

CINE LIBRE →

AÑO I, N° 7



Camila: El cine como
acontecimiento

Cineastas en exilio:
Skolimowsky-Zanussi

Cine nacional:
Proyectos para el '84

Imágenes de Evita

Bolognini: En busca
del túnel

Gracias por el fuego:
Una tragedia

latinoamericana

Cortázar en cine

Sa 90.—

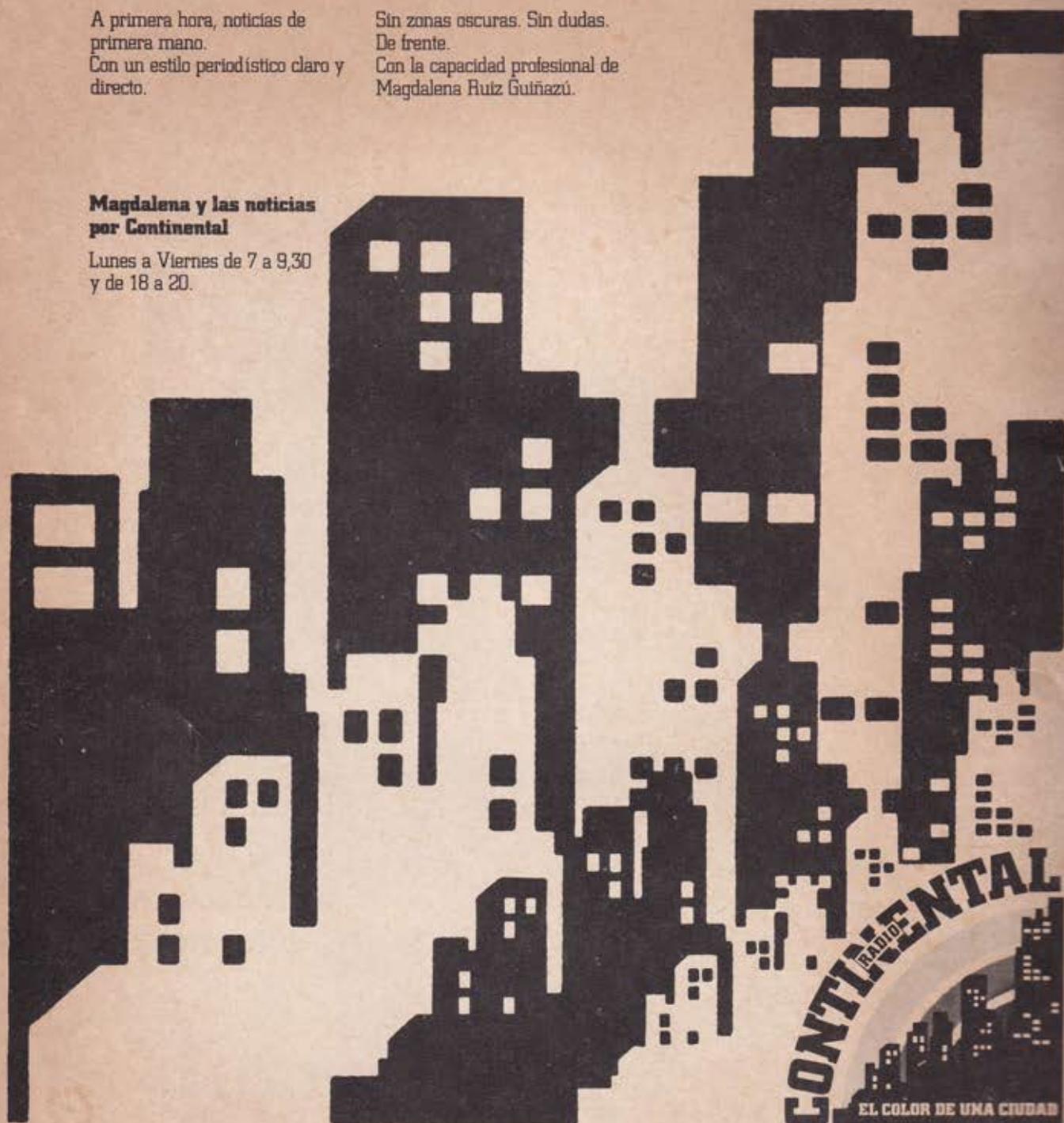
MAGDALENA Y LAS NOTICIAS

A primera hora, noticias de
primera mano.
Con un estilo periodístico claro y
directo.

Sin zonas oscuras. Sin dudas.
De frente.
Con la capacidad profesional de
Magdalena Ruiz Guñazú.

Magdalena y las noticias por Continental

Lunes a Viernes de 7 a 9,30
y de 18 a 20.



CINE LIBRE →

Director editor
Mario Sabato

Consejo de dirección

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

Asesor de dirección
Jorge Lafforgue

Secretario de redacción
Alan Pauls

Redactor
Marcelo Figueras

Colaboradores
Bebe Kamin
Tomás Turrent
José Agustín Mahieu

Arte
Hernán Thomas

Fotografía
Andrés Suárez
Alfredo Suárez

Departamento de publicidad
Senior

Gerente
Jorge Martínez

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 11.723).

La revista CINE LIBRE es publicada mensualmente por EDITORIAL LEGASA S.R.L., con domicilio comercial en Rawson 17 A (1182), Buenos Aires, Argentina. Registro de la Propiedad Intelectual en trámite. La impresión se realiza en IMPRECO GRAFICA, Viel 1448, fotocomposición y armado en FOTOTIPIA LINFOSETER S.A. Pasaje El Maestro 168

TAPA: Susú Pecoraro en *Camila*, de María Luisa Bemberg.

2 EDITORIAL

4 EL ROJO, EL NEGRO, EL BLANCO

Inequivocamente stendhaliano, el título alude a *Camila*, el último film de María Luisa Bemberg, y a los innumerables indicios románticos que inscriben esta película en una tradición estética donde la pasión es siempre una pasión narrativa.

8 UN TUNEL CINEMATOGRAFICO

Casi anónimo, escudado detrás de anteojos impasibles, Mauro Bolognini pasó por Buenos Aires para ajustar los últimos detalles de su próximo proyecto: la adaptación de *El túnel*, la novela de Ernesto Sábato.

12 IMAGENES DE EVITA

Eduardo Mignogna estrenó su opera prima sin mayores estridencias publicitarias, pero su *Evita* supo eludir los oportunismos políticos y trazar un estilo cinematográfico auspicioso.

16 KRZYSYTOF ZANUSSI

El director argentino Bebe Kamin, ahora embarcado en la primera versión cinematográfica del conflicto de Malvinas, entrevistó al cineasta polaco en Los Angeles y obtuvo la autorización para publicar en *Cine Libre* un texto en el que Zanussi reflexiona sabiamente sobre el exilio y el cine.

22 CINE PERUANO

Nueva etapa del exhaustivo relevamiento del cine latinoamericano acometido por Peter B. Schumann.

27 CORTAZAR EN CINE

Agustín Mahieu repasa las versiones cinematográficas de la obra del escritor recientemente desaparecido.

30 INDAGACION A UN AUTOR

Cine Libre conversó con Hugo Pirro (guionista de De Sica, Pontecorvo y Petri) sobre los oscuros métodos que rigen la escritura de un libro cinematográfico.

33 PORNOGRAFIA

Mario Sábato deslinda responsabilidades y separa tantos en un tema polémico que compromete al cine y a los medios de comunicación.

36 CINE MEXICANO

Segunda y última parte del análisis del crítico Tomás Pérez Turrent.

40 PROYECTOS

La ebullición del cine nacional con nombres y apellidos de sus responsables.

42 JERZY SKOLIMOWSKI

Otro polaco exiliado desentraña el arte sutil de metaforizar el dolor de lo real.

46 GRACIAS POR EL FUEGO

En conversación con *Cine Libre*, Sergio Renán explica los criterios con que "tragedizó" la novela de Mario Benedetti.

52 LA CIA EN EL CINE

Un audaz film norteamericano disecciona las operaciones de una organización de vasto (y nefasto) renombre en Latinoamérica.

54 CINELECTURAS

Gerardo Vallejo y Vittorio Gassman también cultivan el vicio de la pluma.

57 AGENDA

El chismorreo de rigor, y un informe sobre las últimas jornadas de Gessell.

58 DOCUMENTOS

Cine Libre exhuma una legendaria conferencia de Abel Gance en la que el director de *Napoleón* pontifica contra la industria y acerca su pasión por el cine al misticismo.

64 HUMOR

AÑO I, N° 7, 1984

El cine y la democracia

El compromiso con la esperanza

Hace un tiempo, no hace mucho y ya parece tanto, cuando vivíamos en la agonía de la dictadura, sospechamos que los militares nos reservaban una última afrenta: irse, dejándonos con nuestros fantasmas y despojándonos de la facilidad del análisis. Tal vez como compensación de tanta violencia, nos servían para que el juicio fuera tan veloz como certero: todo lo que hacían ellos estaba mal, todo lo que se hiciera contra ellos estaba bien. Las víctimas carecen de culpas, que recaen en los verdugos. Ahora somos testigos y protagonistas del despertar de la democracia, e intuimos que el tiempo del simplismo y del análisis fácil debe finalizar.

Ya no existe la censura, las listas negras, la persecución de las ideas. El cine libre hoy es posible. Y tiene una contribución importante que hacer para que nuestra democracia crezca y se fortalezca. Los medios de comunicación, manejados por la dictadura, fueron decisivos para su supervivencia. Ahora deben serlo para la democracia, de tal manera que si a un grupo de desafortunados se les ocurre interrumpirnos la libertad, por primera vez esté todo el pueblo para cerrarles el paso.

Por supuesto que no reclamamos el panfleto, ni el cine obviamente político. Pensamos en un cine más profundo, verdaderamente libre, que nos permita entender qué nos ha pasado, comprender qué somos, y nos ayude a intuir nuestro porvenir.

El compromiso verdadero incluye toda la realidad, no solo la parte de ella que nos conviene. La realidad es siempre múltiple, contradictoria, y en estos últimos años fue, para todos nosotros, tan humillante como dolorosa. Ningún país pasa una tragedia como la nuestra sin que necesite tiempo para sus cicatrices. Las heridas más evidentes podrán cerrarse antes, si practicamos la verdad y la justicia. Hay otras, menos obvias, que permanecerán abiertas mientras tengamos memoria: quién puede mirarse sin sentir vergüenza en el espejo de estos últimos años

Se nos acabó el tumultuoso tiempo de los slogans. Era un tiempo más simple y más hermoso, donde todos podíamos juntarnos a sentir la misma esperanza, que algunos confundieron con ilusión. Ahora debemos iniciar la etapa de la reflexión, más solitaria y más silenciosa. Nada indica que sea una etapa breve. Por el contrario, todo apresuramiento es sospechoso. Tenemos muchos dolores para asumir, debemos asomarnos a un espejo que no nos va a devolver la imagen que le ordenemos. El cine argentino va a encarar lo que nos ha sucedido y lo que nos pasa. Esperemos que lo haga con hondura y sin eufemismos, con respeto e inteligencia. No es necesario que cada film agote el tema; por el contrario, es deseable la mirada profunda antes que la visión panorámica. Preferimos que cada obra implique el compromiso ideológico de su autor, pero entendemos que será necesaria también la adhesión sentimental con cada uno de los temas. Si nuestro cine responde a este desafío, muchos de nosotros aprenderemos a conocernos, y a reconocernos en los demás. Nuestro pueblo tendrá un instrumento eficaz que le permita reconstruir su memoria y su conciencia. Más allá de los fracasos previsibles, de los esfuerzos frustrados, habrá films que arrojarán al menos una luz que despejará alguna de nuestras tinieblas. Y entre todas las luces existirá la posibilidad de que se cancelen esas zonas tenazmente oscuras que albergamos, que fueron a la vez cómplices y consecuencias de nuestra peor pesadilla. Carecemos de la ilusión que pretende un mundo ideal, donde no emerjan directores oportunistas y films criticables por su falsedad. Pero mantenemos firme la esperanza que nos unió para editar Cine Libre en momentos más difíciles que los que ahora vivimos: el cine argentino sabrá cumplir con su compromiso mayor, con su desafío más complicado pero más hermoso. El de contribuir a la fundación de la democracia argentina.

El Director

PLANES PARA GENTE QUE HACE PLANES

Para gente preocupada por su salud.
Y por la del personal de su empresa, que aspira a
una cobertura total
en el hospital privado más importante del país.
Ahora también en pleno centro
de la ciudad: Florida 650 (392-0403).

Sanatorio Güemes

HOSPITAL PRIVADO

Córdoba 3933 • 88-0559 y 87-9830
Acuña de Figueroa 1740
Santa Fe 3651 • 71-5427/7353/1439
Florida 650 • 392-0403



El rojo, el negro, el blanco

Alan Pauls



drama, pero su virtuosismo consiste en que semejante condición melodramática es un compromiso estético, y no un resultado indeliberado. **Camila** explora el territorio del melodrama, trabaja sus convenciones y su retórica; de ahí que el teleteatro, su versión degradada, le sea ajeno. Primera pregunta que plantea **Camila**: ¿cómo se salta de las ficciones rutinariamente burguesas para sumergirse en un relato de largo aliento, plagado de peripecias novelescas y romanticismo? ¿Qué sucedió, en su realizadora, en el trayecto que va desde **Señora de nadie** (1982) a esta **Camila**?

“La sensación de haber cumplido con un compromiso”, dice María Luisa Bemberg, “un compromiso que yo tenía con respecto a la situación de la mujer en la sociedad, y que me llevaba a denunciar su sistemática idiotización, su dependencia social, económica y afectiva, todo lo que hace que una mujer no sea libre. Por eso mis películas anteriores son retratos de mujeres enajenadas que, sobre todo en **Señora de nadie**, intentan afirmarse poco a poco como individuos autónomos. Ahí empecé a sentir cierto hastío, la impresión de que estaba amenazada por la repetición y por una cierta comodidad, dos peligros nefastos para un profesional que quiere crecer. No digo la palabra “artista”, porque le tengo un poco de miedo; digamos mejor una “narradora de cuentos”. Entonces llegó Lita Stantic (productora ejecutiva de **Camila**) proponiéndome la historia de **Camila O’Gorman**. Me tocó un poco el amor propio, porque me dijo: “Hasta los críticos que más te respetan dicen que no sabés contar historias de amor, que hay algo profundamente escéptico en vos”. Y yo acepté el desafío, levanté el guante y me dije: “Veamos si puedo hacerlo con la historia de una pasión”. Dos cosas me sedujeron del proyecto: los mundos que iba descubriendo a medida que me adentraba en **Camila O’Gor-**

Una conversación-crítica con María Luisa Bemberg sobre su último film, *Camila* la historia de una pasión trágica que representará a la Argentina en el próximo Festival de Karlovy Vary.

“Toda verdadera pasión sólo piensa en sí misma.”

Stendhal

Acaso haya que saludar el estreno de **Camila** como un acontecimiento. Más de un motivo avala esta afirmación, que algunos juzgarán levemente hiperbólica (concedamos que el cine argentino está huérfano

de acontecimientos, y en cambio poblado trabajosamente de películas que intentan devolverle una imagen de “industria”). Por un lado, la envergadura de su producción (compartida con la empresa española Impala, que proporcionó el iluminador y el coprotagonista, el actor Imanol Arias), que reconstruye con una pictórica minuciosidad los escenarios del Buenos Aires de mediados del siglo pasado. Por otro, la decidida adhesión del film a un género (el melodrama) radicalmente ajeno al tono de las dos películas anteriores de María Luisa Bemberg —género que el cine argentino pretende eludir por pudor pero cultiva por desmérito. **Camila** es, desde el primer fotograma hasta el último, un melo-

man, y la idea de meterme con nuestro pasado, con esa identidad ambivalente, desgarrada, que todos los argentinos debieramos asumir para ahondar más en nuestras raíces".

Las crónicas históricas confirman la escandalosa pasión de la adolescente porteña y el presbítero jesuita: sus páginas dan cuenta del fatal desafío que los amantes lanzaron a las instituciones y al poder de su tiempo y aluden, con la austeridad propia de los registros del pasado, a la tragedia final. Pero pudorosamente omiten sus detalles. Allí la historia y la ficción se bifurcan: "Lita me trajo primero el hermosísimo libro de Enrique Molina, **Una sombra donde sueña Camila O'Gorman**, que es un poema en prosa y por lo tanto era imposible de adaptar: era puro lenguaje. De modo que tuvimos que inventarlo todo, excepto algunos puntos históricos que constan en las memorias del Capitán Reyes, la fuente en la que abrevan todos los demás historiadores. Se sabe que él era jesuita, que estaba en la Iglesia del Socorro, que ella cantaba en el coro. Se sabe que huyen el 12 de diciembre de 1847 y fundan una escuela en Goya. También son auténticos los nombres falsos que usan, la denuncia del padre Gannon y el fusilamiento en Santos Lugares. Todo el resto, como digo en la película, es versión libre".

Para la reconstrucción histórica, Bemberg convocó a Leonor Calvera, una investigadora ya célebre por haber mantenido un coloquio de sorda violencia con el facundo Hugo Guerrero Marthineitz. Calvera consultó archivos, textos de historia, libros de memorias: despejando el pasado preparó el lugar para la ficción: "El hecho de trabajar con una época histórica te circunscribe mucho. Hicimos un viaje a Córdoba en busca de escenarios, pero todo era demasiado español, era anterior a lo que necesitábamos. Fuimos a Colonia, recorrimos mucho y finalmente dimos con esa muy linda casa de Chascomús, que se supone es la casa de los O'Gorman en Buenos Aires. Habíamos pensado en el Museo Pueyrredón, pero no nos lo facilitaron: quizá no les gustó el libro. De todos modos me alegro, porque el Pueyrredón es demasiado conocido, y eso le

hubiera quitado verdad a la historia. Creo que la casa que elegimos tiene algo de las fachadas de casas de Figari. Ese era mi desafío con respecto a la reconstrucción histórica: que la gente dejara de mirar desde afuera a los personajes, que no los vieran como disfrazados, que se adhirieran a la historia".

La historia, se sabe, es un género "viril". El cine argentino ha contribuido a enfatizar el adjetivo hasta el ridículo: bronceos, estatuas, próceres hieráticos y paternalistas, ademanes enérgicos. El mito fundacional del heroísmo histórico coincide sospechosamente con un mito masculino: Cabral sacrificándose por San Martín. ¿Qué queda para las mujeres en este universo de sables y botas, emblemas casi paródicos de una virilidad que los films históricos de Torre Nilsson exaltaron? "De algún modo", dice la Bemberg, "Camila proyecta una mirada femenina sobre la historia. No hay duda que es ella la protagonista de la película. Pero lo que me interesaba era, sí, desarticular los mitos "femeninos" de la juventud lánguida, con los ojos en blanco, que se muere de amor. Yo quería un ser audaz, valiente, atrevido, una mujer "liberada" **avant la lettre**. Como feminista que soy, me interesa proponer imágenes de mujeres distintas de los estereotipos tradicionales, que los historiadores también contribuyeron a consolidar. Busaniche, Gálvez, Ibarguren hablan de la "inocente, dulce y pura niña Camila que fue seducida..." ¿Y si hubiera sido al revés? ¿Siempre la pasividad femenina frente a la agresividad viril! Pensé: una chica tradicional, católica, virgen, sometida, reprimida, que se manda mudar con un sacerdote... ¿Qué pelotas debió tener! Entonces supuse que no era la mujer tradicional que se queda en el molde, sino que rompe todas las barreras. Una mujer con mucha audacia, mucha vitalidad y mucho temperamento: simplemente, un ser libre. Y hay pocas mujeres libres en el cine".

