde dirigiría los estudios Ealing, famosos por su estilo de comedias), dirigiría su primer film, *The Pleasure Garden*. De este período inicial se recuerdan especialmente *The Lodger* (1926; en España, *El enemigo de las rubias*) y *The Ring* (1927). *The Lodger*, saludado como el primer gran film inglés, es para el mismo Hitchcock su primera obra propia, con su personal estilo. Aun ahora impresiona por su inventiva visual; asimismo, inicia un *leit motiv* típicamente hitchcockiano: el tema del hombre acusado injustamente⁷. *The Ring*, en cambio, no es un tema policial o de *suspense*, sino un drama psicológico entre dos boxeadores que aman a la misma mujer. Lleno de símbolos visuales, es, según su autor, el "segundo Hitchcock Film".

Cuando realiza su primer film sonoro llevaba hechos diez mudos y una sólida reputación como director profesional. La transición a las ideas sonoras no fue traumática para Hitchcock, como puede apreciarse en *Blackmail* (1929), que inicialmente fue mudo y al cual, a la manera de esa época, se añadieron parcialmente diálogos y efectos sonoros. Pero Hitchcock, previsora, utilizó la técnica sonora sin el sonido, de modo que cuando el productor se decidió a sonorizar el film totalmente pudo resolver los problemas con ingenio e imaginación. En realidad, Hitchcock usa sistemáticamente los efectos del sonoro para valorizar la imagen: odia lo que él llama "fotografía de gente que habla"⁸. Por otra parte, pese a que se adaptó perfectamente a la técnica sonora y enriqueció notablemente sus efectos (recuérdese la banda de sonido de *Los pájaros*), siempre añoró la pureza del cine silencioso: "Las películas mudas —dijo— son la forma más pura del cine. La única cosa que faltaba a las películas mudas era evidentemente el sonido que salía de la boca de la gente y los ruidos. Pero esta imperfección no justificaba el enorme cambio que el sonido trajo consigo. Quiero decir que al cine mudo le faltaba muy poca cosa; sólo el sonido natural. Por consiguiente, no se hubiera debido abandonar la técnica del cine puro como se hizo con el sonoro"⁹.

Las obras realizadas después de *Blackmail* no obtuvieron mayor éxito, aunque había entre ellas algunas de interés, como *Murder* (1930), *Juno and the Paycock* (id., basada en la obra teatral de Sean O'Casey) y *Rich and Strange* (1932), una comedia que trata de una pareja que da la vuelta al mundo. Por eso, su ánimo no era demasiado bueno cuando dirige *Number Seventeen* (1932) y *Waltzes from Vienna* (1933). Pero llega su oportunidad de dirigir un guión preparado hacia tiempo sobre una historia de Bulldog Drummond¹⁰: *The Man Who Knew Too Much* (1934). Este fue, evidentemente, su primer gran logro en la línea de sus temas preferidos: misterio y *suspense*. *El hombre que sabía demasiado* tuvo la mayor aceptación en Inglaterra y América que hasta entonces había conocido. El período de las búsquedas había terminado. Desde aquí, perfecciona su estilo de "persecución" y tensiones dramáticas; su sentido visual y elusivo alcanza la maestría. El film, que interpretaba el inolvidable Peter Lorre, tuvo una "remake" en 1956, dirigida por el

El Maestro tomando sol en St. Moritz (enero de 1959).

Una escena de *Los pájaros* (1963).

Ingrid Bergman y Gregory Peck en *Cuéntame tu vida* (1945).