¿Quién de los O'Gorman, esa familia regida por la voluntad de un padre despótico (Héctor Alterio) cuya imagen se superpone a menudo con el retrato de Rosas, encarna esa libertad y marca el camino para el destino de Camila? La Perichona

(Mona Maris), una abuela en la que la feminidad y el deseo se confunden peligrosamente con la disidencia y el escándalo. Es ella la que **signa** a Camila al preguntarle, en la apertura del film, si le gustan las historias de amor. La diminuta Camila, sorprendida por la llegada de ese personaje fantasmal, vacila. "No sé", dice. Sin embargo, en esa escena está condensado y anticipado todo el movimiento posterior del relato: La Perichona designa en Camila a su sucesora. Si Camila-niña "no sabe", el espectador, en cambio, ya sabe, y es este juego de distancias entre el saber de los personajes y el del espectador el que instaura la dinámica del melodrama. En más de un sentido, La Perichona es la "autora" de Camila, su mentora pasional: confiándole su legado de transgresiones traza una genealogía que burla la autoridad paterna y el honor familiar. Ejemplaridad del último encuentro de Camila con su abuela: confinada por su hijo en un cuarto remoto de la casa (su "enfermedad", por cierto, es contagiosa: Camila es la primera afectada), La Perichona espera con ansiedad la visita de Liniers, su ex amante, muerto hace años, y comparte con su nieta el arte de la impaciencia. Camila, lejos de "devolverla" a la realidad, alimenta su imaginario y participa de la "representación" como un personaje más. Las "historias de amor", además, han dejado de serle indiferentes: periódicamente las recibe del librero Mariano, que le desliza novelas románticas con la cautela que exigirían panfletos antigubernamentales. La precaución no es abusiva: el librero será la primera víctima de la represión, y frente a su cabeza degollada Camila vislumbrará el peso de su "desviación". Liniers ya es una figura de daguerrotipo, La Perichona se deja consumir por el desvarío, pero Camila no parece atender demasiado a esas contingencias. Cómplice y a la vez discípula de su abuela, ¿cómo habría de impugnar Camila lo que La Perichona proclama en su demencia (nada más y nada menos que el derecho al deseo, ajeno a la reclusión y también a la locura) cuando más tarde será ella, Camila, la que protagonizará con Ladislao una ficción amorosa tejida de

nombres falsos? "Las pasiones no pueden explicarse: el destino es el que las marca", dice Bemberg. "Creo que la escena en la que ella está con los ojos vendados y lo toca a Ladislao es como la representación de la fatalidad, que es ciega. Pero indudablemente La Perichona ha influido en Camila, la ha convertido en su auditorio cautivo, le llena la cabeza con historias de amores imposibles. ¿Y qué más imposible que un sacerdote? Lo que pasa es que eso daría para otra película, una película a la Rohmer que indagara, que disecara las conductas amorosas para ver en qué medida el hecho de la prohibición no ha sido para Camila un atractivo, una provocación más para acercarse y andar al borde del abismo. Se me ocurre que Camila hubiera podido pasarse la vida soñando con un amor imposible, confesándose, haciéndose miraditas en la Iglesia, dándose quizás un beso furtivo, pero lo que sucede es que se encuentra con un hombre que le dice: "Yo no sirvo para amores secretos". Y esa es una postura moral que a mí me parece muy importante, porque este hombre está dispuesto a pagar el precio por su amor: no hay hipocresía. Cuando él entiende que la Iglesia no le permite servir a Dios y a su amor al mismo tiempo, entonces deja el cáliz, se saca la sotana y abandona todo. Es una actitud de honestidad moral que me parece muy necesaria".

Narrar la historia de una pasión es, en cierto modo, un ejercicio de domesticación. La ley del melodrama es severa: cuanto más excesiva la pasión, más "controlado" el relato, más domados sus arrebatos, más racionalizados sus estallidos. Del melodrama, **Camila** recupera con una rara sabiduría este sentido de la construcción narrativa, esa capacidad de dosificación de afectos y efectos, esa intensidad de la estructura que caracteriza a las novelas del siglo XIX ("una especie de control de la desmesura", define María Luisa Bemberg): "Yo sabía que la historia se dividía en tres partes: Buenos Aires, Goya y Santos Lugares. Llegamos a escribir el guión cuatro veces con Docampo Feijoo y Stagnaro. Y en un momento a mí se me ocurrió introducir una estructura quebrada: em-

pezar por Goya y hacer un flash back. A ellos les encantó la idea y nos pusimos a escribir una quinta versión en función del racconto. Lo dejé descansar una semana, lo lei y no me gustó: caprichoso, artificioso, no tenía fundamento alguno. Entonces me encargué yo sola del libro y lo escribí dos veces más. Yo empecé en el cine como guionista, y sé que si un guión no está muy trabajado, con mucho rigor y mucha exigencia, es muy difícil hacer una buena película, por más talentoso que sea el director. Es como la planta arquitectónica de una casa: ¿de qué te sirve poner mármoles de carrara si la planta es mala? Lo importante, y eso sólo puede hacerlo el director, es tener toda la película en la cabeza, como un mapa. Y recién entonces armarse de la seguridad necesaria para permitirse seguir intuiciones, desvíos, pero siempre teniendo en vista lo que se quiere contar: no perderse, no pretender contar diecisiete cosas al mismo tiempo. En el fondo, en **Camila** yo quería contar una, a lo sumo dos: el abuso de poder como subtexto, y por otro lado la historia de esa pasión. Teniendo claras esas metas, la película es como un barco con velas, tiene que navegar con las velas muy ceñidas, siempre dentro de su curso".

¿Cómo representar el amor, cuando el amor es ya, siempre, una representación? ¿Acaso los enamorados no se "hacen escenas"? El amor es una escena de amor; imposible pensarlo fuera de ese marco dramático. Pero además de escenas, hay episodios, secuencias de amor. El melodrama ofrece el modelo más acabado de esta expansión narrativa del amor, y propone las leyes que presiden su economía. Tiempo atrás, en una conferencia de prensa, María Luisa Bemberg había afirmado categóricamente su compromiso con esa economía dramática: "espero tener el coraje de contar un melodrama hasta el fin". **Camila** es la puesta en escena de ese coraje: "Cuando dije eso estaba pensando en el melodrama en términos de exageración, como una exaltación total, sin los pudores que una mente más fría y distante puede llegar a tener sobre este tipo de comportamientos. Yo no quise tomar distancia porque,

escéptica como soy, hubiera empezado a meter las pinzas como hice en **Momentos**, que es un film hecho con lupa, un film de observación... Acá quise que los soplos de exaltación no me abandonaran. Me propuse entrar en esa situación de locura amorosa, devolverle toda su verdad a la frase "perder la cabeza por amor", y tratar de no preocuparme si me excedía: **no quise tenerle miedo al exceso**. Si es necesario que haya violines sollozando, me dije, ¡entonces que sollocen! Y creo que esa falta de miedo fue lo que me permitió filmarlo todo hasta las últimas consecuencias, y lo que hizo que el resultado fuera creíble y conmovedor". Como **La mujer de la próxima puerta** y **Adela H.** (Truffaut), como **Tess** (Polanski), **Camila** es un film que no tiene pudor. No porque incursione en perecederas osadías eróticas, sino porque se atreve a sostener un discurso que, ya lo decía Barthes, es inactual, padece un generalizado descrédito y está marginado no sólo del poder, sino también de sus mecanismos (ciencias, saberes, artes). En el caso de María Luisa Bemberg, "no temerle al exceso" es haber osado **sumergirse** en un género profundamente devaluado y haber arrancado de su código una verdad que a menudo viene de la mano de las trivialidades. Ya lo decía el personaje de Fanny Ardant en **La mujer de la próxima puerta**: "Sólo puedo repetir frases de las canciones más banales: 'no me dejes', 'te extraño', 'te quiero'. Ahí hay verdad". "**Camila**", dice la Bemberg, "es una película mucho menos distanciada que **La mujer...**, donde todo está visto como desde afuera, con esos planos aéreos de la ambulancia, con esa narradora que es un poco Truffaut mismo. Es una reflexión sobre la pasión, sobre lo inevitable de la pasión. Creo que **Camila** podría parecerse más a **Adela H.**, en el sentido en que no es tanto una reflexión como un dejarse arrastrar por la pasión. O, en última instancia, si hay reflexión, es sobre la violencia. De todas formas, estas analogías sólo vienen a posteriori. Cuando empiezo a incubar una película, yo, que suelo ir mucho al cine, dejo de ir por completo. Sólo siento la necesidad de estar sola, encerrada en mi casa,

en silencio o con música. Ciertas músicas (Mozart, Wagner, Bartok) me sirven para visualizar las imágenes. En cambio, las películas de otros me molestan, son como interferencias: **no quiero que nada exterior a mí llegue a mandar en mí.** No veo imágenes ajenas; desde el momento en que fueron plasmadas por otros ya no me sirven. Pensar en películas ajenas me inhibe, y para crear hay que ser lo más libre posible”.

“En París, el amor es hijo de las novelas”, escribe Stendhal. Poco importa la geografía, que es accidental. En **Camila**, el amor también es tributario de una vasta tradición de la que **El rojo y el negro** no está ausente. Como la casa de los O’Gorman, que evoca o copia a Figari, como el clima y la luz del film, que deliberadamente se apropian del clima y la luz de las litografías de Peregrino, la pasión de Camila se lee en los libros que clandestinamente devora. Y como la misma Camila, que recibe el legado amoroso de su abuela y cumple su mandato pasional, María Luisa Bemberg (aunque su proclamado aislamiento creativo intente refutarlo metódicamente) hereda ese saber sobre los sentimientos que todo un siglo diseminó en novelas, folletines y melodramas. Que **Camila** habla sólo de dos temas es apenas una modesta declaración de principios que la lógica del melodrama desmiente; **Camila** habla también, y a su modo, del sexo, de la familia, del Edipo, de la sociedad, de amos y criados, de sacerdotes y contradicciones vocacionales, de homosexualidad (bien mirado, el hermano (Claudio Gallardou) es una suerte de doble asexual de Ladislao). **Camila** entrelaza todos estos elementos en una red que los disimula a la vez que los ostenta, con esa falsa ingenuidad con que el melodrama pone en escena un saber sobre el mundo y lo hace circular, entreverado con ráfagas de emoción. Pero María Luisa Bemberg se obstina: “No soy una intelectual, soy una persona que trabaja en función de una intuición dramática. El estilo de una película me lo marca la historia. Mi primera pregunta es “qué”, la segunda es “cómo”; y ese cómo siempre está condicionado por el tema. Acá, lo que iba a contar era

el desorden amoroso de dos jóvenes amantes en el Río de la Plata del siglo pasado, con toda la violencia que hay por debajo: la pureza de esos dos seres, su inconsciencia. Lo que sabía era que con esta historia **yo tenía que acercar los personajes al público**, ponerlos en primer plano para que los latidos de sus corazones prácticamente pudieran verse. Y eso ya me marcaba la manera de colocar las cámaras, los colores, los encuadres, el ritmo, la música”. Sin duda el trabajo de Susú Pecoraro es decisivo para el establecimiento de esa proximidad entre personajes y espectador. Su Camila (quizá lo mejor que pueda decirse de ella es que Camila es, con todas las letras, **suya**, que después de presenciar su interpretación resulta difícil imaginar a otra actriz en ese rol) alterna con la misma eficacia el empecinamiento y la desesperanza, la tensión y una inflexible dignidad. Es objeto y sujeto de la pasión que la anima, y tal vez en este delicado equilibrio resida la clave de su trabajo. Susú Pecoraro es una fuerza que atraviesa como un tornado el film y lo arrastra a su paso; de ahí que gran parte de la emoción que la película vehiculiza surja de su cara, de la intensidad de su encarnamiento y de la energía que trasmite su cuerpo. Basta remitirse a la escena de la declaración de amor en el confesionario, donde Camila, haciéndose cargo de una función que el código amoroso suele reservar para los hombres, admite ante Ladislao que lo ama, pero se refiere a él en tercera persona: “lo amo, padre”, le dice, “pero él no puede casarse”. Hay que recordar esta escena, que muestra apenas la cara de Camila a través de las rejas del confesionario (“sus ojos implorantes y una boca fresca y sensual, irresistible”, acota Bemberg) y en contraplano la expresión entre aterrada y fascinada del sacerdote, para ver cómo una actriz es capaz de **dar cuerpo** a un texto que en otra boca tal vez naufragaría irremediadamente, para advertir cómo Susú Pecoraro, sin agregar el menor gesto pero también sin vacilar, declara su amor y convierte esa declaración en un imperativo amoroso, afirmando su texto y envolviendo con esa afirmación al que la escucha, negándole

toda posibilidad de resistencia y de escape.

¿Y los colores? **Camila** también cuenta una historia cromática: el rojo de la divisa punzó sobre el negro de la vestimenta del padre y de Ladislao, el negro sobre el blanco de Camila, la venda blanca sobre los ojos de Camila y las vendas negras del fusilamiento: “Eso forma parte también de esa puesta en escena mental que hago de la película, de esa hibernación en la que entro voluntariamente al prepararla. Ahí las cosas van surgiendo lentamente. Evidentemente, el rojo-sangre de Rosas es a la vez violencia y pasión, las dos ruedas de esta película; el negro, color eclesiástico, de la autoridad, patriarcal (Alterio siempre está de rojo o de negro); y la pureza, bueno... Parecerá un poco obvio, pero es evidente que no hay mejor que el blanco para darla. Por otro lado, los tonos cromáticos de la película: al principio cálidos, dorados (le mostré al iluminador muchas litografías y grabados de la época); luego poco a poco todo se va ensombreciendo, y al final, en la cárcel, hay grises, ocre y sepías. Lo único que resalta son las florcitas rosas del vestido de Camila, un vestido que se manda a hacer pensando que va a una fiesta (se la ve cosiéndolo en el rancho) e ignorando que será el vestido con el que habrá de morir. Busqué esa contraposición del dramatismo de un fusil y ese ingenuo vestido de florcitas, muy frágil, muy femenino”.

El sujeto amoroso, escribe Barthes, está suspendido, lejos de las cosas humanas, por un decreto tácito de insignificancia: no forma parte de ningún repertorio, de ningún asilo. Como ese sujeto, **Camila** es un film **solitario**. No lo apremian las coyunturas y tampoco los oportunismos. En un momento en que los proyectos del cine argentino parecen hostigados por imperativos de “compromiso” muchas veces equívocos, **Camila** es una película que, como las pasiones stendhalianas, sólo piensa en sí misma: hecha con una gran libertad, con un gran placer y con la emoción que sólo la libertad y el placer pueden deparar. Por eso, más que un film, es un acontecimiento. ♣

Un túnel cinematográfico

*Mario Sábato,
Ernesto Sábato,
Mauro Bolognini
y Enrico Medioli
en mesa redonda.*

Mauro Bolognini, uno de los grandes directores que Italia ha aportado a la cinematografía, Enrico Medioli, un guionista que fue colaborador habitual de Luchino Visconti, estuvieron en Buenos Aires para intercambiar ideas con Ernesto Sábato, a propósito de la filmación de *El túnel*. La novela de Sábato ya conoció en 1951 una versión vernácula, en la que Carlos Thompson interpretaba al pintor Juan Pablo Castel y Laura Hidalgo a María, su amante, y que fuera dirigida por León Klimovsky. En televisión fue adaptada tres veces: en el ciclo *Las grandes novelas*, que realizó Sergio Renán en las entonces vetustas instalaciones del Canal 7, con la interpretación de Walter Vidarte y Julia von Grolman; en un programa (*Escrito en América*) de la televisión española, con Susana Mara como María; y en 1980, en un espectacular de Canal 13, con Graciela Borges y Rodolfo Bebán dirigidos por Mario Sábato. Hubo, en distintos lugares del mundo, incontables versiones teatrales. Ahora, a más de tres décadas de ser escrito, *El túnel* emprende lo que será su aventura más importante: un film de producción y nivel internacional, con actores tan famosos como Depardieu, Volonté y Dominique Sanda. La filmación se realizará en Buenos Aires, antes del verano, y en ella el equipo técnico (argentino en su inmensa mayoría) tendrá la ocasión de comprobar si es cierta la fama de dictador implacable que tiene un hombre tan exquisito y encantador como Bolognini. Mientras Arturo Feliú, uno de los productores, ultimaba pragmáticos detalles propios de su oficio, en el bar del Hotel Panamericano, Bolognini, Medioli y Sábato hablaban de dificultades y posibilidades, de errores y métodos probables para la siempre difícil traslación de la literatura a la cinematografía. En este diálogo tan privado se introdujo subrepticamente Cine Libre. Más que una entrevista exclusiva ésta es, entonces, una infidencia colectiva.

BOLOGNINI: ¿Qué me ha enamorado de *El túnel*? El túnel es, primero, el encuentro con una bellísima novela. Y por lo tanto, lo primero que he amado es el libro. Después, cuando me fue propuesto el film, he debido buscar por qué me podría interesar realizarlo. Creo que me ha gustado por el tema de la soledad, que me es tan cercano. La idea de un hombre solo es un tema muy actual. Pero lo que me ha impulsado, más que todo, es que este hombre asesina a la única persona que lo podría sacar de la soledad. Y esta maldición, esta fatalidad, de asesinar a la única persona que nos puede ayudar, es un tema que me apasiona mucho. Traducir en imágenes un libro como *El túnel* es una empresa absurda... No es una novela simple, tiene tantas posibilidades de lectura, que no se puede leer solo y de una cierta manera. El cine es un medio un poco vulgar, respecto a las palabras, a los adjetivos, a todo lo que puede hacer un poeta con las palabras. Una poesía no se puede traducir literalmente: es necesario buscar y encontrar las relaciones, las correspondencias, que mantengan su significado en el otro idioma.

En este libro a mí me preocupa la luz de cada escena, la atmósfera, el hecho de que todo permanezca creíble, verdadero.

MEDIOLI: El problema más grave de la traslación lo representa el largo monólogo del protagonista, su lúcida búsqueda frenética. Esto es difícil de representar en imágenes, de resolverlo visualmente.

Todavía no he encontrado nada definitivo. Con Bolognini nos hemos hecho propuestas, pero todavía nada que represente una solución.

Creo que tiene que tener un interlocutor, que podría ser María, más que cualquier otro. Es necesario un interlocutor. Esto es lo que me parece más cercano a la novela.

SÁBATO: Cuando se pasa del lenguaje literario al cinematográfico yo creo que hay que tener libertad para independizarse: mantener el espíritu del libro, y no la letra. Lo que en mi libro es monólogo, puede ser descompuesto en diálogo; puede haber un interlocutor, una persona cercana. Castel es un hombre difícil, pero puede tener un amigo íntimo a quien le hable, le diga las cosas que se le ocurren, a quien de pronto lo pueda tomar de las solapas y gritarle. Un interlocutor, que permita desdoblarse el monólogo. En la novela los diálogos



existen. Eventualmente tiene un amigo, no íntimo. Los diálogos que tiene con Maria, esos sí, tal vez puedan permanecer tal como son. Pero hay otras cosas, ideas, deducciones, que habrá que dar en imágenes, o en diálogos complementarios. Por ejemplo, se me ocurre ahora, cuando Castel va a la estancia, y presencia ese pintoresco diálogo entre Hunter y la prima sofisticada. Ese diálogo está bien pero, ¿cuál es la opinión de Castel sobre él? En la piensa, pero no la dice: en la escena permanece callado... Comprendo que hay grandes dificultades.

MEDIOLI: Una dificultad suplementaria es que El túnel es un novela que se admira. Ciertas veces uno puede tomar una novela, simplemente como punto de partida, y desde allí hace lo que quiere. Aquí no. Este es un relato muy misterioso, y hay que tener mucho cuidado con lo que se hace.

BOLOGNINI: Creo que se puede, aún sin intención, traicionar. Nosotros tuvimos algunas ideas que nos atraían, pero que sin embargo, atacaban el verdadero sentido del relato... Imágenes, secuencias, que reemplazaban o mantenían la dramaticidad del libro. Es un juego muy peligroso, estamos siempre al borde del precipicio. Esto es uno de los atractivos de este trabajo, y lo será hasta el final. Lo es ahora, que estamos buscando los escenarios, lo será en la filmación, lo seguirá siendo cuando tengamos que pensar en la música, lo será siempre. No nos podemos permitir errores de estilo en este film.

SÁBATO: Mauro, creo que se podría hacer una experiencia interesante: rever **El extranjero**, el film que Visconti hizo de la novela de Camus. Es un relato similar, en primera persona, muy duro. Yo estaba en París cuando se estrenó el film, que fue muy criticado. No sé si pasó lo mismo en Italia.

MEDIOLI: Sí, también en Italia fue muy criticado. Es el film de Visconti menos...

BOLOGNINI: Menos logrado...

MEDIOLI: Menos viscontiano.

SÁBATO: Porque creo que estaba muy vigilado por alguien de la familia de Camus.

MEDIOLI: La viuda.

SÁBATO: Es horrible, eso es lo que no tiene que ocurrir. Yo detestaría la idea de vigilar esto. Observen, en cambio, **Muerte en Venecia**. Visconti allí filmó con absoluta libertad, y por eso mismo es un hermoso film. Es una experiencia que tiene que ser tomada en cuenta, un error que debe evitarse.

MEDIOLI: Muchas veces las viudas de los autores se transforman en verdaderas vestales. Cuidan el trabajo del marido, o del hijo, e impiden que se cambie nada. La viuda de Camus puso como condición que no se cambiara nada de la historia.

BOLOGNINI: Hubo muchos errores. Inclusive la elección del actor. Enrico, ¿sabías que yo debía hacer ese film?

MEDIOLI: No, no lo sabía.

BOLOGNINI: Sí, yo lo iba a hacer. Con Belmondo de protagonista. La viuda de Camus fue a Roma porque todavía se dudaba si lo hacía yo o lo hacía Francesco Rossi. Y la viuda... Nos encontramos, se habló del libro. Pero a ello no le interesaba que se discutiera la novela. Me preguntó que me gustaba más, el cus-cus con pollo o el cus-cus con ensalada. Y yo le dije que no me gustaba de ninguna de las dos maneras. Así finalizó nuestra relación. Después lo iba a filmar Rossi, pero llamó por teléfono Visconti y dijo que lo hacía él. Tu sabes cómo era Luchino...

MEDIOLI: Visconti quería a Delon.

BOLOGNINI: Pero era Belmonfo el ideal.

MEDIOLI: Mastroianni es uno del tipo que cuando habla de la madre se pone a llorar... No tiene, no puede tener ese aire duro, alejado.

BOLOGNINI: No. No se puede comer fettuchini y beber Frascati y después hacer **El extranjero**.

No se puede. Pero, de todas maneras, yo amo los actores simples. Pero no solamente simples: cuando detrás de esa simplicidad hay un espesor de dolor, de angustia, de drama, de soledad. No me gusta el actor que ya tiene todo expresado en la cara. Me gusta un actor que se puede parecer a ti, a mí, a cualquiera, pero que tenga un mundo en su interior. Yo, cuando hablo con Ernesto, estoy encantado con su simplicidad. Pero las cosas que nos dice no son simples, son extremadamente profundas. Y claras. Y yo necesito que Castel sea de la misma manera. Que sea un personaje visualmente simple, reconocible; que tenga el aspecto de un ser humano, no de un actor. Pero después, cuando le ponga la cámara en los ojos, que esté allí todo el drama de un hombre solo.

SÁBATO: ¿Y Maria?

BOLOGNINI: Para mí, curiosamente, Maria es más simple que el personaje de Castel, aunque pueda parecer tan difícil. Todos los personajes del Túnel son difíciles, por otra parte. Pero Maria es un personaje que puede construirse, que se puede hacer



Plano:
Bolognini
sondea al autor
de El túnel.

con las luces, con las atmósferas. María se puede tener más lejana. Yo no puedo poner la cámara dentro del corazón de María. Puede acercarme, pero no llegar dentro. Con Castel debo llegar adentro, y entonces es más difícil. Con María siento que puede ayudar a una actriz a hacer el personaje. En cambio, el actor que haga Castel no puedo ayudarlo, tengo que robarle y sacarle cosas, él me tiene que ayudar a mí. A María podré regalarle algo, inclusive con los recursos técnicos, con mi oficio de director. ¿Pero cómo puedo ayudar a Castel? No puedo ponerle una sombra en la cara para que parezca que piensa. Debe, realmente, pensar. Su inteligencia debe ser verdadera. Y también su locura. Es un personaje tremendo para un actor. Los otros son personajes solamente difíciles, y está en nosotros ayudar a los actores a componerlos, hacerlos precisos, tener las elecciones justas. Otro personaje muy difícil es el marido. Pero si, como esperamos (y seguramente será), lo interpreta Volonté, Gian Maria nos hará un verdadero regalo. Nos traerá, no sólo su experiencia de actor, sino también humana, de hombre que sufre, de alguien dolorido. Podremos contar con el gran regalo de un hombre y un actor de esa calidad.

SÁBATO: Me preocupa el problema de la visión: en *El túnel* todo será contado por Castel, que tiene una y muy particular visión. Todos los personajes son como Castel los ve y quiere verlos.

BOLOGNINI: Una proyección de él.

SÁBATO: Así es. En literatura es importante, siempre, el punto de vista. El punto de vista no físico, sino espiritual. Aquí hay un punto de vista, que elegí después de mucho experimentar: el interior de Castel. Toda la realidad es una especie de fantasmagoría, vista por Castel, incluyendo María y su cara. Por eso estoy de acuerdo con lo que dijo Mauro recién: la cámara está en la cabeza de Castel, y por eso María se puede construir, por decirlo así: es una cara, una figura, una expresión inasible. Precisamente porque está fuera de Castel no se la puede atrapar. Yo encontré en la primera persona, en el monólogo, que así podía arrastar al lector al drama interior de Castel. Visto desde afuera, por un espectador objetivo, el drama de Castel es un poco grotesco. Visto desde la óptica de Castel, todo es razonable, todo es natural. El lector piensa que son verdaderas y ciertas las cosas más disparatas que le suceden o que piensa. Por eso, ya

que la óptica está desde Castel, es que es muy difícil la construcción del personaje central, porque ahí no hay impresión externa, todo es interno. Todo es verdad, todo es una verdad, y el actor tiene que transmitir esa verdad. María no. María de pronto es una cara, una atmósfera, es una luz, son cuatro palabras equivocadas.

BOLOGNINI: Y la sola vez que María no es vista por él, no está en escena. Es la única vez que ella no va a la cita. La única vez que ella toma una decisión no es vista por él. Ha dicho que irá, y sin embargo no va. No va, y allí es María, en ese momento que no va. Por esto, y tal vez porque ha tomado esa decisión de no ir, él la asesina. Porque lo ha dejado solo.

SÁBATO: La literatura tiene la ventaja que cada lector puede construir los personajes en su imaginación. Acá lo hace a través de los ojos del protagonista. Y nadie puede acusarlo de que esos personajes no son verdaderos o creíbles.

BOLOGNINI: Nosotros también tenemos que hacer que el espectador vea a los demás personajes a través y cómo lo hace Castel. Como si fuera Castel.

MEDIOLI: Tendremos que hacer todo lo posible por no traicionar la novela.

BOLOGNINI: No traicionar la belleza...

MEDIOLI: Las motivaciones, y el espíritu. Eso no lo traicionaremos nunca. En lo que sea la anécdota, en eso tal vez podamos alejarnos. Siempre teniendo en cuenta el misterio de los personajes, de Castel, de María, del ciego. Hay dificultades, pero...

SÁBATO: Cada arte tiene sus posibilidades y sus imposibilidades. Un escritor lucha, de pronto, durante diez páginas para expresar una atmósfera. En el aire basta una cara, cuatro notas en un piano. Esto es algo que un escritor envidia en el cine, esta es una ventaja del cine: instantáneamente se logra una atmósfera. Yo pienso que en ese sentido, el cine es interesante para *El túnel*. Hay aspectos de *El túnel* que en el cine se pueden dar mejor que en la literatura, ciertas ambigüedades, ciertos silencios. La música... La música que se elija me parece muy importante.

MEDIOLI: Nosotros tenemos un personaje que es ciego. Por lo tanto, me parece natural que un ciego escuche frecuentemente música.

SÁBATO: Claro.



*Contraplano:
Ernesto Sabato
conjetura ante
el director de
La dama de las
camelias.*

BOLOGNINI: En esto ya hemos pensado.

MEDIOLI: No sólo como comentario musical, sino también como un elemento de la historia.

SÁBATO: Algunos amigos italianos me comentaron, muy favorablemente por cierto, una versión que hicieron para la televisión de **La Cartuja de Parma**.

BOLOGNINI: Seis capítulos de una hora cada uno. Un bello trabajo... Waterloo, la corte de Parma, ¡cuánto esfuerzo! No sé por qué no se ha exhibido en la televisión argentina, si ha sido vendida hasta en pequeños países.

MEDIOLI: Hay puntos donde la versión se aleja de Stendhal. Y esto que no lo hemos traicionado jamás en lo fundamental, en los personajes.

BOLOGNINI: No, lo hemos traicionado demasiado poco. Tal vez deberíamos haberlo traicionado un poco más, ¿no?

MEDIOLI: Y fijese, Sábato, que nadie nos ha querido fusilar por eso. Además, claro, había un problema de selección, ya que debíamos restringir la historia.

BOLOGNINI: Pero lo que nos propusimos fue un compromiso sobre todo cultural. Hacer en la televisión un texto, una obra maestra, que provocara en el público las ganas de leerlo o releerlo.

MEDIOLI: Estoy seguro que cuando se estrene tu **Túnel**, mucha gente lo leerá por primera vez, o volverá a leerlo.

Este es uno de los aspectos nobles de un arte, el cine, no siempre noble.

BOLOGNINI: Pero la diferencia es que **El túnel** nos ofrece la posibilidad de hacer cine. En **La Cartuja**, nuestra idea no era la de hacer cine. Era la de encontrar el pensamiento, la poesía, de **La Cartuja**. No hacer ilustración, claro, que por otra parte nunca he querido hacer, pero estar los más cerca posible del libro, con todos los medios que nos ofrece el cine. El comentario musical, por ejemplo, era bellissimo, ayudaba mucho. Porque eran todas las músicas que Stendhal amaba.

SÁBATO: Stendhal era un melómano.

BOLOGNINI: Un melómano, sí. Poner esas músicas fue un homenaje a Stendhal... Pero no era cine. Era para la televisión, y por lo tanto diferente.

SÁBATO: Por otra parte, todo Stendhal es muy cinematográfico.

BOLOGNINI: Mucho.

SÁBATO: Muy teatral.

MEDIOLI: Los capítulos de Stendhal son como capítulos de una obra teatral.

BOLOGNINI: Las misma **Cartuja** parece un guión cinematográfico.

MEDIOLI: Estoy seguro que a Stendhal le hubiera gustado mucho el cine.

SÁBATO: De haber vivido hoy, haría cine. Es un instrumento que él hubiera usado con mucha pasión.

MEDIOLI: Mauro, ¿qué film que no has hecho, que haya realizado otro director, hubieras deseado hacer?

BOLOGNINI: Yo no envidio los films que hacen otros directores. En el pasado tuve, sí, un gran amor por el **San Francisco**, de Rosellini. Pero lo que deseaba no era filmarlo, sino llegar a tener el gran talento de Rosellini. Para mí, su **San Francisco** fue una gran obra, un **capolavoro**. En cambio, me hubiera gustado hacer cosas mucho más simples. Por ejemplo, **El baile**, el último film de Scola. Ese es un film que me hubiera gustado filmar... Usted, Sábato, ¿ha visto **San Francisco**?

SÁBATO: No, desgraciadamente.

BOLOGNINI: Y a vos, Enrico, no te gusta, ¿no?

MEDIOLI: No, no es eso, lo ví cuando se estrenó, hace tanto tiempo, y no me acuerdo...

BOLOGNINI: Yo dividía a mis amigos entre aquellos que les había gustado y quienes odiaban **San Francisco**. Rosellini fue muy criticado, fue insultado por su film, y eso que era una obra de arte.

Hay otros films que son importantes porque inventan, porque renuevan. Films que caen como un mazazo, y esparcen el polvo, sacuden la hojarasca, terminan con muchas porquerías. Como lo hizo Godard con su **Sin aliento**, con el montaje que inventó, con su renovación del lenguaje. La gramática establecida fue despedazada. Se comenzó a hablar de otra manera después de Godard. Sus films no eran obras de arte, pero él había inventado algo. En vez, **San Francisco** sí era una obra de arte. ¿Por qué? Porque ese film era poesía. ♣

“Si la historia la escriben los que ganan, eso quiere decir que hay otra historia” (“Quien quiera oír que oiga”, Nebbia-Mignogna).

Poco después del amanecer, la estación de ferrocarril de Junín se despierta: se acerca el tren —primero y último de la mañana— que va a Buenos Aires.

El encargado garabatea “23/1/35” en la pizarra, y luego zamarrea con cariño de años al vago que duerme en el asiento de madera. La despedida no tiene lágrimas. Una adolescente, **María Eva Duarte** —ropa sencilla, el pelo castaño por los hombros— inicia el viaje definitivo hacia la Gran Urbe, a la que sólo conoce por relatos y lo que cree entrever a partir de los artistas que admira. Ese viaje —el del film— ha de ser mucho más que una evocación del que hiciera **Eva Perón** en el verano de 1935; pronto se verá que la travesía subsume en sí misma otros viajes, de los cuales no son los menores los de **Eduardo Mignogna** (director), **Mario Alvarez** (productor) y **Flavia Palmiero**, actriz debutante.

Evita: quien quiera oír que oiga. Se trata de una producción independiente, género frecuente en este cine argentino cuya historia conoce de osadías, de oportunismos, de heroicos lances al vacío... **Evita** está basada en un montaje de material testimonial y de archivo, que cobra un sobresentido tal como está encastrado en la columna vertebral del film —
—eminentemente ficcional—.

A esto se suma la imagen histórica de **Evita**, quien a más de 30 años de su muerte sigue siendo objeto tanto devocional como de feroces agravios; tomarla como eje de un film supone exponerse a pasiones tan encontradas como escasamente

Imágenes de Evita

Marcelo Figueras



cinematográficas. No acabaron aquí los peligros de la iniciativa. Su filmación entre agosto y setiembre de 1983 —en plena campaña eleccionaria— la sometió a presiones que parece haber sorteado con éxito. Se esperaba la victoria del peronismo y eso modificaba la actitud de mucha gente, recuerda Mignogna. Prevenía a algunos, a otros los llevaba a a no salirse de la línea pre-electoralista del justicialismo. Esto redundó en testimonios faltos de

profundidad, que invariablemente hubo que dejar fuera de la película.

• LA PRIMERA VIA

Su gran pasión la redujo a cenizas. Y eso es todo lo que queda de ella: cenizas (Arturo Mathov).

El comienzo moroso narra con perfecto montaje y fotografía cálida la partida de Eva hacia Buenos Aires. La cámara se detiene lo justo en el colorido

marco del vagón en que viaja: un barbado sacerdote, niños que corren por los pasillos, la dama de sombrero que le presta una revista "de artistas". Pero los ojos de Eva se pierden en la ventanilla, hacia adelante. Hasta ese momento todo parece convencional. Sin embargo, el montaje introduce una suerte de flashbacks a la inversa: en lugar de revivir el pasado, **María Eva** —la adolescente— se ve asaltada por visiones de su futuro. Todo mientras el viaje se presenta al espectador como el efectivamente temporal, el ocurrido en 1935.

El tren llega a Retiro. Desde allí comienza la peregrinación de Eva por los teatros, las radios... Pero —contrariamente a lo pensado— la travesía en tren no ha terminado: la llegada es sólo otra visión del futuro. Los testimonios, el material documental, son trozos de su vida que Eva revisita, de los que Eva toma conciencia. La adolescente ve lo que será y lo que fue su existencia: de ese modo es dejada a las puertas de la decisión. Puede asumir lo que sabe que viene —el poder, los golpes, la pasión, el amor y la muerte en plena juventud— o escoger el regreso.

Buscaba una piba que tuviera su edad, rememora Mignogna. Fueron más de 200 las que vinieron a vernos. Algunas no tenían conciencia clara de lo que pedíamos, ya que aparecían disfrazadas como Eva. Pero a mí no me interesó jamás el parecido físico, sólo un rostro joven que tuviera candor y fuerza. Que diera el desarraigo que implicó el viaje para Eva.

Tuvimos más de una discusión con Eduardo, sostiene Mario Alvarez, el productor. Se decidió finalmente por una rubiecita de cabello largo y ondulado, cuando nosotros sabíamos que

Eva joven (Flavia Palmiero) y su descenso del tren. La esperan una ciudad y un futuro insospechados.



Eva era de pelo oscuro. No hubo caso: él sabía lo que quería. Más tarde tuvimos oportunidad de conversar con Palmira Repetti —maestra de Eva en 6° grado— y su amiga Elsa Sabello quienes nos mostraron fotos de la escuela. El parecido —contra todos los pronósticos anteriores— era asombroso. Flavia Palmiero no tenía experiencia alguna en estas lides. Por sus 17 años (durante mucho tiempo Perón no fue más que una palabra que no debía decirse), apenas tenía idea de quién era Eva. Mignogna le proporcionó abundante material bibliográfico, que ella devoró. Sobre todo me interesaba que comprendiera a la Evita que viajó —asegura el director— no la del documental, sino la que emigró.

La Evita adolescente no pronuncia palabra alguna en toda la película. Todas las definiciones —tanto de alabanza como de detracción— están en boca de quienes la conocieron o la juzgan. De esta manera, la vivencia del personaje sólo pasa por el rostro de Flavia Palmiero.

Las imágenes documentales de la muerte de Eva son cortadas por un plano del rostro de Flavia, crispado por el dolor. Es de noche, y apenas hay luz como para ver las lágrimas que corren por su cara. En la primera toma le pusimos colirio en los ojos —evoca Mario Alvarez— pero Eduardo decidió repetir. Para entonces el colirio se hizo innecesario: Flavia lloraba por sí sola.

Sentía deseos de no bajar nunca del tren, dice la joven actriz, pero ya no podía volver atrás. Esos pasos primeros son el comienzo de todo, el final de una vida que pasa a ser otra.

• LA SEGUNDA VIA

“De voz en voz regresaré... Esa será mi lucha, mi única gloria” (“De voz en voz”, Nebbia-Mignogna).

Quería hacer una película sobre Eva. Para eso compré

una cantidad inenarrable de metraje documental, toda la colección del Noticiero Panamericano de la que a gatas obtuve 9 minutos sobre Eva. Como comienzo fue tan poco alentador como la oportunidad: dos meses antes de la guerra de las Malvinas, recuerda Mario Alvarez.