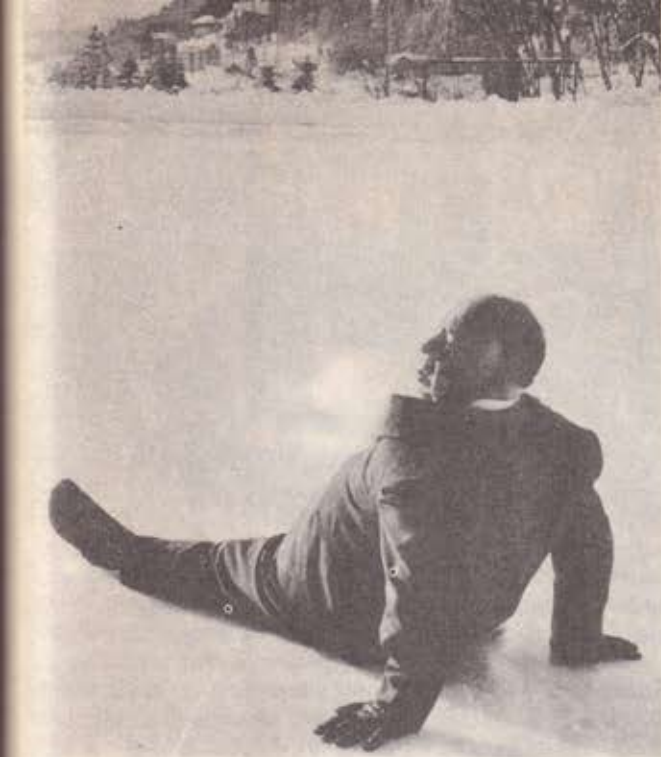
mismo Hitchcock. Su secuencia más famosa es un concierto en el Albert Hall, donde los espías deciden matar a un hombre de estado extranjero disparando en el momento en que suena el único golpe de platillos de la partitura. El suspense del público viene del hecho que se ha visto antes el "ensayo" del crimen, escuchando varias veces la grabación de la cantata.

Treinta y nueve escalones (1935, basada en la novela de John Buchan) fue su film posterior, otra historia de persecución con la figura del inocente falsamente acusado. Obra llena de humor y precisión narrativa, ofrece el mismo suspense y una brillante sucesión de alternativas¹¹. *El agente secreto* (1936, basado en *Ashenden*, de Somerset Maugham) y *Sabotage* (1936; en Estados Unidos, *A Woman Alone*, según la novela *The Secret Agent*, de Joseph Conrad) tienen también que ver con el espionaje, pero en ambas el humor deja paso al drama opresivo. Asimismo, aparece una característica que, como señalan Chabrol y Rhomer, será una constante en películas posteriores: la representación del "malo" como alguien muy elegante y seductor. En estos films no hay *happy end*.

El período inglés de Hitchcock se cierra con *Young and Innocent* (1937), *The Lady Vanishes* (1938; en España, *Alarma en el expreso*; en América latina, *La dama desaparece*) y *Jamaica Inn* (1939; en España, *Posada Jamaica*; en América latina, *La posada maldita*). De los tres, el más interesante es *The Lady Vanishes*, una auténtica obra maestra de humor y understatement. Cuando parte a Hollywood, el director británico dominaba la técnica y su cámara poseía esa capacidad innata de adherirse a la acción y elegir sus puntos significativos con una sutileza implacable. También había diseñado a sus héroes característicos: *common people*, seres normales sumergidos en situaciones increíbles y peligrosas, de las cuales salen airoso por cierta capacidad alegre e inconsciente para improvisar ante tortuosos y complejos dilemas. Hay también en ellos una cierta ética que los sostiene en una conducta honesta frente al mal... Lo cual no implica, naturalmente, la ausencia de una cierta fascinación ante éste. El mal corruptor es el otro platillo de la balanza, necesario para sostener la lucha y crear los pilares de su cine: el miedo y la culpa. Esta división un poco sumaria desaparecerá gradualmente de sus films americanos: los personajes se tornarán más complicados, y el triunfo de los "buenos" persiste, pero con mayor ambigüedad. "Mi trabajo en América —dice— ha desarrollado y ampliado mi instinto —el instinto de las ideas—, pero el trabajo técnico estaba firmemente definido, en mi opinión, desde *The Lodger*. Después de *The Lodger* no he cambiado nunca de opinión sobre la técnica y sobre la utilización de la cámara. Digamos que el primer período podría titularse la sensación del cine. El segundo período ha sido el de la formación de las ideas"¹².