La idea nació de Mario, agrega Mignogna, quien me salió al encuentro con pilas de material documental. Pese a que desde el comienzo estaba definido el carácter semi-argumental, tuve una libertad absoluta para trabajar. De hecho, jamás existió un guión escrito; se filmó sobre la marcha, se decidían los encuadres en el momento.

Otra aventura fue la música. Por necesidades contractuales, Litto Nebbia debió componerla sin ver las imágenes, prácticamente a ciegas. Le dije que no reparara en gastos de producción, que empleara todo lo que estimara necesario, sonríe Alvarez.

La banda sonora forma una comunión perfecta con las imágenes. A pesar de haber estado por aquel entonces trabajando en arreglos para banda sinfónica, Litto desechó todo material que pudiera sonar grandilocuente, solemne. Hizo —en cambio— música altamente emocional.

En la misma línea va otra decisión de Alvarez: no utilizar el material filmico que tenía sobre las exequias de Eva, ni siquiera la película color tomada en la oportunidad por camarógrafos norteamericanos especialmente contratados por Perón. Para dar idea del dolor que causó su muerte, basta un testimonio de la alegría de sus enemigos.

Jamás olvidaré —dice Dalmiro Sáenz en la esquina de Libertador y Austria— aquel día de 1952 en que leí lo que alguien había pintado en la pared con trazos blancos de pintura: ‘Viva el cáncer’. Durante años me quedé pensando cómo sería la persona que escribió eso...

Dice Mignogna: Mario apostó casi irracionalmente, y fue hasta las últimas

consecuencias... que aún no se sabe cuáles son.

• LA TERCERA VIA

“Qué difícil es trazar una raya en el aire”. (Testimonio de Litto Nebbia).

Me interesaba por sobre todo hacer cine, narrar una historia con lenguaje cinematográfico, no televisivo. Quería para la película una estructura eminentemente cinematográfica, es la primera aproximación de Mignogna a sus motivaciones. El filme lo representa en un buen porcentaje: es un producto cuidado, prolijo —virtudes infrecuentes en nuestra cinematografía— de una osadía nada estridente pero irretornable, que obra no por deslumbramiento sino por erosión.

Es así que no encontramos hallazgos a primera vista. La recurrencia a los testimonios entramados en la ficción ha sido empleada —mal— en Reds, con la lógica e irónica secuela de Woody Allen en Zelig. La estructura del viaje tampoco es novedosa en sí misma. Son los pequeños matices los que valorizan la obra final. No hay cámara negra detrás de los testimoniantes —lo que invariablemente redundaría en un sentimiento de frialdad, de lejanía— sino la intención de pintarlos en su propio mundo. Tanto como las palabras nos dicen el retrato de Freud en el estudio de Rascovsky, el jardincito juninense de Elsa Sabello, la biblioteca de Félix Luna y las imágenes que la ornan, la pared blanca y pelada detrás de Pérez Esquivel. Si alguien pretende que los datos escogidos por la cámara no son caprichosos, puede que esté en lo cierto. El viaje es una de las formas predilectas del cuento como forma de estructuración mental. Conocemos infinidad de filmes que lo toman como eje; conocemos también documentales armados sobre el paralelismo vida-viaje, pero no la mezcla de ambas categorías. Es aquí donde la voluntad re-creadora manifestada



*Dos imágenes de Eva
(Flavia Palmiero).*



El director Eduardo Mignogna.

por **Mignogna** entra en juego: del mismo modo que a él se le dio la oportunidad de re-crear la vida de **Eva Perón** (es decir, hacer una **Eva** a su imagen y semejanza), **Mignogna** otorga la misma posibilidad a la propia **Evita**.

El viaje de la adolescente acosada por imágenes del futuro tiene varias vertientes de significado, todas ellas válidas. El porvenir puede ser un mero presentimiento, como tal inconciente, suscitado por la angustia del desarraigo que recién comienza. También es posible la pérdida de la temporalidad en el trayecto Junín-Buenos Aires —como el París— Marsella de **Cortázar**— gracias a la cual **Eva** accedería a conocer principio y final de su viaje. De este modo, la travesía es conciencia y posibilidad de decidir el retorno o continuación. Existe al menos una tercera posibilidad. La de una **Eva** que ha dejado atrás su vida histórica y se dispone a regresar, asumiendo los sufrimientos que revivirá con ello. Dicho de este modo, se insinúan visos de mesianismo y resurrección. Aunque personalmente prefiero pensar en el eterno regreso de aquellos que moran en la memoria igualmente interminable de un pueblo.

Volveré, seré millones. Viviré múltiples vidas, renaceré de padres a hijos, de abuelos a nietos, de voz en voz regresaré, canta **Silvina Garré** en el último tema, el que cierra el film.

Evita fue una mujer que partió para desencontrarse, explicita **Mignogna**. El primer desencuentro tiene lugar con el medio, en una sociedad que no aceptaba a las mujeres independientes ni les perdonaba su éxito. El segundo, con la política. Cuando **Eva** tiene acceso por vez primera a un cargo político, lo rechaza. Hasta el momento jamás había estado inserta en la estructura de poder. No tuvo nada. No nada. Sólo creó una fundación a partir de la cual desarrolló un trabajo de justicia social. Su último desencuentro —concluye **Mignogna**— fue con

la vida: murió muy joven.

Hacer un film que mezcle documento y ficción con predominio —esencial, aunque no evidente— de ésta última, es una decisión muy expuesta.

¿Qué decir entonces cuando el personaje central es tan controvertido como el de **Eva Perón**? ¿Hacia qué extremos vuelca el resultado de la ficción? La película está en las antípodas del panfleto. Tal vez por ello horrorice a algunos autoconsiderados peronistas e igualmente a los "antis", que sólo se deleitarían con la denostación filmica. Es que el discurso ficcional de **Evita** la rescata en un plano que, antes que político, es emocional. Emocional en un sentido puro, no como sensiblería.

Hay mucha carga de pasión en torno a su figura, afirma el director. A los 43 años estoy marcado por el peronismo, como la mayoría de los argentinos; crecí en él, recuerdo la devoción y el odio que se alternaban en el ámbito familiar, en las escuelas, en la universidad, entre los amigos. No había posibilidad de términos medios. Pero a mí **Eva** siempre me conmovió, más allá del análisis político.

No se trata pues de despolitizar la imagen de **Eva**. Sólo de voltear las barreras con que tantos intentan rechazar los hechos que **Eva** produjo, y que le ganaron el amor de una gran parte del pueblo argentino. **Dalmiro Sáenz** desliza que en aquel entonces no estábamos preparados para entenderla. Qué idiotas ¿no?

De eso se trata: de que la emoción barra preconceptos y privilegie la coincidencia, para que de una vez por todas desaparezcan los necios de los que habla **Ernesto Sabato**, y que aún la niegan. Fin del viaje de **Mignogna**. Fin engañoso que encubre nuevas partidas también en **Mario Alvarez**, en **Flavia Palmiero**, en el que escribe sobre un film y para ello re-crea un mapa personal que se le parece. ♣

ENCUENTRO CON KRZYSZTOF ZANUSSI

Bebe Kamin

Durante su paso por el Filmex '83, en la ciudad de Los Angeles, Bebe Kamin tuvo oportunidad de conversar con Krzysztof Zanussi en un amplio salón del Hotel Ambassador. En el transcurso de esa entrevista, el cineasta polaco demostró su interés por la situación del cine latinoamericano, radiografió sin concesiones su lugar problemático en el contexto político polaco y autorizó a Cine Libre a publicar Personas desplazadas, un texto de su autoría en el que reflexiona sobre la difícil condición de los cineastas que sólo pueden seguir filmando al precio de abandonar sus patrias.

Cuando entré al Hotel Ambassador, en la avenida Wilshire de Los Angeles, no pude menos que recordar aquello que casi se transformó en un slogan publicitario: hace 10 años, en ese lugar, cayó asesinado Robert "Bob" Kennedy. Sin embargo, no me distraje demasiado en buscar el perfil dibujado en tiza del ex senador americano, y me interné en esos pasillos tradicionales llenos de alfombras, sillones y silencios por los que circulaban discretamente elegantes turistas internacionales. El día anterior habíamos concertado una entrevista y Zanussi me esperaba para empezar el diálogo. Amable y sonriente, el director polaco me invitó a comenzar una conversación fluida que sólo interrumpiría atendiendo dos llamados telefónicos en los que delató su perfecto dominio del inglés y el francés. Nuestro diálogo, que transcribo en un sintetizado monólogo, transcurrió en cambio en un clarísimo castellano.

La identidad en busca de un lenguaje

Es paradójica, según mi visión, la situación del creador latinoamericano. Me refiero a los cineastas. Creo que el punto crítico entre ellos y el público a quienes se dirigen es la lucha entre el lenguaje que utilizan y la identidad cultural que desean transmitir.

Está claro que, por muchos motivos que no vamos a analizar ahora, el lenguaje más popular en el cine es el que llega desde los Estados Unidos y que el original de los cineastas latinoamericanos se vuelve muy sofisticado, al punto de no reflejar la expectativa del público masivo. Para obtener ese contacto necesario con la gente se busca un lenguaje similar al norteamericano y es allí donde se deteriora el mensaje. En caso contrario el film se margina y esto es francamente dramático.

¿Por qué esta paradoja? Sucede que en los países dependientes no existe una verdadera conciencia oficial sobre la importancia de un cine nacional, y por lo tanto se carece de los subsidios necesarios para el desarrollo cultural del cine. Tomemos el caso de Alemania, por ejemplo. Allí sucede lo contrario. Existe un cine alemán independiente porque el Estado es rico y destina fondos para lograr productos culturales que reafirmen la identidad nacional, aunque esta películas sean rechazadas por el público masivo. Sin embargo el propio Estado, a través de la televisión y de la difusión en mu-

chos países donde cuenta con infraestructuras de apoyo, se encarga de difundir y promocionar ese cine independiente.

Otro ejemplo en este mismo sentido, el de reunir una "forma" popular y un "contenido" importante, ideológico, es *Missing*. La película de Gavras no cae en un esquematismo temático —podría decir que su visión es profundamente europea—, y a su vez está construida para llegar a un público amplio y diverso. Pero *Missing* es una excepción; en general, los films de compromiso son muy esquemáticos.

(Ahora recuerdo Mar del Plata. Allí vi *Macunaima*: un raro ejemplo de una estética original que luego no pude seguir. No he visto ninguna continuidad en los años posteriores.)

El director y sus contradicciones

El del realizador es un drama que siento con gran dolor. Tenemos dos roles: el de ciudadano y el de artista.

En mi condición de artista quiero comentar sobre el ser humano. Toda situación política e ideológica está fuera de mi control; la difusión de ideas no es mi vocación. Quiero elegir qué contar, cómo expresar mis inclinaciones, en qué ideología mi persona se realiza mejor. De esa manera asumo mi libertad.

Pero hay momentos en que debo resignar mi vocación de artista para ejercer mi responsabilidad como ciudadano.

Wajda, por ejemplo. En *El Hombre de Hierro*. Wajda hizo múltiples concesiones artísticas para cumplir como hombre político. En ese momento fuimos juntos a las fábricas y estuvimos con los obreros, pero esa no puede ser una práctica habitual porque se pierde independencia.

En mi propia producción se pueden encontrar esos polos de contradicción; un film como *Iluminación* expresa profundamente mis miedos y esperanzas, mis búsquedas más sentidas, pero no puedo negar su carácter hermético y difícil de transmitir. En cambio, en *De un país lejano*, el documental sobre el Papa Juan Pablo II, puse mis esfuerzos al servicio de las ideas que allí están contenidas.

En general me parece que los latinoamericanos exageran esos contactos con lo inmediato y eso atenta contra su libertad creadora. En el campo de la literatura hay ejemplos de lo contrario. Carpentier o



García Márquez son grandes autores porque abarcan muchas dimensiones humanas y así transmiten su propia independencia. En la continuidad de la historia la contribución individual es mínima, pero la suma de todas ellas crea la cultura.

La amenaza del exilio

Yo me defino como un artista polaco, pero mi situación es precaria porque puede cambiar en cualquier momento. Deseo permanecer en Polonia porque creo que no se puede abandonar la cultura nacional, no se puede abandonar la Nación. Pero actualmente la situación está en el límite. Si no puedo hablar y trabajar en libertad tendré que buscar otros horizontes. Yo estoy entre los pocos privilegiados que pueden trabajar fuera de las fronteras de mi país.

El artista contra el Poder

En cierto sentido, la oposición al Poder es una parte inherente al artista. Existe una tradición histórica que ubica al creador frente al Poder y que nosotros recogemos. Hablé de esto una vez con Fellini. El manifestaba sentir cierta envidia porque opinaba que en los países llenos de contrastes el artista se hacía importante y ne-

cesario. En cambio, en Occidente, sólo se le exige que entretenga al público. En términos generales puedo decir que el artista europeo examina su propia conciencia y la de su sociedad, y que en Estados Unidos la concepción es la opuesta. En verdad, la idea es más antagónica que la realidad, porque sin duda podemos encontrar películas americanas que contienen esa conciencia crítica. Hoy, caer en el "esquema" de Hollywood es un suicidio para el artista.

Cuando trabajo fuera de mi país no puedo encontrar subvenciones. Todo hay que justificarlo con el éxito.

Una estética de la simplicidad

Es muy difícil el camino del cine para el realizador. Debe preguntarse permanentemente cuál es el lenguaje que corresponde a cada film y resolverlo. Hay momentos en que pienso que simplificando el lenguaje puedo comunicar más directamente las emociones. Cuando pretendo comunicar pensamientos es cuando el lenguaje se hace más complicado. Mi conclusión es que cuando se puede simplificar todo es mejor.

En las artes, como en las ciencias, el criterio de lo simple es el más verdadero. ♣

PERSONAS DESPLAZADAS

Krzysztof Zanussi

En los últimos diez años, Zanussi filmó en Polonia, en Alemania, en Italia, en los Estados Unidos; ahora se prepara para trabajar en Francia. Pero la encrucijada de los caminos no es un lugar seguro.

Los distribuidores suelen afirmar que hoy, para llegar a un público amplio, un film tiene que ser o una producción del país en el que se lo presenta, o bien una producción norteamericana. Esta opinión, que en sí se verifica, no deja de ser inquietante para todo artista originario de un país pequeño. Cada uno de nosotros se pone entonces a citar contraejemplos: ¿acaso los films de Bergman, Fellini o Truffaut no son conocidos en todo el mundo? Lamentablemente, esas excepciones no hacen sino confirmar la regla general: la gente no va al cine a ver un film sueco o japonés, sino justamente a ver a Bergman, o a Kurosawa. En Italia o en España, el público sólo se siente atraído por las producciones nacionales y los films norteamericanos.

Aunque no pueda evitar pensar en ello con tristeza y cólera, no por eso dejo de ser un realista que cree en las estadísticas: ahora bien, ellas me demuestran que si yo persisto en hacer films en polaco, mi posibilidad de ser comprendido afuera (incluso en un país tan abierto a toda "diferencia" como Francia) es prácticamente nula. Y el éxito —relativo— del *Bosque de los abedules* de Wajda, o el aún menos seguro de *El factor constante*, no cambian en nada esta situación.

El problema puede parecer teórico mientras un cineasta sólo aspire a obtener la aprobación de sus compatriotas, y en tanto se sienta absolutamente satisfecho con la recepción de sus films en el extranjero, cuando éstos son apreciados por el público restringido en las salas de arte y de ensayo. Hay que perder toda ilusión: en nuestra época, el cine es incapaz de llegar a un público muy amplio. Sin embargo, podemos resignarnos a ello a condición de que nuestro público, aquel al que nos dirigimos directamente, recompense suficientemente nuestros esfuerzos. Yo mismo, cineasta de un "país del Este", nunca sufrí demasiado la repercusión limitadísima de mi actividad más allá de nuestras fronteras. Allí, a cambio de nuestro trabajo, nuestro público nos ofrece todo su afecto, toda su gratitud. Y esto es muy importante, aún si el *standing* de un cineasta polaco —asegurado por nuestro

principal productor, el Estado— está lejos de igualar al de nuestros colegas occidentales.

Hay que precisar, sin embargo, que el éxito social de un cineasta del Oeste sigue siendo proporcional al *box-office*. Por el contrario, en nuestro sistema, la cantidad de entradas no influye en absoluto en la situación material de los autores. Salvando esto, el nivel de vida de la población entera, muy inferior al de Europa Occidental, hace que la situación de los artistas, menos brillante en cifras absolutas que la de sus colegas occidentales, no parezca menos privilegiada. Y finalmente, el sistema socialista ejercido a nuestro modo quiere mostrarse caritativo hacia todos, lo que significa que en el plano material no hace ninguna distinción entre los artistas que triunfan y los mediocres, dado que estos últimos viven tan bien como los otros.

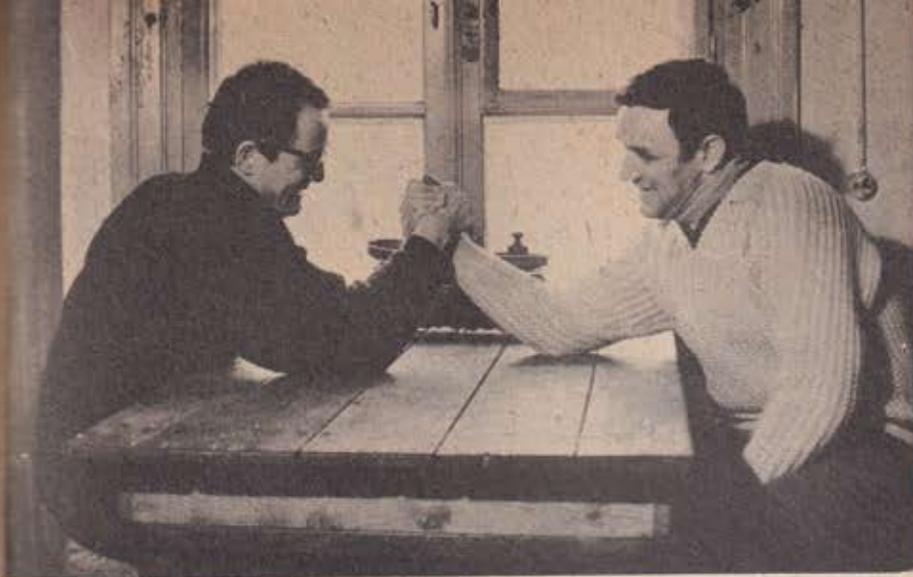
La influencia de la educación marxista en mi formación, desde mi más tierna infancia, me lleva forzosamente, desde el momento en que me pongo a pensar en la condición humana, a interrogarme en primer lugar sobre el determinismo económico. Y entonces se me ocurre la idea de que si la situación de un cineasta occidental reconocido puede parecer envidiable, la nuestra, que nos garantiza una seguridad material, quizá no tenga menos atractivos. Además, todo lo que podemos considerar como un hándicap material está ampliamente compensado —y esto es lo importante— por la recepción que se brinda a nuestros films, por esa profunda simpatía de parte del público de la que ya he hablado. No se trata aquí de ilusiones, sino de algo muy real. Allí donde faltan los bienes materiales, los bienes espirituales cobran una importancia mayor.

En nuestro país, esto se hace sentir tanto más cuanto que, desde hace dos siglos, el papel del arte se ha anclado en nuestra tradición: arte como sustituto de una vida pública libre, de debates públicos o políticos, que asegura la supervivencia del espíritu nacional (de ningún modo es casual que en nuestro Panteón Nacional, en el Castillo de Wawel, en Cracovia, las tumbas de los más grandes poetas del siglo

XIX se codeen con las de los reyes; privados de su independencia, los polacos confiaron en aquella época a esos poetas la misión de salvaguardar el espíritu nacional). Esa tradición permaneció siempre vivaz, y nosotros, cineastas, somos conscientes de ello. Sabemos con qué interés, y con qué esperanzas, se sigue nuestra actividad. Ese fenómeno no existe en Occidente.

Hace algunos años Jerzy Skolimowski me hizo palpitar de sus impresiones acerca de los grandes éxitos que ya había obtenido en el extranjero. Esos éxitos, allá, se reducían a su propia persona, mientras que haciendo films en Polonia tenía la sensación, me dijo, de representar a todo un pueblo, como un campeón de los Juegos Olímpicos enarbolando los colores nacionales. Hace dos años, durante una entrevista, Fellini me interrogó sobre una frase que lo había intrigado en uno de mis reportajes. Entre las razones que me incitaron a hacer un film sobre el Papa, había citado una, absolutamente para-artística: yo consideraba ese film como mi deber de polaco, para responder a las esperanzas de nuestro público (un público que probablemente nunca vea el film), que esperaba que un artista polaco aprovechara esa ocasión para hablar de nuestro país. Porque ¿qué artista, si no un polaco, podía hacerlo? Esta presión del público (a veces también con ciertos peligros) es nuestra recompensa como cineastas polacos, y sin duda ocurre lo mismo en los otros países del Este.

Sin embargo, hay situaciones que ponen en cuestión esta clase de motivación. En primer lugar, el caso, frecuente y demasiado evidente como para que me detenga en él extensamente, en que las connotaciones políticas privan a un cineasta —a corto plazo o a muy largo plazo— de la posibilidad de expresarse en su lengua. Me gustaría no tener que conocer algún día esa situación, por lo tanto no profundizo en este tema. Analizaré el segundo caso: aún si no creemos más en el mito del cine universal, no podemos renunciar a la esperanza de actuar sobre las almas, de llegar a las sensibilidades, de soñar con una proyección que abrazaría circu-



los cada vez más vastos. Todo artista busca una aprobación de su visión del mundo; pero queda insatisfecho, como el Don Juan, que nunca se harta de amor. El deseo de ese reconocimiento —ese amor detrás del cual corre Don Juan—, reconocimiento que vendría del mundo entero, y no sólo de los compatriotas, es natural. Porque, en realidad, todas estas palabras neutras, *amor, aprobación*, sólo traducen la realidad de un sistema de valores, el nuestro. Un sistema de valores ideológicos, éticos, estéticos, que no es más que la trasposición, en el nivel del arte, de nuestra vivencia. El artista quiere ser amado por lo que representa auténticamente; cualquier otro amor es mentira; ser amado en nombre de las apariencias no es más que una tortura...

Es difícil generalizar, pero sin embargo insisto: ser un artista en el sentido más profundo de la palabra, y crear un arte verdadero, es filtrar, a través de los talentos de que disponemos, la vivencia individual y colectiva. Es convertirse en el in-

terprete de una experiencia común, adquirida en la vida común por una colectividad. Un artista de Europa del Este, que va a comunicarle sus verdades al mundo, transporta con él ese bagaje colectivo... ¿Tesoro o tara? Ni yo mismo lo sé.

En la parte del mundo en que vivimos, la experiencia colectiva es distinta de la de las otras comunidades; y en lo que hace a los contrastes, las tensiones, los dramas, podemos decir que ella constituye nuestra "ventaja", suponiendo que ese tipo de cosas se preste a las estadísticas. Penuria, ilegalidad e injusticia, sufrimientos de la guerra, conmoción de la Revolución, todas esas pruebas benefician a los pueblos de nuestra región en el sentido en que ellos no conocen la quietud de las sociedades de consumo occidentales. Los artistas nutridos de esas experiencias no tendrían pocas cosas que "decirle al mundo". Pero ¿acaso sus voces serán escuchadas?

Aquí hago abstracción de un obstáculo muy inmediato: la diferencia de las técni-

cas de producción, de la censura, de los mecanismos de financiación de los films. Es cierto que la ignorancia de esas realidades me hizo sufrir mucho cuando, hace unos años, trabajé por primera vez en Occidente. Es característico, por otra parte, que la mayoría de los artistas del Este se sientan más cómodos en contacto con las instituciones burocráticas, con los organismos de subvención, que frente al mercado real de la producción cinematográfica. Quizás ésta sea la razón por la que aquí rodamos más bien films para la televisión, más preocupada por la promoción de la cultura y más permeable a las extravagancias artísticas. Así, uno de los films más ambiciosos realizados actualmente por un cineasta del Este, Andrei Tarkovsky, fue financiado por la RAI. Los productores occidentales sospechan de los artistas del Este, acostumbrados, según ellos, a subvenciones generosas y a una gran prodigalidad. A pesar de los ejemplos que prueban lo contrario, como los films de Forman o de Polanski, la desconfianza persiste. Sin embargo, estos dos cineastas hicieron algo más que demostrar su sentido de la economía: llegaron a trasponer su vivencia en el lenguaje de la sensibilidad occidental, conservando al mismo tiempo su identidad. A la lectura del guión de *Atrapado sin salida*, pocos norteamericanos hubieran podido adivinar lo que significaba "*hacer feliz a la gente por la fuerza*". De Polonia, Polanski se llevó consigo una sensación de miedo total, metafísico: en *El bebé de Rosemary*, esa sensación transforma el film de terror en un horrorosa visión de la existencia (así como Dostoievski trascendía en *Crimen y castigo* el esquema de la novela policial). Forman y Polanski, ejemplos que invitan al optimismo; pero quizá sólo encarnen una excepción del principio que evocaba más arriba: éxito, por lo tanto producción nacional o norteamericana. Un film anclado en una tercera cultura no sería aceptado. En efecto, veamos rápidamente los nombres de algunos directores que no tienen "su lugar", que trabajan fuera de su propio campo cultural. Entre los europeos del Este, pienso en

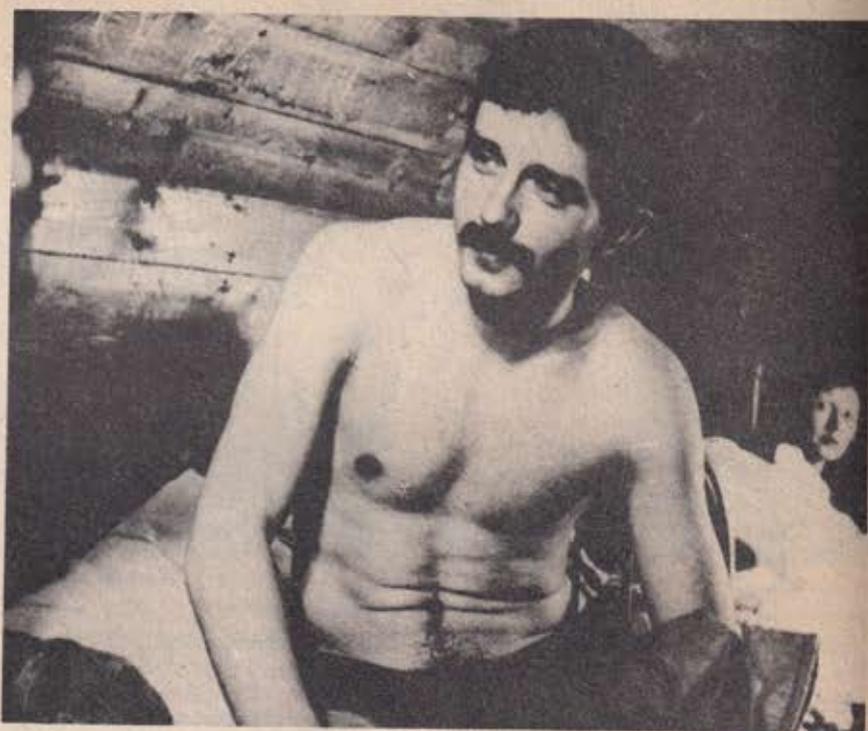
ENCUENTRO CON KRZYSZTOF ZANUSSI



Makavejev, que ahora hace films en Suecia pero referidos a los Yugoslavos. En Skolimowski y en *Moonlighting*, realizado en Londres, pero en el que habla de su país. En Ivan Passer y en sus experiencias interesantes pero abucheadas por el público (lo mismo sucedió con el primer film de Forman, *Taking off*). En mi compatriota Andrzej Zulawski, de formación francesa. Y finalmente en Wajda, que propuso a los franceses un tema francés (en coproducción con Polonia, es cierto) para combatir un tabú: evoca la Revolución Francesa, pero desafía a un mito mayor, habla de él a través de otra experiencia, y si suscita el interés del público, también corre el riesgo de herirlo.

¿Los espectadores le hubieran permitido ir más allá? ¿Hubiera podido desafiar de la misma manera los mitos modernos, aún no revestidos de sus harapos históricos? Hace algunos años declaré públicamente que Jean-Paul Sartre en modo alguno era considerado en Europa del Este como en Francia, y que para la gente de mi generación el autor de *Nekrassov* aparecía primero como el que había prestado su autoridad moral para el sostenimiento del estalinismo y del maoísmo. Un eminente periodista me trató de débil mental. En cada cultura, la tolerancia que se le concede al "otro" es limitada...

¿Qué hacer entonces? La mayoría de los cineastas que trabajan fuera de sus países van a los Estados Unidos. Pero aunque parezcan abiertos a todo el mundo, a los norteamericanos no les agrada en absoluto "el otro". Hace ya medio siglo, Billy Wilder descubrió que para poder trabajar en Hollywood, primero había que tomarle el gusto "a la coca y a la hamburguesa". Creo que Forman se resignó a ello, y sin embargo supo seguir siendo él mismo. Polanski, a su vez, hizo en Francia un



film anglo-sajón, *Tess*. ¿Experiencias a imitar, a explotar? Raúl Ruiz hace films muy suyos en Holanda y en Francia. ¿Acaso son al mismo tiempo films sudamericanos? Y los films franceses de Buñuel. ¿son también films españoles? ¿Sin duda! Pero el cine, con su realidad directa, sus imágenes, sus lenguas, sus costumbres, sigue siendo demasiado tributario de un espacio-tiempo. Sin duda es más fácil traducir obras literarias que traducir las imágenes de una cultura a otra cultura...

Reflexiono sobre todo esto viviendo en París, haciendo films en Alemania y en Italia, y trato de resolver este rompecabezas. ¿Hay, por otra parte, una solución? ¿Podemos seguir siendo nosotros mismos al filmar paisajes extranjeros y actores que hablan una lengua extranjera? ¿Acaso el

poder del cine reside en su universalismo? ¿O eso no es más que una ilusión? También yo me veré obligado a tomarle el gusto a la coca y a la hamburguesa (*croissants, spaghetti, sauerkraut...*) para poder expresarme en otra lengua? Y por último: ¿mi vivencia es traducible, e incluso merece ser transmitida en el extranjero?

Mientras haya una alternativa, y mientras yo crea que podré seguir haciendo de la misma manera films al borde del Vistula, todas estas consideraciones no son más que especulaciones. Sin embargo pueden convertirse fácilmente en una realidad, un drama personal en los que ya no habrá alternativa ni elección posible. La Historia ofrece muchos ejemplos de ello. ♣

Filmografía de Krzysztof Zanussi

Largometrajes

1975
LA ESTRUCTURA DE CRISTAL
Struktura Kryształu
Guión y diálogos: K. Z.
Fotografía: Jerzy Matyiaskiewicz.
Música: Wojciech Kilar.
con Barbara Wrzesinka, Andrzej Zarnecki.
Producción: TOR.
Duración: 1 hora 20.
35 mm, blanco y negro.

1976
VIDA FAMILIAR
Zycie Rodzinne
Guión y diálogos: K. Z.
Fotografía: Witold Sobocinski.
Música: Wojciech Kilar.
con Maja Komorowska, Halina Mikolajska,
Daniel Olbrychski, Jan Kreczmar, Jan Nowicki.
Producción: TOR.
Duración: 1 hora 40.
35 mm, color.

1973
ILUMINACION
Iluminacja
Guión y diálogos: K. Z.
Fotografía: Edward Klosinski.
Música: Wojciech Kilar.
con Stanislaw Latalo, Malgorzata Pritulak.
Producción: TOR.
Duración: 1 hora 45.
35 mm, color.

1974
ASEGINATO EN CATAMOUNT
The Catamount killing
Guión y diálogos: K. Z., sobre *I Would rather stay poor*, de J. H. Chase.
Fotografía: Witold Sobocinski.
Música: Wojciech Kilar.
con Horst Bucholz, Ann Wedgeworth.
Producción: Nat Rudick (USA) y Manfred Durniok para la ZDF.
Duración: 1 hora 52.
35 mm, color.

1974
BALANCE DE UN MATRIMONIO JOVEN
Bilanz Kwartalny
Guión y diálogos: K. Z.
Fotografía: Sławomir Idziak.
Música: Wojciech Kilar.
con Maja Komorowska, Piotr Fronczewski,
Halina Mikolajska, Chip Taylor.
Producción: TOR.
Duración: 1 hora 48.
35 mm, color.

1976
CAMOUFLAGE

Barwy Ochronne
Guión: K. Z.
Fotografía: Edward Klosinski.
Música: Wojciech Kilar.
con Zbigniew Zapasiewicz, Piotr Garlicki,
Christina Paul Podlewski, Mariusz Dmochowski.
Producción: TOR, Zespoły Filmowe, Witold Holtz, Grazyna Smuszowicz.
Duración: 1 hora 38.
35 mm, color.

1977
LA CASA DE LAS MUJERES (s/estrenar en la Argentina)
Haus der Frauen
Guión y diálogos: K. Z., según la obra de Zofia Nalkowska.
Fotografía: Witold Sobocinski.
Música: Wojciech Kilar.
con Cordula Trantov, Eva Maria Meinecke,
Brigitte Horney, Carin Baal, Joana Gorvin.
Producción: SR Hartwig Schmidt).
Duración: 1 hora 30.
16 mm, color.

1978
ESPIRAL
Spirala
Guión y diálogos: K. Z.
Fotografía: Edward Klosinski.
Música: Wojciech Kilar.
con Jan Nowicki, Jan Swiderski, Maja Komorowska.
Producción: TOR.
Duración: 1 hora 38.
35 mm, color.

1979
LOS CAMINOS DE LA NOCHE
Wege in der Nacht
Guión y diálogos: K. Z.
Fotografía: Witold Sobocinski.
Música: Wojciech Kilar.
con Mathieu Carrière, Maja Komorowska,
Zbigniew Zapasiewicz, Horst Frank.
Producción: Hartwig Schmidt para WDR.
Duración: 1 hora 38.
16 mm, (ampliado a 35), color.

1980
EL FACTOR CONSTANTE
Constans
Guión y diálogos: K. Z.
Fotografía: Sławomir Idziak.
Música: Wojciech Kilar.
con Tadeusz Bradecki, Zofia Mrozowska,
Malgorzata Zajaczkowska.
Producción: TOR.
Duración: 1 hora 35.
35 mm, color.

1980
CONTRATO DE MATRIMONIO
Kontrakt
Guión y diálogos: K. Z.
Fotografía: Sławomir Idziak.
Música: Wojciech Kilar.
con Maja Komorowska, Leslie Caron, Tadeusz Lomnicki, Magda Jaroszowna, Krzysztof Kolberger.
Duración: 1 hora 50.
35 mm, color.

1981
DESDE UN PAIS LEJANO, JUAN PABLO II
From a far country
Guión y diálogos: J. Szczepanski, Andrzej Kijowski y K. Z.
Fotografía: Sławomir Idziak.
Música: Wojciech Kilar.
con Sam Neill, Liza Harrow, Chris Casanova,
Maurice Denham.
Producción: Films RAI, Transwork, e ITC (Lew Grade).
Duración: 2 horas 15.
35 mm, color.

1981
VERSUCHUNG (s/estrenar en la Argentina)
Guión y diálogos: K. Z.
Fotografía: Sławomir Idziak.
Música: Wojciech Kilar.
con Maja Komorowska, Helmut Griem, Eva Maria Meinecke, Mathieu Carrière.
Producción: Hartwig Schmidt para WDR.
Duración: 1 hora 26.
16 mm, color.

1982
EL IMPERATIVO (s/estrenar en la Argentina)
Imperative
Guión y diálogos: K. Z.
Fotografía: Sławomir Idziak.
Música: Wojciech Kilar.
con Robert Powell, Brigitte Fossey, Leslie Caron, Mathias Habisch, Zbigniew Zapasiewicz.
Producción: SR/Ulrich Nagel en colaboración con los Films Molière.
Duración: 1 hora 35.
35 mm, color y blanco y negro.

1982
LO INACERCABLE (s/estrenar en la Argentina)
Der Unerreichbare
Guión y diálogos: K. Z. y Edward Zebrowski.
Fotografía: Sławomir Idziak.
Música: Wojciech Kilar.
con Leslie Caron, Daniel Webb, Leslie Morton.
Producción: Regina Ziegler para la ZDF.
Duración: 1 hora 25.
16 mm, color.

Historia y tendencias actuales del CINE PERUANO

Peter B. Schumann

“Con un mercado interno fuertemente restringido y acaparado por las grandes empresas internacionales de distribución, ha sido muy difícil establecer una producción nacional regular. A las insuficiencias del mercado interior se han añadido las barreras infranqueables de la distribución en el extranjero, en la medida en que el cine peruano no estaba en condiciones de competir con sus hermanos mayores de lengua española: México, España y la Argentina. Por eso es que su historia presenta las mismas características que las de muchos otros países: esfuerzos aislados, marcados, según el caso, por la buena voluntad o por un aventurerismo vulgar; espontaneísmo de algunos pioneros o simplemente afán de ganancias. Sin sostén legal, sin apoyos financieros, sin una crítica vigilante, los escasos films realizados han intentado imponerse de manera abrupta ante un público citadino condicionado por el cine extranjero, sobre todo americano.”¹

Esta cita está contenida en la introducción a la única historia existente de la cinematografía peruana, presentada por primera vez en 1970 por Isaac León Frías y en la cual nos orientamos en las siguientes páginas.

Los años flacos del cine mudo (1897-1936)

La primera proyección cinematográfica con un proyector Vitascope data de una fecha relativamente temprana: el 2 de enero de 1897. En cambio, es sólo bastante tarde que aparece la primera película rodada en Perú, *Los centauros peruanos* (1911), que muestra un ejercicio de caballería y cuyo autor ha quedado en el anonimato, y mucho más tarde, en 1913, se

produce el primer cortometraje de ficción: *Negocio al agua*, del escritor Federico Blume. Posteriormente, los camarógrafos se limitaron a registrar acontecimientos sociales.

Fue recién en 1927 que se estrenó un largometraje de ficción: *Luis Pardo*, de Enrique Cornejo Villanueva, que reunía en su persona las funciones de director, guionista y protagonista principal. La historia se desarrolla en los primeros años de la República y se ocupa de un célebre bandido.

Procedente de Bolivia, donde había realizado una de las pocas películas argumentales de esos

años, llegó el italiano Pedro Sambarino y rodó en Perú *Car naval de amor* (1929).