HITCHCOCK. EN AMÉRICA

Rebecca, una novela de Daphne du Maurier, fue el primer film americano de Hitchcock. Pese a su éxito y a contener las clásicas habilidades del realizador en la construcción del *suspense* y el enigma, no le complacía demasiado: "No es una película de Hitchcock. Es una especie de cuento, y la misma historia pertenece a fines del siglo XIX. Es una historia bastante pasada de moda, de un estilo bastante anticua-



do. En aquella época había bastantes escritoras: no es que esté en contra de ellas, pero *Rebecca* es una historia a la que falta sentido del humor." A propósito de ello, Hitchcock señala que su productor Selznick deseaba que la película fuese muy fiel al libro, y así se hizo. En su conversación con Truffaut, le apunta irónicamente: "Usted conocerá seguramente la historia de las dos cabras que se están comiendo los rollos de una película basada en un *best-seller*, y una cabra le dice a la otra: «Yo prefiero el libro.»"

Su obra siguiente retorna a sus temas preferidos: el *thriller* de aventuras y *suspense*. *Foreign Correspondent* (1940; en España, *Enviado extranjero*; en América latina, *Corresponsal extranjero*) era una historia de espionaje en torno a una fórmula en clave, como en *Alarma en el expreso*. Este "McGuffin"¹³ arrastra el secuestro de un viejo profesor y las aventuras de un periodista para salvarlo de los nazis en Holanda. Una de las escenas fascinantes del film es la de los molinos de viento que mueven sus aspas en sentido inverso al viento. Era, claro, una señal.

Tras una comedia de encargo, *Mr. and Mrs. Smith* (1941; *Matrimonio original*), Hitchcock dirige el mismo año *Suspicion* (*La sospecha*), basada en una novela de A. B. Cox (Anthony Berkeley) llamada *Before the Fact*. Hitchcock alteró profundamente la historia, que trata de una mujer que advierte poco a poco que se ha casado con un asesino y termina dejándose matar por él porque lo ama. En el film, el protagonista es despilfarrador y mentiroso, y su flamante esposa cree que es un asesino e intenta matarla para que-

darse con su dinero... Aunque parece un compromiso (¿podía obligarse a Cary Grant a que fuese un asesino?) el guión se convierte en *otra* historia, tan interesante como aquella. La mujer cree que su marido es un asesino, en lugar de descubrir que realmente lo es. Psicológicamente presenta mayores oportunidades para jugar con la sospecha y la intriga.

Saboteur (*Sabotaje*, 1942, que no debe confundirse con la inglesa *Sabotage*, de 1936) retoma el *leit motiv* de la persecución y del personaje acusado erróneamente de un delito de sabotaje. El punto culminante del film era una lucha en la cabeza de la Estatua de la Libertad. El vértigo, como Hitchcock no podía ignorar, es un poderoso motor de *suspense*. En seguida, en 1943, Hitchcock realiza una de las mejores películas de este primer período americano y de toda su carrera: *La sombra de una duda*, *The shadow of a doubt*, con medios muy austeros y considerable libertad, expresa sutilmente la angustia de un terror muy complejo: la ambigua y siniestra personalidad de un psicópata que ama y trata de asesinar a su sobrina, que a su vez lo estima profundamente. La economía de medios se corresponde a una sutil y elaborada austeridad expresiva, donde la sugestión visual vale más que toda explicación.