Alberto Santana llegó luego desde Chile, donde acababa de terminar el primer auge cinematográfico, y realizó la obra humorística *Como Chaplin* (1930), además de una película de intención esclarecedora, *Cómo serán vuestros hijos*, que los espectadores sólo podían ver separados por sexos (un día los hombres y al día siguiente las mujeres). Este mismo autor culminó en 1934 la producción de los años flacos del cine mudo con la película *Perdí mi corazón en Lima*.

La “época de oro” del sonoro (1934-1955)

Ese mismo año, Santana inauguró la “época de oro” del cine sonoro con *Resaca*, pero tuvo todavía que recurrir a un siste-

ma de sonorización separado de la imagen. Fue el argentino Francisco Diumenjo quien ofreció las condiciones técnicas para que Sigifredo Salas pudiera realizar, en 1935, la primera película con sonido óptico, *Buscando olvido*.

Con la fundación de la empresa ‘Amauta Films’ comenzó un breve auge de la producción de largometrajes argumentales. Entre 1937 y 1940, esa empresa sola produjo catorce títulos: comedias musicales y melodramas con estrellas de la radiodifusión y artistas de teatro de variedades, personas conocidas de la alta sociedad limeña que



hacían de actores, con mucho color local y abundantes canciones y melodías de moda. Los costos de producción de estas cintas eran bajos y casi siempre se recuperaban en las proyecciones. El cine sacaba provecho de la radio, así como, más tarde, sacaría provecho de la televisión.

Entre 1937 y 1940 fueron realizadas, de esta manera, 22 producciones, y Perú llegó a ocupar el cuarto lugar como país productor de cine, detrás de la Argentina (168 películas), México (161)² y Brasil (34)³, en lo que se refiere a América latina. La calidad de esas producciones seguramente no era inferior a la de los otros países, y probablemente era algo mejor en cuanto a la perfección técnica,

ya que el camarógrafo Manuel Trullen estaba considerado como uno de los pocos conocedores de su materia.

Esta mercancía de acabado desprolijo y destinada a una circulación rápida, siguiendo los modelos argentino y mexicano, constituyó la base para el desarrollo de una industria cinematográfica nacional. Pero ella fue destruida cuando los Estados Unidos cortaron, durante la Segunda Guerra Mundial, los suministros de película virgen. Los intentos realizados en favor de una reactivación terminaron en fracasos. Entre 1943 y 1955, excepción hecha de algunos noticieros, no se produjeron más películas. Los nueve años "dorados" del auge cinematográfico fueron seguidos por trece años de total inactividad en la producción.

La "Escuela del Cuzco" (1955-1966)

Con la fundación del "Cine-Club Cuzco", en la antigua capital de los Incas, surgió en diciembre de 1955 una institución, cuyo objetivo era el de difundir la cultura cinematográfica en el Perú. Desde sus comienzos se orientó no solamente hacia la exhibición de películas, sino también a la producción de films, inaugurando un género cinematográfico, que terminó desarrollándose como un cine original y novedoso: el documental. De especial importancia en esta "Escuela del Cuzco" —así la denominó un célebre historiador del cine, el francés Georges Sadoul— fue el hecho de que el impulso para la reactivación y la nueva orientación del cine peruano viniera de la provincia, luego de que, hasta entonces, todas las activi-

dades cinematográficas estuvieron concentradas en Lima, la capital.

Los iniciadores del Cine-Club Cuzco, Manuel Chambi y Luis Figueroa, empezaron, en 1956, haciendo cortos documentales sobre temas etnográficos e histórico-culturales, con la intención de investigar y conservar las tradiciones del país, especialmente las de la cultura indígena. En *Las piedras*, su primer trabajo, se ocupan de la arquitectura de la ciudad. El primer largometraje peruano en colores, *Kukuli* (1960), de Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama y César Villanueva, constituyó el

punto culminante de este trabajo. A partir de una leyenda india, describen, de manera convincente, las costumbres y la atmósfera de las ceremonias religiosas y de las festividades de los indios. El film adolece de considerables defectos técnicos y dramaturgicos; no obstante, se convirtió en factor determinante para el desarrollo de un cine que no solamente documentó la cultura de los indios, sino que también rescató y empleó el lenguaje propio de esa cultura, el quechua.

Las películas del Cine-Club Cuzco no estaban desprovistas de cierto folklorismo y de una considerable y marcada tendencia hacia lo exótico. Muy a menudo sus realizadores se conformaron con la reproducción de la imagen externa de la cultura indígena, sin ubicarla en el contexto de las relaciones de vida de esa sociedad. Sin embargo, ese intento fue, a pesar de todo, un primer paso importante hacia el encuentro de una auténtica cinematografía peruana. Las producciones fueron suspendidas después del fracaso comercial de *Jarawi* (1966), el siguiente largometraje documental de Eulogio Nishiyama y César Villanueva.

Aumento de la producción de argumentales (desde 1965)

La televisión comercial, que se había establecido en Perú desde 1958, estimuló también la producción cinematográfica, al igual que lo había hecho la radio treinta años antes. Ambiciosos hombres de empresa fueron los primeros en promover la producción de cortos publicitarios y, más tarde, realizaron series de melodramas y comedias que, en realidad, sólo servían de pretexto o adorno para los mensajes de publicidad. El argentino Oscar Kantor supo sacar abundante provecho de la popularidad de algunas estrellas de la televisión (*El embajador y yo*, 1966). Hubo co-producciones con la Argentina, como *Taita Cristo* (1967), de Guillermo Fernández Jurado, pero éstas tampoco dieron resultados convincentes. Pero más deprimentes aún fueron las co-producciones con México entre 1965 y 1968: se las hizo, en parte, con capitales peruanos y la realización se efectuó, generalmente, en México, obteniéndose como resultado una mercancía especulativa y de pacotilla.

Sólo el japonés Susumu Hani logró un producto fuera de lo común con *Amor en los Andes* (1965), una película argumental sobre las dificultades de integración de una joven japonesa con la población indígena de la región de los Andes. Este film puede compararse con otras producciones extranjeras realizadas en Perú, como por ejem-

plo *Aguirre o la ira de Dios* (1972) y *Fitzcarraldo* (1982), ambas de Werner Herzog, o bien *Jatun Auka (El enemigo principal)*, 1974), del boliviano Jorge Sanjinés⁴.

A mediados de los años sesenta desapareció la "Escuela del Cuzco", pero surgió la primera revista de cine del país: "Hablemos de Cine". Si bien es cierto que su frecuencia de aparición mensual tuvo que prolongarse por espacios mucho más largos y que actualmente sólo se publica una vez al año, también es verdad que es una de las pocas que ha logrado sobrevivir en el continente latinoamericano. De más larga vida es solamente "Cine Cubano", que existe desde 1960; las demás son posteriores: "Filme Cultura" (Brasil, desde 1966), "Cine al Día" (Venezuela, desde 1967) y "Cinemateca Revista" (Uruguay, desde 1977, la única revista de cine en Latinoamérica que aparece regularmente cada dos meses). "Hablemos de Cine" fue la primera contribución para una crítica cinematográfica seria y, con ello, para una cultura cinematográfica, sin la cual no es imaginable la existencia de un nuevo cine. Finalmente, ese mismo año de 1965 se fundó en Lima la "Cinemateca Universitaria", que ofrecía la única posibilidad de información cinematográfica en trabajo conjunto con algunos Cine-Clubes que aparecían esporádicamente.

Favorecido por este clima, Armando Robles Godoy realizó su primer largometraje, *Ganarás el pan* (1965), sobre problemas laborales, una mezcla poco lograda entre la documentación y la ficción. Su siguiente largo-

metraje de ficción, *En la selva no hay estrellas* (1966), adolecía de serios defectos conceptuales en el guión, aunque su forma inusual, con ciertos elementos innovadores, recordaba por momentos a Resnais. En *La muralla verde* (1970), la historia de un hombre joven que quiere radicarse a trabajar en la selva y debe enfrentarse con la burocracia limeña, Robles Godoy no logra presentar los problemas con el necesario realismo. Finalmente, en *Espejismo* (1973), termina extraviándose en un esteticismo esotérico. No obstante, puede concedérsele el mérito de haber sido el primero en intentar seriamente reflejar la realidad peruana con los medios del cine de ficción, probando nuevas formas de expresión y desechando los convencionalismos del cine narrativo.

Estabilización de la producción mediante el fomento estatal (a partir de 1973)

Con el golpe de Estado de 1968 quedó instaurado un gobierno militar de izquierda nacionalista, bajo el mando del general Velasco Alvarado, cuyo programa de reformas sociales, de medidas de nacionalización y de una política independiente, estimuló una serie de actividades en todos los sectores de la sociedad. En 1973, el gobierno emitió una Ley de fomento a la actividad cinematográfica, que obligaba a todas las salas de cine del país a proyectar cortos y largometrajes peruanos (en la medida que cumplieren con ciertos requisitos de calidad). Además, los productores perci-

CINE PERUANO



bían un determinado porcentaje del impuesto adicional a los precios de entrada.

De este modo aumentó considerablemente la producción y hubo un primer atisbo de desarrollo industrial. En 1973, 27 empresas produjeron 17 cortos y 3 largometrajes de ficción. Hasta 1975, la cifra de productores había aumentado a 36, la de los cortometrajes a 115, y la de largometrajes se redujo a 2. En 1977, ya había 60 empresas productoras, 177 cortos y 6 largometrajes. Y hasta 1979 hubo 80 empresas que realizaron 178 cortos y 12 largometrajes de ficción². Vale decir que las cifras tanto de los cortometrajes como de los largometrajes aumentaron considerablemente desde los inicios de la Ley de fomento al cine.

En el sector del cortometraje se

produjo un fenómeno similar a lo ocurrido en Colombia. Los cineastas orientaron su producción en los principios de la Comisión de Promoción Cinematográfica (COPROCI) y en los criterios de su Comisión calificadora: se limitaron, por lo tanto, a temas inofensivos del folclore, de la arqueología y la etnología, a descripciones decorosas de lo cotidiano, a aquellos aspectos de la vida que no irritaban a nadie, presentándolos de tal manera que no incomodaran a los espectadores.

Fue un cine que se adaptó a las normas de la ley y abandonó de antemano sus propias posibilidades.

En Colombia, antes de que se diera esa forma de promoción, había habido un trabajo cinematográfico de tipo político, un intento de emplear el cine como medio de contrainformación y de concientización, de darles la palabra a los oprimidos y de buscar nuevos caminos estéticos. Carlos Álvarez, Jorge Silva y Marta Rodríguez han dado, con sus películas documentales, un verdadero ejemplo de lo que puede ser el cine político. Y también en un país con una infraestructura cinematográfica subdesarrollada como

es el Uruguay, Mario Handler, Mario Jacob y otros cineastas han demostrado que aun bajo las condiciones más adversas puede surgir un cine políticamente ambicioso y formalmente logrado.

En cambio, en el Perú sólo un grupo de cineastas fundado a comienzos de los años setenta postuló intenciones políticas: "Cine Liberación sin Rodeos". En películas como *Niños del Cuzco*, *Visión de la selva* y, sobre todo, en *Javier Heraud* (1974), trataron de hacer frente a la tendencia oportunista, asumiendo una posición clara y radical, al ocuparse, por ejemplo, de Javier Heraud, el poeta y guerrillero peruano, y exponiendo el desarrollo político y la historia de la resistencia popular en el Perú.

Pero su trabajo terminó abruptamente con el golpe militar de derecha en 1975. La COPROCI, que hasta entonces se había caracterizado por su intolerancia

en la selección de las películas susceptibles de recibir el fomento estatal, se convirtió abiertamente en un organismo de censura que reprimía hasta los más tenues intentos de crítica social. La situación mejoró algo a partir del advenimiento al poder del gobierno civil, a principios de los años ochenta.

“Nacimiento del cine de ficción” (1976/77)

También el cine argumental sufrió bajo la rígida política de COPROCI. Los primeros films argumentales que surgieron al calor de la nueva ley, eran objetos especulativos, un plagio primitivo de las mercancías realizadas en años anteriores. En este sentido no puede dejar de mencionarse *Allpakallpa* (1974), de Bernardo Arias, que a pesar de sus intenciones críticas (una rebelión campesina contra el latifundista) no logra convenir en su hechura formal, abordando la historia en el mejor estilo de melodrama de charros mexicanos. Incluso esta película, estéticamente desafortunada y políticamente cuestionable, fue prohibida por la censura y, más tarde, exhibida por intervención directa de la Presidencia de la República, convirtiéndose en un sorprendente éxito de taquilla.

Películas serias surgieron sólo a partir de 1976 con el trabajo de una serie de directores que habían hecho sus primeras experiencias junto a Robles Godoy o en la “Escuela del Cuzco”, como es el caso de Luis Figueroa. En *Los perros hambrientos* (1976) llevó al cine una conocida novela de Ciro Alegria, permaneciendo así en el tema

central que siempre quiso abordar: las condiciones de vida de los indios, el sutil sistema de represión contra el cual esos indios se rebelan. Figueroa construyó el marco dramático en base a los diversos capítulos e historias sueltas de la novela, pero mantuvo el carácter original de la obra. El método de trabajo documental, que él mismo desarrolló en sus primeras películas, fue integrado en éste su primer largometraje de ficción.

Poco después, Francisco Lombardi realizó *Muerte al amanecer* (1977), en el que describe el caso auténtico de un delincuente condenado a muerte por haber violado y asesinado a un niño, y que debe enfrentarse a la espera de su propia ejecución. El realizador se interesa menos por el aspecto jurídico del problema y encara más bien las fuerzas sociales que dictan y hacen cumplir la sentencia. La isla que alberga la cárcel, los guardianes, el director, los representantes de la justicia y el ritual del fusilamiento se convierten aquí en un reflejo de la sociedad peruana. Al margen de algunos defectos dramáticos y de la puesta en escena, Lombardi logró con este film una importante contribución para el desarrollo de un cine peruano sin especulaciones, además de ser la primera producción nacional que recuperó sus costos de realización.

Hay un tercer trabajo que marca el “nacimiento del cine argumental, el comienzo de un movimiento nacional”⁶: *Kuntur Wachana* (*Donde nacen los*

cóndores, 1977), de Federico García. El tema central es la historia de un indio apresado injustamente. La comunidad indígena logra convencer al juez para que lo libere, contra la voluntad del latifundista; pero, poco más tarde, el indio muere misteriosamente durante una caminata por los Andes. García financió esta historia sobre la arbitrariedad y la solidaridad, con la ayuda de sindicatos campesinos, cuyos representantes tuvieron una participación decisiva en el enfoque político del film: se trataba de esclarecer los comienzos de la Reforma Agraria y de las cooperativas agrícolas. Junto a algunos actores intervienen también muchos indios como protagonistas de su propia historia. Si bien *Kuntur Wachana* no alcanza la calidad de trabajos similares del boliviano Jorge Sanjinés, queda como un trabajo respetable y original.

Estos tres directores han seguido trabajando en los últimos años, pero no han logrado avanzar en su propio desarrollo estilístico y conceptual. García

prosiguió su actividad sobre la temática indígena con *Laulico* (1979) y *El caso Huayanay* (1981), manteniendo el mismo estilo. Figueroa adaptó en *Yawar Fiesta* (1980) una novela de José María Arguedas, para presentar la lucha de los indios en defensa de su identidad cultural. Y Lombardi recurrió en *Muerte de un magnate* (1980) de nuevo a un caso criminal, para analizar críticamente a la sociedad burguesa y su relación con los sectores marginales de la población.

Habida cuenta de la difícil situación del mercado interno, las restricciones de la censura y las limitadas posibilidades de desarrollo y expansión de los propios cineastas, las perspectivas del cine peruano no son nada ventajosas. Pero si se compara el desarrollo logrado en los años setenta con lo ocurrido en las décadas anteriores, hay motivos suficientes para abrigar fundadas esperanzas. ♣

¹ Isaac León Frias: “Hacia una historia del cine peruano”, en: “Hablemos de cine”, Nr. 50/51, pp. 43-53, Lima, 1970. Versión actualizada en: Guy Hennebelle/Alfonso Gumucio-Dagrón, *Les cinémas de l'Amérique Latine*, pp. 423-439, Paris, 1981.

² Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, vol. 1, p. 289, México, 1969.

³ Paulo Antonio Paranagua, “Bresil”, en: Hennebelle/Gumucio-Dagrón, loc. cit., p. 166.

⁴ Cf. el capítulo sobre Bolivia en: Peter B. Schumann, *Manual del cine latinoamericano*, Vervuert, Francfort/M., 1982. (cf. *Cine Libre* Nº 6).

⁵ Cinemateca de Lima (Ed.), “Informe de la situación de la cinematografía en el Perú”, Lima, 1980.

⁶ Frias, en: Hennebelle/Gumucio-Dagrón, loc. cit., p. 435.

Traducción de Oscar Zambrano, tomado de: Peter B. Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films* (Manual del cine latinoamericano), Vervuert, Francfort/M., 1982.

La filmografía de Cortázar, mejor dicho, la obra cinematográfica basada en sus escritos, es relativamente escasa y de calidad irregular, aunque como podía esperarse por la elección, este autor, como materia filmica, nunca carece de inquietud artística y ambición expresiva. Las películas que han tomado relatos de Cortázar como base argumental son argentinas, con la excepción de **Blow Up**, de Michelangelo Antonioni, y han tratado de respetar y reeditar su atmósfera mágica y de doble fondo, salvo la citada obra de Antonioni, que apenas toma una idea del cuento original.

La primera, cronológicamente, y una de las que mejor han alcanzado el clima equívoco y ambiguo de una realidad constantemente biselada por apariencias engañosas y superpuestas, es **la cifra impar** (1961), que se basa en el cuento **Cartas de mamá**. Su director era Manuel Antín, novelista y poeta, cuya única relación anterior con el cine era un corto, **Biografías**, realizado en 1960. Por cierto no es casual esta iniciación en el largometraje de la mano de un escritor prestigioso ya, pero no tan conocido como ahora. Antín llegaba al cine argentino en medio de una coyuntura favorable para las experiencias culturales y más o menos sofisticadas (su segundo largometraje, **Los venerables todos**, nunca estrenado, era una versión propia de su novela (también inédita) del mismo nombre (1962).) A partir de 1957 (año en que una crisis profunda del cine del país había puesto al desnudo sus fallos estructurales y la mediocridad de una industria y de unos cineastas que alguna vez habían producido películas de plausible aliento popular), muchos jóvenes intentaron renovar este ambiente enrarecido y pobre, estólidamente convencional.

Su extracción no era casi nunca profesional: cineclubistas, escritores, pintores o simplemente intelectuales interesados en el cine como expresión. Algunos de ellos habían hecho sus primeras experiencias (puesto que les estaba vedado el acceso a los estudios comerciales, aun en los puestos más bajos) en el cortometraje independiente y sufragado en forma totalmente personal.

Cortázar en cine

José Agustín Mahieu

Escrito y publicado en España antes de la muerte de Julio Cortázar, este texto de José Agustín Mahieu omite, pues, el oportunismo necrofilico de las obituarias y sirve, en cambio, a modo de inesperado homenaje, como una valiosa puesta al día de las relaciones entre el escritor, su vasta obra y el cine, un oficio que el autor de Rayuela más de una vez confesó querer ejercer con la misma exigencia que solía dedicar a las palabras, las mujeres o la geopolítica.