Lifeboat (*Náufragos*, 1943) era un microcosmos de la guerra, entonces en su apogeo, con un grupo de náufragos a la deriva en un bote salvavidas. A la fábula moral, confrontando las ideas de la democracia y el nazismo, se superponía un verdadero *tour de force* psicológico y técnico: desarrollar

RECUERDO DE ALFRED HITCHCOCK

toda la obra en el ámbito del bote, con un 80 por ciento del film consagrado a primeros planos o planos medios. "Era una cosa que no era deliberada —dice Hitchcock—, probablemente instintiva en la mayor parte de los directores; era una necesidad de aproximarse, una especie de anticipación de lo que sería la técnica de la televisión."

En 1944, Hitchcock regresó a Inglaterra para contribuir, con dos films de cortometraje, al esfuerzo de guerra: *Aventure Malgache* y *Bon Voyage*. Y al año siguiente llega *Spellbound* (1945; en España, *Recuerda*; en América latina, *Cuéntame tu vida*). Las *trouvailles* técnicas del realizador y los escenarios diseñados por Dalí no evitan que el film sea un melodrama alimentado por un psicoanálisis freudiano superficial, que entonces comenzaba a convertirse en moda para Estados Unidos. Como comentaba Hitchcock a Truffaut, sólo se trataba, "una vez más, de una historia de caza del hombre, sólo que aquí envuelta en pseudopsicoanálisis". La extensísima filmografía de Hitchcock (53 películas y una inconclusa que estaba preparando a su muerte) hace que en el espacio de que disponemos sólo nos ocupemos en detalle de las películas que consideramos esenciales para su estudio, si bien no hay ninguna que carezca de algún interés. *Notorius* y *The Paradine Case*¹⁴ son dos ejemplos de la destreza estilística del realizador. El primero es una historia de espionaje, pero sus pilares esenciales residen en el tratamiento psicológico de sus protagonistas, a través de una trama rigurosa. El segundo, complicado drama de culpas y adulterios centrado en un juicio, resulta bastante convincente, incluso para su realizador. *Rope* (1948; *La saga/Festín diabólico*), versión de un asesinato célebre, llevado a la escena por Patrick Hamilton, consistió ante todo en una proeza técnica: hacer que toda la acción, con unidad de tiempo y lugar, transcurriera en un solo plano. Para conseguir esto, además de una rigurosa planificación de rodaje y encuadre, Hitchcock conseguía el enlace entre cada rollo de película haciendo pasar a un personaje ante cámara, en equivalencia a un fundido en negro.

Pasando por sobre *Under Capricorn* (1949), un melodrama para Ingrid Bergman, y *Stage Fright* (1950, realizada en Inglaterra), llegamos a *Strangers on a train* (1951), un notable *thriller* donde el juego de una personalidad psicopática y el riguroso edificio del drama llegan a la perfección¹⁵. *I Confess* (1952; *Yo confieso*), basado en el conflicto de un crimen y su conocimiento por un sacerdote obligado al secreto de confesión, fue un ejemplo de la siempre latente raíz católica del cineasta inglés. Pero luego de *Dial M for Murder* (1954), un film menor, Hitchcock realiza *Rear Window* (1954; *La ventana indiscreta*), otra de sus obras maestras. Como se recordará, es la historia de un auténtico *voyeur*: un fotógrafo inmovilizado por una fractura que desde su ventana espía a sus vecinos y termina descubriendo un crimen. Basada en una novela policial de Cornel Woolrich, se convierte, a través de la mirada implacable de Hitchcock, en un verdadero apogeo del film intimista, "testigo" de las vidas secretas, y en cierto modo en un microcosmos cruel de las pasiones humanas ocultas bajo las apariencias de normalidad.