Otros, siguiendo las pautas declaradas por la *nouvelle vague* francesa (movimientos contemporáneos cuyo ejemplo se extendió en algunos aspectos a todo el mundo), consideraban que el permanecer ajenos a la técnica de los estudios y las tradicionales normas de lenguaje y *mise en scène* era una de las formas de no caer en un cine ya muerto y enterrado... Como Chabrol, pensaban que todo lo que era necesario aprender del mecanismo del rodaje se podía absorber en un mes viendo trabajar a un equipo; añadiendo que era mucho más lo que había que evitar entender, porque era inútil.

Con todo lo relativo que contenía este concepto, en cuanto la técnica cinematográfica es un oficio como cualquier otro, herramienta de un lenguaje que —este sí— debe modificarse constantemente según el ánimo y la inspiración creadora del autor, era cierto que poco era lo que podía aprenderse en un estudio, fuera de las normas básicas de

la puesta en escena. Los técnicos, habituados, por otra parte, a lidiar con directores y productores poco imaginativos, se prestaron de buena gana a ayudar a los bisoños directores-autores de los años 60, que traían su inexperiencia técnica pero aportaban ideas y conceptos estimulantes y más o menos renovadores de la rutina.

Esta aparente digresión no es ociosa: aunque no es pertinente en este lugar y con tema tan específico extenderse en las características de un período del cine argentino que más tarde se denominó **Nuevo cine de los años 60**, sí es necesario advertir que este movimiento heterogéneo, fugaz y lleno de contradicciones, intentó al menos introducir nuevas pautas expresivas en un campo bastante ajeno a esas aventuras: la elección de Cortázar como fuente era una de estas transgresiones de la regla tradicional: si en los años 40 la materia literaria de posibles adaptaciones se remontaba a Balzac, Hermann Sudermann o, más gravemente, a Octavio Feuillet, una década después las únicas incursiones literarias serían las de Klimovsky con Ernesto Sábato (**El túnel**, 1952); Torre Nilsson con Adolfo Bioy Casares (**El crimen de Oribe**, 1950), y Borges (**Días de odio**, 1954), o Hugo del Carril con Alfredo Varela (**Las aguas bajan turbias**, 1952). Estos acercamientos "intelectuales" a la literatura argentina contemporánea eran excepcionales y poco numerosos (los ejemplos citados son todos los que se hicieron en ese período) y contrastan con una mayoría de films inspirados en libros extranjeros de poca vigencia (**vaudevilles** franceses, por ejemplo) o fugaces incursiones en libros originales del prolífico Alejandro Casona (**Siete gritos en el mar**), uno de los activos miembros de la numerosa colonia cinematográfica española de Buenos Aires. Ibsen (**La dama del mar**), Alejandro Dumas (h.) Rodenbach (**Brujas la muerta**) eran los autores que aparecían, insólitamente, en los proyectos "ambiciosos".

La cifra impar, de Manuel Antín, es uno de los primeros ensayos conscientes (después de las precursora obras de Torre Nilsson) para llevar al cine obras literarias estrictamente contemporáneas. En este

caso, la adaptación fue un ejemplo feliz de comprensión acerca de las necesidades propias del medio expresivo. Como es natural, era en este caso necesario hallar una estructura visual y narrativa que produjese en el espectador una percepción sensible equivalente a la del estilo del escritor.

Vale la pena recordar que el cuento original, **Cartas de mamá**, está concebido en forma de cartas que una anciana envía de Buenos Aires a París a su hijo casado. En todas hay referencias al hermano muerto de éste, primer novio de su actual esposa. Muy pronto aparecen alusiones al hijo muerto como si estuviese vivo, casuales y ambiguas. Por fin, anuncian su visita... Junto a la pareja se levanta ese fantasma, respecto al cual hay en ellos cierto sentimiento de culpa, de traición en los afectos, como una presencia tangible, alucinatoria.

El film optó por convertir el relato epistolar en una compleja imbricación de **flashbacks** retrospectivos con el tiempo real de los personajes: sin puntuación realista, alternan en el montaje el tiempo de París, las imágenes solitarias de la madre en Buenos Aires y los recuerdos de la pareja: la enfermedad del hermano, el momento en que descubren su mutuo amor, la muerte de aquél.

La estructura del montaje, por ello, es fundamental para organizar los tiempos de la historia. En forma muy sutil y calculada, con la irrupción de imágenes asociativas, casi subliminales, crece en el film el tema del ausente omnipresente, hasta convertirse en el motor decisivo de la vida de la pareja. Ese "pasado que vuelve" adquiere una "presentificación" más que proustiana, ya que las cartas —aparentemente normales— están desmintiendo ese pasado y la muerte del hermano hasta volverse más reales que la propia información de los hechos sucedidos. La noción de realidad concreta, fáctica que da siempre la imagen cinematográfica, contribuye a que este montaje, fundado en la mezcla de recuerdos, sensaciones y tiempos, se torne aún más obsesivo que la base epistolar del cuento. De este modo, la adaptación cinematográfica de Antín y el montaje (Antonio Ripoll) logran esa cualidad tan pocas veces conseguida en cine: hallar el mecanismo cinemato-

gráfico apropiado para que la intransferible expresión literaria (no el "argumento", sino la expresión misma) se dé en nuevos términos, equivalentes al original, no en la forma, sino en su efecto sensible.

La cifra impar contaba con excelentes intérpretes (Lautaro Murúa, María Rosa Gallo, Sergio Renán), una fotografía matizada sutilmente para dar la mágica superposición de tiempos y lugares, y una dirección sensible al juego intelectual propuesto por el autor del relato.

El excelente recibimiento crítico que tuvo el filme y el estimable éxito de público (minoritario pero suficiente, dadas las características no demasiado onerosas de la producción, pese a que se rodaron varias secuencias en París), hizo que Antín volviera a escoger un relato de Cortázar para otra película, esta vez protagonizada por Graciela Borges y Sergio Renán. Esta vez fue "Los bombones del amor", que se transformó, más explícitamente, en **Circe**. El tema, en torno de una joven burguesa y sus noviazgos ritualmente ordenados y opresivos, era una irónica paráfrasis de los encantos mortíferos de la hechicera, ambientados en un marco familiar de pequeña clase media minuciosamente descrito. Antín conservó la sarcástica superposición del medio, costumbrista, con el humor negro del mito transformado, pero otorgó cierto patetismo a la figura del novio "romántico", cuya muerte vuelve cíclicamente por medio de un montaje "de la memoria". Como la anterior, aunque con menos rigor, repite el propósito de un cine intelectual, un poco "elitista", cuyo carácter "europeizado" cosechó críticas, en su momento, de parte de quienes deseaban un tipo de filmes más comprometidos con la coyuntura social... No debe olvidarse, sin embargo —la misma trayectoria de Cortázar lo clarifica—, que el cine político que se deseaba esos años por parte de las generaciones "concientizadas", no excluía un buceo más crítico de valores y contenidos psicológicos. Justamente éstos podían darse a través de la ficción literaria que —como en el caso de este autor— atraviesa estratos menos conscientes de la realidad. En **Circe** (1964), como en **La cifra impar**, podía rastrearse la influen-

cia del Alain Resnais de **Hiroshima mon amour** en el montaje asociativo basado en la memoria. El mecanismo funcionaba bien cuando las imágenes mentales estaban asociadas al entramado del relato, pero algo menos cuando se convertían en un recurso narrativo *per se*.

Otro notable cuento de Cortázar, **El perseguidor**, fue llevado al cine por Osías Wilensky, con Sergio Renán como protagonista. Esta fue una empresa fascinante, pero casi imposible de reflejar en cine. Como quizá se recuerde, la historia se refiere a un músico, un trompetista de jazz, que, entre penurias diversas, amores, alcohol y droga, entrevé una suerte de conocimiento inefable. Esta dolorosa búsqueda (de la divinidad, en última instancia), que sólo llega borrosamente en algunos momentos de improvisación a través de la música, es, entre otras cosas, un entrañable retrato indirecto de un gran músico de jazz, también devorado por una sed de infinito: Charlie Parker.

En el relato, era perfectamente asimilable el hecho de que el protagonista era negro y americano; el film enfrentaba una serie de dificultades concretas que la palabra escrita transmitía sin problemas. Ante todo, fue necesario "trasplantar" la historia a una vaga pero concreta ambientación argentina y hacer que el protagonista fuese blanco... En Argentina ya no quedan negros, aunque se posee una excelente escuela de jazz, como lo demuestran Gato Barbieri, Enrique Villegas, Mariano Tito, Lalo Schiffrin, y muchos otros notables instrumentistas locales. Todos blancos, claro.

El filme flaquea al introducir una historia de amor que ocupa un sector más amplio y convencional que lo requerido. Estos fallos de elección en los caracteres y en la adaptación misma de la historia hacen perder a **El perseguidor** la perfecta y rigurosa tensión trágica del original. Por añadidura, y pese a sus buenas intenciones, el lenguaje cinematográfico de Wilenski (otro notable pianista y autor de cortometrajes experimentales de humor) no alcanza a encontrar el equivalente necesario para transmitir la experiencia metafísica, que se resiste a la imagen concreta...

La nómina de largometrajes argen-



Segio Renán en La cifra impar, de Manuel Antín (versión del relato Cartas de mamá, de J. C.).

tinios, basados en obras de Cortázar, se cierra (esperamos que sólo provisionalmente) con **Intimidad de los parques**, de Manuel Antín. El guión combina la trama de dos cuentos (**Continuidad de los parques** y **El ídolo de las cicladas**) en una estructura poco feliz, cuyo hermetismo original conduce a una vacilante confusión. Una aventurada combinación comercial —el film, rodado en 1966, fue una coproducción con Perú— indujo a utilizar los impresionantes decorados naturales de la fortaleza precolombina de Macchu Picchu, tan bellos como ajenos a la especulación intelectual de la historia. Los personajes deambulan cavilosamente entre los muros ciclopeos, con aires turísticos involuntarios. Para Antín, que volvió a intentar equivalencias literarias con planos de montaje asociativo y subliminal, el intento fue un fracaso notorio, mucho menos interesante que **La cifra impar** o **Circe**. Otros proyectos ambiciosos, pero que no llegaron a concretarse, fueron versiones cinematográficas de las dos novelas de Cortázar: **Los premios** y **Rayuela**. Tanto las dificultades económicas como las inherentes a una compleja transposición al cine han impedido hasta ahora su rodaje, en el cual se interesaron sucesivamente Antín y otros directores.

Un caso sustancialmente distinto fue el film italiano **Blow Up**, del famoso director Michelangelo Antonioni. El mismo Antonioni ha hecho constar en la edición de su libretto que el relato de Cortázar sólo le interesó como punto de partida: "La idea de **Blow Up** me vino al leer un breve relato de Julio Cortázar. No me interesaba tanto el argumento como el mecanismo de las fotografías. Descarté aquél y escribí uno nuevo, en el que el mecanismo asumía un peso y un significado diversos."

Efectivamente, del relato original sólo tomó Antonioni la idea de la ampliación fotográfica, en cuya impresión aparece un suceso misterioso y sólo registrado por la cámara. El sentido que adquiriría en el cuento y la trama de éste desaparecen completamente para seguir un camino propio, sin duda original. Por tanto, **Blow Up** (1967, en España se tituló **Deseo de una mañana de verano**) no contiene nada del

mundo de Cortázar y sólo por su función de **agent provocateur** de la inspiración de un autor cinematográfico debe consignarse aquí.

Para terminar, cabe señalar, sin embargo, la curiosa circunstancia de que en todos estos casos Cortázar intervino mínimamente en la elaboración de los films basados en obras suyas. Fuera del evidente caso **Blow Up**, donde se limitó a dar carta blanca a los cineastas, al ceder totalmente sus derechos (el guión definitivo pertenece a Tonino Guerra y Antonioni), tampoco en las adaptaciones argentinas participó personalmente.

Creo que debe lamentarse este distanciamiento, especialmente en su relación con los films argentinos basados en sus cuentos. Por un lado, porque su afición al cine es conocida; por otro, porque las afinidades formales entre su estructura (véase **Rayuela**, por ejemplo) y ciertas estructuras lingüísticas del cine actual son evidentes.

Es una pena, por tanto, que su afición al film no haya pasado de alguna lucubración poética, como la que se lee, por ejemplo, en **Cazador de crepúsculos**, uno de los relatos incluidos en **Un tal Lucas**: "Si yo fuera cineasta, me dedicaría a cazar crepúsculos. Todo lo tengo estudiado menos el capital necesario para el safari, porque un crepúsculo no se deja cazar así nomás, quiero decir que a veces empieza poquita cosa y justo cuando se le abandona le salen todas las plumas, o inversamente en un despilfarro cromático y de golpe se nos queda como un loro enjabonado, y en los dos casos se supone una cámara con buena película de color, gastos de viaje y pernoctaciones previas, vigilancia del cielo y elección del horizonte más propicio, cosas nada baratas. De todas maneras crea que si fuera cineasta me las arreglaría para cazar crepúsculos, en realidad un solo crepúsculo, pero para llegar al crepúsculo definitivo tendría que filmar cuarenta o cincuenta, porque si fuera cineasta tendría las mismas exigencias que con la palabra, las mujeres o la geopolítica."

En realidad, como se sabe, esas exigencias son muy difíciles de ejercer en el cine. Tal vez por eso Cortázar no se ha convertido en director-autor de películas. . . .

Ugo Pirro, italiano, guionista de famosos films (el escaso ingenio del título de esta nota quiere significar que entre sus guiones más conocidos se encuentra Indagación de un ciudadano fuera de toda sospecha, que transformara en imágenes Elio Petri), paracaidista en la segunda guerra, severo cuestionador de los críticos cinematográficos, ensayista y novelista, pasó velozmente por Buenos Aires. Un grabador tan pequeño como ineficiente, dos atentos cronistas de Cine Libre y siete cafés fueron los testigos de una charla que a veces fue monólogo y que ahora intenta ser una entrevista.

Antes de contar la extraña historia de cómo Ugo Pirro terminó esa tarde sentado en el bar de un hotel porteño, conviene atenuar el inmerecido anonimato que padece Ugo Pirro entre nosotros. Claro, este desconocimiento del público es habitual con los guionistas, que casi nunca emergen de la penumbra en donde sueñan las imágenes que luego un director hará realidad. Ugo Pirro (aparte del arriba mencionado film de Elio Petri) fue guionista del *Jardín de los Finzi Contini*, *La clase obrera va al paraíso*, *Metello*, *El proceso de Verona*, *Ogro* (un film reciente de Pontecorvo que provocó un incidente entre el director y nuestro entrevistado), entre muchas otras películas. Escribe: *Las soldaderas* (una novela múltiplemente traducida), *Celuloide* (una historia novelada del neorrealismo), *Come fare un filme* (un ensayo que fue best seller) y un libro seguramente conmovedor, ya que su hijo padece dislexia y sobre él trata: *Mi hijo no sabe leer*. Ahora contemos la extraña historia de cómo Ugo Pirro, etc. Uno de sus personajes centrales no es nada original: un presunto productor cinematográfico, de esos que merecen figurar en la nueva picaresca porteña. Este señor, fuerte empresario de una ciudad del sur del país, le propone a Raúl de la Torre emprender una aventura cinematográfica juntos. Raúl, tan entusiasmado como cándido, acepta, y propone a Pirro como guionista. *Me suena, me suena*, musitó el fuerte empresario, con gesto de recordar. En rigor, le sonaba porque alguien alguna vez había dicho eso de *Victoria a lo Pirro*. Raúl viaja a Italia, y representando al enriquecido sureño, firma un contrato con el itálico guionista. Luego, como corresponde, en ejercicio de una ob-



Indagación a un autor

al di sopra di ogni sospetto

viedad absoluta, el empresario se volatiliza. De la Torre, un poco para reparar la estafa (en nombre del buen nombre del cine argentino) y otro poco (esto no lo confiesa) para no quedar tan cándidamente expuesto a las risotadas (a las que son tan propensos los buenos hombres del cine argentino), sigue solita su alma con la empresa, afrontando contratos, viajes e ingentes desprendimientos de dinero.

Ugo Pirro viaja entonces a Buenos Aires para encontrarse con su director (A) y para (B) tropezar con nuestra tumultuosa realidad, con el propósito de conjugar (A) y (B) y de allí pergeñar una historia que luego se transforme en el próximo film de Raúl de la Torre.

La primera idea ya existe, pero no quieren que la contemos. Podemos adelantar, sin embargo, que en esa historia no figura un fuerte empresario del sur del país. Lástima.

Antes de comenzar la entrevista, Ugo Pirro, que probablemente nos consideraba parte de la crítica intelectual, nos aclaró firme y belicoso, que deseaba el éxito. Yo no hago films para la crítica sino para el público. Malévolamente, no aclaramos nada y preguntamos sobre la función de la crítica. Son los policías de la calidad —continuó con el mismo tono—; establecen qué es lo bueno y qué es lo malo, sin que esto le sirva a nadie. El público no necesita esta visión paternal, sino entender por qué y de qué manera un film es reflejo cultural de su época y sirve para entenderla. Ahora en Italia están los canales privados, que pasan decenas de films por día. Hoy el público ve aquellos films que fueron denostados y sepultados por la crítica, que fueron condenados al fracaso tan superficialmente, y descubre en ellos méritos que fue-

ron desconocidos. Es una de las razones por las cuales el público ya desconfía de los críticos, a tal punto que las distribuidoras no necesitan corromperlos: una buena crítica ya no significa una buena recaudación. Esto de los canales privados ha provocado un fenómeno nuevo: los films resucitan, y se lanzan contra sus antiguos asesinos.

Atenuadas sus furias contra los críticos italianos (que no se deben al resentimiento: dos Oscars, un Gran Premio en Cannes y un enorme éxito de muchos de sus films no producen, en general, una sensación de fracaso), Ugo Pirro aceptó explicar su método de trabajo:

Cada uno tiene su metodología. Se puede, como dijo Borges, conocer el principio y el fin del relato y carecer del centro. De todos modos, si debemos analizar el proceso creativo, digamos que es necesario partir de una idea. Qué es la idea? La idea es un fotograma de la memoria que nos persigue insistentemente, que se desarrolla en el choque con la realidad presente. Los momentos, las experiencias, se encuentran con las vivencias acumuladas, con la memoria y hacen de este fotograma la idea de partida.

Esta idea no es (necesariamente) la primera imagen del film. Puede, inclusive, desaparecer. Pero es la causa que determina el proceso combinatorio.

Aquí uno de los cronistas cede a la vanidad y autoejemplifica: en *El poder de las tinieblas* me sucedió algo que tiene mucho que ver con lo que nos dice. Terminada la primer versión, que no me satisfacía, quedé durante un año la misma imagen que me había perseguido desde el momento en que supe que iba a filmar *El informe sobre ciegos*: dos

chicos, vestidos con capas negras, sobre un fondo blanco, meticolosa, silenciosamente, le sacaban con una sevillana los ojos a pájaros que luego volaban enloquecidos. Finalmente, esa imagen causa lo que usted denomina el proceso creativo y surge lo que sería la versión definitiva el guión. Eso sí: La imagen se transforma en la primera secuencia del film.

Cierto. Pero la idea, en sí misma, no tiene calidad. Por ejemplo, tu idea del chico que le arranca los ojos a los pájaros en tus manos es una cosa, en mis manos es otra. Por lo tanto, la calidad del film no está inscrita en la idea, porque con ella se pueden hacer films buenos o malos. Su valor es ser el motor de la imaginación.

El segundo momento es el de la trovata. Si la idea tiene su energía, la trovata viene como consecuencia. Pienso que si se encuentra la trovata el film se escribe casi solo. Por ejemplo, en el caso de *Indagación de un ciudadano*... la trovata consistió en imaginar a un comisario que asesina a su amante y deja sus huellas. En esta trovata está todo el film: su fuerza influye grandemente en el desarrollo del film.