To Catch a Thief (1955; en España, *Atrapa a un ladrón*; en América latina, *Para atrapar al ladrón*) es un *thriller* lleno de virtuosismo y precisión hitchcockiana, pero *The Trouble*



with Harry (1956; en España, *¿Quién mató a Harry?*; en América latina, *El tercer tiro*) rebasa sus propios límites con una trama de humor negro y un estilo casi experimental, que denota su libertad de acción. Un cadáver incómodo pasa de mano en mano y nadie consigue ocultarlo del todo... Como dice Hitchcock, fue una forma de trabajar contra los clisés: "En *The Trouble with Harry* saco el melodrama de la noche oscura para llevarlo a la luz del día. Es como si presentara un asesinato a orillas de un arroyuelo cantarín y soltara una gota de sangre en el agua límpida. De estos contrastes surge un contrapunto, y quizás, incluso, una súbita elevación de las cosas corrientes de la vida".

Una segunda versión de *El hombre que sabía demasiado* (1956) muy eficaz, pero que para mí carece del encanto de su film inglés, y un drama auténtico (*Falso culpable/The Wrong Man*) sobre el clásico tema hitchcockiano del inocente acusado, preceden a *Vértigo* (1958; *De entre los muertos*, en España), otra de sus obras capitales. "Lo que más me interesaba —decía Hitchcock— eran los esfuerzos que hacía James Stewart (el protagonista) para recrear una mujer a partir de la imagen de una muerta." El *suspense*, el misterio y el miedo están presentes; pero también un penetrante e insólito erotismo, que en el autor refleja una notoria mezcla de puritanismo y fascinación por el sexo... En Hitchcock el erotismo es muy complejo y nunca manifiesto en toda su posible exhibición; por eso, por ser elusivo y latente, resulta mucho más excitante que en una simple película de sexo y desnudos. Este aspecto mórbido e inquietante del sexo reaparece en su admirable *Psycho* (*Psicosis*, 1960), un estudio de psicopatología cuyo verdadero interés no es clínico, por cierto. En Hitchcock, como siempre, la psicología y el realismo externo es apenas un dato más para un juego casi diabólico que, al fin, tiene mayor validez dramática que su historia: la forma convirtiéndose en sustancia. "Con *Psicosis* —dice Hitchcock— dirigía a los espectadores exactamente igual que si tocara el órgano."

Junto con *Los pájaros* (*The Birds*, 1963), es la película más fascinante y "tortuosa" de este período. Un año antes de *Psicosis*, en 1959, había realizado otro de sus *thrillers* clásicos, *North by Northwest*¹⁶, notable, como todos los suyos, por el mecanismo del tratamiento visual, que acrecienta sus ritmos dinámicos y atrapa al espectador en su trama, siempre algo inverosímil. El montaje de su famosa secuencia de la persecución de Cary Grant por una avioneta, en medio de un enorme campo de trigo, es un buen ejemplo de su forma narrativa, estrictamente funcional y prevista en cada signo icónico.

Marnie (1964; en España, *Marnie la ladrona*), *Torn Curtain* (*Cortina rasgada*, 1966), *Topaz* (1969), *Frenzy* (*Frenesí* 1971) y *Family Plot* (1975) son los últimos títulos de una carrera tan extensa como pródiga en deslumbrantes

El fotógrafo inmobilizado
que se convierte
en *voyeur* y descubre
un crimen
(*La ventana indiscreta*, 1954).

aciertos. En todas ellas su estilo actúa con maestría característica, pero cada vez más envuelta en sí misma. *Family Plot*, por ejemplo, es una especie de *divertissement* que resume la mayoría de sus trucos visuales y escénicos, aumentados por un humor sarcástico, "más allá del bien y del mal". La edad no parecía vulnerar sus cualidades ni su inventiva fílmica. Sólo añadía una suerte de olímpica libertad, segura de sus dominios en el miedo y la emoción. Como todos los grandes maestros, pintaba siempre el mismo cuadro, en perspectivas y colores infinitamente variados.

LA LECCIÓN DEL MAESTRO

La fascinación infalible que produce el cine de Hitchcock alcanza por igual (esto es raro) a todos los públicos y a los críticos en general, salvo excepciones. Y —otro rasgo poco habitual— es apreciado por los directores de cine. Estas curiosas unanimidades pueden explicarse: Hitchcock es un espécimen puramente cinematográfico, que domina totalmente las técnicas de atrapar al espectador en una gama completa de emociones físicas y psicológicas. Ha definido un universo propio lleno de claves familiares y persistentes, pero a la vez ejerce el atractivo de la sorpresa y el *suspense* para lograr que sus films no dejen un solo momento libre al tedio o el vacío. Como decía Truffaut, "... no filma más que cosas excepcionales, pero estas cosas le son, sin embargo, muy personales, un poco como obsesiones privadas".

Por otra parte, el soberano dominio de las técnicas cinematográficas (nunca gratuitas) y de la forma lo convierten en un realizador de quien cualquier director o fotógrafo puede aprender las reglas no escritas del lenguaje visual y sonoro. Son muy pocos, en realidad, los cineastas capaces de definir a sus personajes y sus vivencias dramáticas con la escueta síntesis de un movimiento de cámara, la dirección de una mirada o la administración exacta del tiempo de una secuencia. Cuando se llega a ese dominio de la expresión, todos los elementos utilizados se dirigen siempre al fin que el creador desea, y las circunstancias, los argumentos utilizados, los actores y la iluminación son las herramientas que maneja a su arbitrio. Lo cual no impide que haya tenido dudas y angustias personales: "Tomar el guión de alguien y fotografiarlo a mi manera no me basta —confiaba a Truffaut—. Me siento obligado a tratar por mí mismo el tema, para bien o para mal. Sin embargo, debo tener cuidado de no encontrarme escaso de ideas, pues, como todo artista que pinta o escribe, estoy limitado a un cierto terreno. No quiero compararme con él, pero el viejo Rouault se contentó con pintar payasos, algunas mujeres, el Cristo en la cruz, y esto constituyó la obra de toda su vida. Cézanne se contentó con algunas naturalezas muertas y con algunas escenas del bosque; pero ¿cómo puede un cineasta empeñarse en pintar siempre el mismo cuadro?".

Hitchcock creía que no podía hacerlo, pero en realidad todos sus films son realmente versiones —enormemente variadas en temas y tratamientos— de una sola obsesión: el miedo y la fragilidad del hombre enfrentado a riesgos enormes y a veces innumbrables. Y cuando se sentía liberado de su sentido del "público" (rara vez) y de la eficacia comercial, su cine —como en *Vértigo* o *The Trouble with Harry*— alcanza esa originalidad creadora que tan pocos consiguen. Por otra parte, aun esas películas que muestran notoriamente su capacidad de atraer grandes masas de espectadores por su fácil comunicación aparente, contienen rasgos casi experimentales, una libertad increíble en su factura, un humor sarcástico que llega a la ferocidad. Basta recordar *Psicosis*, *Los pájaros*, *Vértigo*... Si se revisa la obra de muchos cineastas contemporáneos, del William Wyler de *El coleccionista* al Polanski de *Repulsión*, del Truffaut de *La dama del Mississippi* al Chabrol de *Le boucher*, podrá advertirse que Hitchcock ha influido profundamente en los realizadores. A veces en forma fructífera, como en la mayoría de los casos citados; en otras por simple imitación mediocre. Como observa Truffaut, "si tantos cineastas, desde los más dotados a los más mediocres, observan atentamente los films de Hitchcock, es porque reconocen en ellos la existencia de un hombre y de una carrera asombrosa, de una obra que examinan con admiración o envidia, con celos o con provecho, pero siempre con pasión".

Hace algún tiempo, recorriendo los estudios Universal, en Hollywood, hicimos —como es de rigor— una visita a todas sus instalaciones y decorados; entre poblados vietnamitas convertibles en aldeas mexicanas, aviones escorados y el viejo París del primer *Jorobado de Notre Dame*, se erguía en una colina la siniestra casa de *Psicosis*, conservada como una especie de atractivo turístico... Hitchcock merece ese homenaje: curiosa persistencia de un decorado ficticio habitualmente destinado a la destrucción inmediata, pero que esta vez adquiría la realidad de un sueño. Sueños o pesadillas son muchos de los mejores films de Hitchcock. Por eso persisten en la memoria, como ejemplos de un cine lleno de claridad aparente y muchas tinieblas de doble fondo.

¹ Sir Alfred Hitchcock murió en Los Angeles el 29 de abril de 1979. Había nacido en Londres el 13 de agosto de 1899.

² F. TRUFFAUT: *Le cinéma selon Hitchcock*. Hay traducción española.

³ ERIC ROHMER y CLAUDE CHABROL: *Hitchcock* (Paris, Editions Universitaires).

⁴ F. TRUFFAUT, *op. cit.* El subrayado es nuestro.

⁵ "Probablemente durante mi estancia con los jesuitas el miedo se fortaleció en mí. Miedo moral a ser asociado a todo lo que está mal. Siempre he permanecido apartado de ello. ¿Por qué? Por temor físico, quizá. Tenía terror a los castigos corporales" (F. TRUFFAUT, *op. cit.*).

⁶ "Yo no estoy contra la policía, simplemente me da miedo." A. H., *op. cit.*

⁷ En *The Lodger* se inicia otro leitmotiv del autor: aparecer fugazmente en una escena: sentado en el despacho de un periódico. Pero también se lo ve entre los testigos de la captura del protagonista, Ivor Novello.

⁸ "... Y yo pienso que el diálogo debe ser un ruido que sale de la boca de los personajes, cuyas acciones y miradas son las que cuentan una historia visual" (F. T., *op. cit.*).

⁹ "Cuando se cuenta una historia en el cine sólo se debería recurrir al diálogo cuando es imposible hacerlo en otra forma. Yo me esfuerzo siempre en buscar primero la manera cinematográfica de contar una historia por la sucesión de los planos y de los fragmentos de película entre sí" (F. T., *op. cit.*).

¹⁰ Detective inglés de novelas populares.

¹¹ Una prueba, si hace falta, del talento de Hitchcock para dar valor a la forma cinematográfica es comparar su versión con la de Ralph Thomas. Esta "remake" sigue puntualmente el mismo guión, pero resulta fría y casi ridícula.

¹² F. T., *op. cit.*

¹³ El "McGuffin" es "un truco, una complicidad"; Hitchcock remonta su historia a Kipling. En sus historias de la India, sobre las luchas en la frontera, se habla siempre del robo de los planos de una fortaleza. "Eso era el 'McGuffin', robar un secreto." En la opinión de Hitchcock ese secreto era importante para los personajes, pero no para él, el narrador. Por tanto, develar el "McGuffin" no es importante y su mejor expresión es la nada...

¹⁴ *Notorius* (1946). En España: *Encadenados*. En América latina: *Tuyo es mi corazón*.

¹⁵ En España: *Extraños en un tren*. En América latina: *Pacto siniestro*.

¹⁶ 1959. En España: *Con la muerte en los talones*. América latina: *Intriga internacional*.

**"Elegí
Rexina.
Y nunca me
abandonó."**

Daniel Castellani

**Nueva variedad.
Nuevas fragancias.**

Rexina
no lo abandona





La nobleza de las formas puras...

Diseño en función del sonido perfecto.
Pieza del luthier Giuseppe Guarneri (o Guarnerius),
circa 1740 (colección D. Margenet),
construido en maderas de pino abeto y arce sicomoro.
Armonía y pureza. Con la misma nobleza de origen,
nace Canciller Cabernet. Una selección de uvas
Cabernet Franc y Sauvignon y cinco años
de añejamiento en vasijas de roble, son su
certificado de calidad total.



Vinos muy finos
CANCILLER

Argentinos con rango internacional