¿Qué es, entonces, una trovata? Una trovata es una transgresión, es la individualización de una transgresión, es dar vuelta una idea establecida. En el caso de nuestro comisario: la gente parte de la convicción previa de que un policía es aquel que vela por la ley y cuida a las personas, quien persigue al asesino...

Aquí Ugo Pirro hace una pausa, observa a los cronistas de *Cine Libre*, piensa —tal vez— que será necesaria una mayor explicación, ya que sus rostros reflejan el estupor y la incompreensión absoluta. Final-

mente se aclara la confusión, que es geográfica: en la Argentina, no significa una **trovata** pensar en un comisario asesino.

La trovata, como mecanismo de la intriga, no tiene todavía una cualidad. Ella le viene por el modo en que será usada. Y esto sucede cuando comenzamos a organizar el material narrativo. Es la etapa de la scaletta (la scaletta viene a ser algo así como una síntesis progresiva de los acontecimientos y acciones principales del film. NdT), que significa el montaje a priori de la película. Y en este acto narrativo todo el material empieza a definirse, y empieza a definirse también mi posición: qué me gusta, qué me disgusta. También es el momento en que con el director vemos en qué estamos de acuerdo y dónde disentimos. El guionista debe tener en cuenta que el director debe ver lo que le propone. Si le cuento una escena, se la explico, y el director no la ve, es inútil que la trate de incluir en el guión. Allí debo tener en cuenta cuáles son las características del director, sus gustos, sus comodidades, cómo filma, etc. Definida la scaletta, llegamos al momento del tratamiento, que es una especie de guión largo, literario. Las escenas las desarrollo, a veces tienen mucho más diálogo del que finalmente será utilizado, pero eso sirve para ir encontrando los personajes, dibujándolos. Acá aparece el problema del ritmo de la historia. El ritmo se convierte en un elemento importante del guión. Un mismo material, trabajado con dos ritmos distintos, puede dar dos films diversos.

Las peculiaridades de los dos cronistas de Cine Libre, uno guionista y el otro director, intentan —con

relativo éxito— arrastrar a Ugo Pirro hacia la conocida relación carnal entre directores y escritores, vínculo que suele ser tempestuoso en ciertas ocasiones y que, casi siempre, genera sordos y largos rencores. Observe el lector la escasa sutileza de la pregunta con la que procuró el chismorreó: —Sin embargo, esto que usted describe como un método aparentemente inalterable, debe tener sus variaciones... (cara de incompreensión del entrevistado)... Queremos decir, su trabajo debe ser distinto según los directores con los que colabore, no? (continúa el gesto anterior en Ugo Pirro)... Bueno, este, es decir, de alguna manera, es como si, cuéntenos por qué se peleó con Pontecorvo, eso.

Cuando hicimos *Ogro* con él, hubo muchas discusiones. El film no es, en gran parte, como yo lo quería. El tenía la preocupación de que haciendo un film sobre el terrorismo vasco, podía hacer creer que era partidario de las Brigadas Rojas. Yo no tenía para nada esa preocupación: yo soy un intelectual, y me pongo frente al problema del terrorismo vasco sin que me importe qué van a decir en Italia. Yo debo intentar entender ese fenómeno, y no asumir ninguna posición preconcebida. Ni siquiera pongo como condición previa la definición de una temática. Porque el trabajo de búsqueda que hago no es sólo para el film; es también para mí mismo: quiero investigar, por ejemplo, qué pienso, cómo evaluó el adulterio de mi mujer... Pero no parto del principio de que el adulterio me va a repugnar... Si hago mi trabajo con seriedad, estaré haciendo un análisis de mí mismo. Lo contrario, definir el film, su tema, su mensaje, antes

de escribirlo y realizarlo, es ponerle un sombrero, un techo. Existe el riesgo de hacer un film panfletario, de propaganda. En cambio, sin esta obligación previa, el autor es más libre y, a mi juicio, el autor, cualquiera sea el film que haga, termina siempre diciendo lo que es, lo que piensa, acerca de determinado tema. Yo parto de una posición abierta: no me propongo demostrar nada. Si con respecto a una cuestión yo tengo una posición reaccionaria, finalmente voy a decir que sobre ese tema soy reaccionario... y debo ser auténtico, mostrarme como lo que soy.

Las diferencias geográficas siguen aflorando en la acotación de *Cine Libre*: un hombre que hace un film, con talento, con todos los medios técnicos, económicos, expresivos, es un hombre (el director, el autor) que discute con otro (el que ve el film), pero que tiene una ametralladora en la mano. La discusión no es justa: ese hombre, el director, es capaz de influenciar al otro, el público, profundamente. Es capaz de cambiarle hábitos y dictarle acciones. Existe, entonces, una responsabilidad social por parte del autor. Yo no sé muy bien qué quiere decir la "responsabilidad social del autor". Yo soy lo que soy, y soy auténtico, debo serlo. Está el pasado de mi vida, y esa es mi responsabilidad social. Si consigo meter eso en el film, bien; si no lo hago, quiere decir que hay una parte de mí que yo desfiguro. Yo no me pongo en la cabeza tener una responsabilidad social: me obligo a ser coherente conmigo mismo.

Aquí el minúsculo grabador, testigo infiel, decidió poner fin a la entrevista al descomponerse, tal vez definitivamente.

Cuando las entidades culturales y los representantes de los partidos democráticos nucleados en la Interpartidaria de la Cultura iniciamos nuestra ofensiva final contra la censura y la represión ideológica, sabíamos que las fuerzas retrógradas, agrupadas en algunos organismos de Iglesia, por una parte, y los mercaderes del sexo (algunos editores de revistas, más de un distribuidor de películas, muchos dueños de sa-

las cinematográficas), por la otra, aguardaban el momento en que la libertad de expresión comenzara en nuestro país, para librar una batalla feroz, destinada a conmovir y lucrar con sus respectivos (y complementarios) públicos. Ahora nos encontramos en medio de esa batalla, sin tener nada que ver, pero mucho para perder.

Es, entonces, el momento de reflexionar, con mayor profundidad, sobre los

riesgos que corre el ejercicio de la libertad de expresión, y los problemas que nos causa la pornografía, tratando de superar los lugares comunes y evitar los facilismos.

Nuestra lucha por la libertad de expresión, la que comenzamos para conseguirla y la que continuamos para que permanezca, nada tiene que ver con los intereses de los mercaderes del sexo. Muchos de los que pretenden que la democracia les fa-

vorezca su triste negocio, son los mismos que aprovecharon la dictadura militar para enriquecerse con otras actividades igualmente nefastas para la ética y la cultura de nuestro país.

La batalla por la libertad de expresión, el combate tenaz contra la censura, fueron parte de una guerra más grande: la que la democracia libró contra la dictadura militar.

Esta libertad de expresión que ahora gozamos

PORNOGRAFIA

SE AGITAN LOS ESQUELETOS
EN EL ROPERO



debe servir para que nuestro pueblo se informe, se concientice, se desarrolle culturalmente; para que todos juntos logremos fortalecer la democracia, para que nunca más suframos la atrocidad que acabamos de dejar atrás.

Los que pretenden que la libertad y la democracia se han conseguido para que puedan lucrar con sus productos infames, deben saber que ellos también son nuestros enemigos.

Porque hemos bregado para que nuestra cultura se promueva, somos enemigos de quienes intentan reducirla. Porque hemos luchado para que nuestro pueblo sea protagonista, nos enfrentamos a quienes pretenden utilizarlo.

INMORALIDAD Y PORNOGRAFIA

Estábamos convencidos, y lo seguimos estando, de que la existencia de un censor, de cualquier forma de censura, es mucho más peligrosa para la comunidad que cualquier pornografía o inmoralidad que pueda comercializarse.

Pero abominar del censor no significa, necesariamente, santificar la inmoralidad. La inmoralidad existe, y los argentinos tenemos una experiencia notable como víctimas de ella. Por supuesto que la inmoralidad no se reduce a la porno-

grafía. Más aún, en un país como el que hemos sufrido, la pornografía es una manifestación menor de la inmoralidad. Inmoralidades grandes son los desaparecidos, la soberbia y la impunidad de los asesinos, el silencio cómplice de los líderes morales, políticos y sociales, que favoreció tantas muertes, tantas torturas. Inmoralidades importantes son la miseria provocada voluntariamente, el robo sistemático de las riquezas de nuestro pueblo. Inmoralidades prioritarias son nuestra dependencia económica, los chicos que mueren famélicos. Inmoralidades en serio son la compra de los submarinos nucleares en un país aún asolado por las ollas populares. Y podríamos continuar largamente con esta lista, antes que le llegue el turno a la pornografía. En ese momento, habrá que aclarar qué entiende cada uno por pornografía. Sospechamos que nuestra visión, y la de la inmensa mayoría del pueblo argentino, difiere substancialmente de la que tienen quienes pretenden erigirse en custodios morales de la población, como la Liga de Decencia de Rosario.

EL MARCO DEMOCRATICO

Los argentinos, con muchos esfuerzos y grandes

esperanzas, hemos conseguido (y estamos dispuestos a defender a muerte), un sistema democrático, donde todos estamos amparados y sujetos a las leyes. Las leyes, que defienden nuestros derechos, también nos imponen sus límites y nuestras obligaciones, para que ningún derecho ajeno sea vulnerado. La experiencia vivida debe enseñarnos que nuestra sociedad puede, e inexorablemente debe, defenderse sólo con el ejercicio sistemático de sus mecanismos legales. Sabemos bien que nuestras leyes, en muchos casos, son anticuadas. En el tema que estamos tratando, adquiere particular importancia el arcaísmo de las figuras penales referidas a la inmoralidad, a la ofensa del pudor medio de la población y otras ambigüedades que quedan demasiado sujetas a la interpretación subjetiva de un funcionario o de un Juez.

Es evidente que estas leyes deben reformarse, adecuándose a nuestra época. Nuestros representantes en el Congreso Nacional son los encargados de hacerlo. Debemos petitionar para que esto sea posible, realizar una campaña para concientizar a nuestro pueblo y a nuestros representantes en el Parlamento.

Pero aún reconociendo sus falencias, y mientras nos

disponemos a corregirlas, debemos afirmarnos en la convicción de que nuestras leyes constituyen la defensa de la incipiente democracia que estamos construyendo. En el caso de cometerse un delito, está la Justicia (y solamente ella) para aplicar las leyes. Ser editor de una revista, distribuidor de películas, propietario de una sala cinematográfica, no significa en ningún caso que se esté por encima de las leyes y exento de su cumplimiento. El que delinque, debe ser castigado. Con la ley. Un Juicio justo, el derecho a la defensa, el delito comprobado suficientemente. Si no aceptamos esto, estaremos arriesgando otro futuro funesto donde muchos (inocentes o no, esto no cuenta) puedan ser secuestrados en nuestros falcons, torturados salvajemente, muertos sin piedad, enterrados quién sabe dónde.

En esta tentativa por concientizar a nuestro pueblo y legisladores, antes tendremos que definir nuestros propios conceptos sobre pornografía e inmoralidad. Es otra discusión, que merece otro artículo.

LOS NUEVOS FARISEOS SON LOS DE SIEMPRE

Examinamos ya uno de los contendientes en esta ba-



talla, pasemos al otro, encarnado por algunas organizaciones confesionales y la mayor parte de la jerarquía católica.

Desde los púlpitos de muchos templos, a través de comunicados de diversas ligas de moralidad, se reclama por el control de la pornografía y el libertinaje. Se reclama freno a la disipación, se exige la finalización del destape.

Vayamos por partes. El pueblo argentino todo, y especialmente los cristianos, aún espera de su dirigencia católica un acto de contrición, un reconocimiento de culpa y un luminoso propósito de reparación sobre ciertos silencios y complicidades directas en estos años tan tristes.

La jerarquía eclesial falló en su deber ineludible de profecía y denuncia: no nos dijo que se estaba masacrando, y que debíamos proteger a nuestros hermanos perseguidos. No denunció, con la fuerza necesaria, el latrocinio económico que sumergiría a nuestro pueblo en la miseria. No acusó a los asesinos y a los ladrones con la suficiente firmeza. No abominó de los capellanes militares y los vicarios castrenses que colaboraron con los verdugos y santificaron la represión. Se preocupó más por no ofender al Poder ilegítimo que por guiar espiritualmente a su pueblo.

¿Con qué derecho pontifica ahora sobre inmoralidades menores?

Enorme demostración de fariseísmo: desgarrarse las vestiduras por alguna película, un programa de televisión, una obra de teatro, la tapa de alguna revista, e ignorar a los asesinos aún soberbios, las masacres todavía impunes, a los culpables de la miseria que destroza a muchas más familias de lo que podría hacerlo la más libérrima ley de divorcio. Es cierto, y es justo recordarlo, que durante nuestra pesadilla nos falló también la mayor parte de nuestra dirigencia política y social. Es verdad que durante esos años, de las pocas voces que se alzaron, muchas fueron de obispos y curas que sí cumplieron con su misión pastoral. A los cristianos nos reconfortan los ejemplos de algunos obispos, de muchos curas y monjas valientes, tantos de ellos mártires. Pero no es suficiente para atenuar el silencio de decenas de obispos y un cardenal. Peor aún: las voces que se alzaron hicieron más evidente el silencio de los que fallaron, la complicidad con el horror de quienes debían ser y no fueron los pastores de un pueblo humillado y confundido.

Como somos cristianos, no perdemos las esperanzas: no los odiamos, seguimos esperando que prac-

tiquen lo que predicán, y que realicen su gesto para la reconciliación de los argentinos. Que reconozcan el error cometido, que se arrepientan de él, que se animen a repararlo.

Entonces, y recién entonces, recuperarán la jerarquía moral para abominar del pecado ajeno y señalarle a su comunidad los rumbos justos.

¿Qué decir de algunas organizaciones católicas, de esas que practican una mísera caridad y cierran los ojos a las causas de la miseria? ¿Esas organizaciones que fueron el sustento ideológico de la censura?

Señalamos lo que está implícito en su mensaje reclamando control para la pornografía, el destape, la inmoralidad. ¿Qué clase de control que no sea el que ya existe, el legal? ¿Otras novedosas formas de censura? Sobre esto debemos ser firmes. En las plataformas políticas del Radicalismo, del peronismo, de la Democracia Cristiana, del Partido Intransigente, del Movimiento de Integración y Desarrollo, y de otros sectores democráticos, estaban claramente enuncias la eliminación de toda forma de censura y la garantía al pleno ejercicio de la libertad de expresión. Esto fue divulgado más que suficientemente, fue el tema de muchos discursos de sus dirigen-

tes políticos durante la campaña electoral, fue la coincidencia de decenas de debates públicos entre representantes de las distintas fuerzas democráticas.

El pueblo argentino votó. Entre otras coincidencias, por la libertad de expresión y la abolición de toda censura. Más del 98 % de los argentinos expresamos en las urnas nuestra voluntad de que en nuestro país nunca más padezcamos la censura moral o ideológica.

Por lo tanto, reclamar el retorno de la censura es un acto claramente antidemocrático, y como tal debe ser denunciado.

Reiteramos: los delitos que puedan cometerse están contemplados por nuestras leyes. Leyes que deben ser mejoradas y actualizadas, pero que son nuestras leyes. Por su imperio hemos luchado, sufrido y votado. Que los fariseos y los mercaderes se atengan también a ellas. ♣

Mario Sábato



NOTAS SOBRE EL ACTUAL CINE MEXICANO

Tomás Pérez Turrent



Ante esta situación es de explicarse el que un cineasta como Jaime Humberto Hermosillo, que se cuenta entre los que han alcanzado cierto prestigio entre la crítica y aun entre las autoridades, decida hacer sus películas fuera de todos los canales industriales y las normas establecidas. En 1977-78 produce, junto con los actores, y realiza *Las apariencias engañan*, en 16 mm y con la intención de amplificarla a 35 para su exhibición. La película sólo ha podido ser vista en exhibiciones privadas; a los problemas sindicales se añaden los de censura que la ha prohibido, asustada no tanto por la visión del sexo masculino y la imagen del hermafrodita, sino por la carga subversiva que subyace en toda ella. Al parecer la prohibición acaba de ser levantada por la nueva administración. Hermosillo insiste y en 1979,

con la ayuda de la Universidad Veracruzana y formando una cooperativa con los actores y técnicos que intervienen, realiza *María de mi corazón* sobre una historia de Gabriel García Márquez. Filmada también en 16 mm y fuera de los canales y normas industriales, la película, que aborda nuevamente la cotidianeidad de la clase media y sus mitos, se ha presentado con bastante éxito en algunos festivales internacionales, se ha exhibido abundantemente en los canales alternativos, de creciente importancia en los últimos años, y, después de haber sido adquirida por el productor Barbachano Ponce (*Raíces, Torero, Nazarin*), está por exhibirse en los circuitos comerciales.

Alberto Isaac, cuya última película dentro del Sistema data de 1977, funda con unos amigos una pequeña compañía

de producción para realizar en 1981 *Tiempo de lobos*, donde aborda los temas del machismo, la identidad y la sociedad patriarcal, que a menudo se queda en un plano puramente descriptivo. La película, financiada de manera independiente, está realizada dentro de las normas sindicales habituales. Alberto Isaac ha sido encargado por el nuevo gobierno de elaborar los proyectos por los que se regirá el cine en los próximos años y será él quien encabece el sector cinematográfico estatal.

Paul Leduc, el más conocido y prestigioso de los nuevos cineastas mexicanos en el extranjero gracias a su *Reed, México insurgente*, no es un recién llegado al cine "independiente". Es más, hasta ahora se ha negado sistemáticamente a trabajar dentro de los canales industriales. Durante estos años sostiene

ne una constante actividad realizando documentales y películas de encargo, de los cuales se podría citar *Estudios para un retrato* (Francis Bacon), cortometraje para el Instituto Nacional de Bellas Artes realizado en 1978 junto con Angel Goded y Rafael Castanedo. En 1978 también hace *Puebla hoy*, curioso experimento producido por la Universidad de Puebla conformado por tres cortometrajes que mezclan el documental con la ficción.

En 1979-80 realiza en El Salvador para el FAPU (Frente de Acción Popular Unificada) un documental de dos horas y media titulado *Historias prohibidas de Pulgarcito*, análisis, testimonio y reflexión sobre la lucha salvadoreña y sus raíces históricas. El trabajo en las películas de encargo le permite formar su propia compañía de producción para coproducir *La cabeza de la hidra* (o Complot Petróleo), sobre la novela homónima de Carlos Fuentes. Realizada en 1981 y en 16 mm., está concebida como una miniserie de televisión con cinco capítulos de una hora, existiendo también una versión para el cine. Ni una ni otra versión han sido exhibidas. Otro cineasta distinguido en el campo de la producción independiente es Ariel Zúñiga (anteriormente camarógrafo y realizador de un primer largometraje, *Apuntes*, en 1974, así como de varios cortometrajes), quien realiza en 1978 *Anacrusa* (o de cómo la música viene después del silencio), y en 1981 *Uno entre muchos*, ambas hechas en 16 mm. En el cine de Zúñiga hay una evidente voluntad de búsqueda en el plano formal, en el plano del lenguaje. Basado en un uso casi teórico de la longitud del plano, en la desdramatización, en los tiempos muertos, en la distanciamiento, su cine rechaza el manejo académico de la verosimilitud y demás convenciones establecidas, además de suponer una práctica y una reflexión sobre los medios y los materiales cinematográficos.

No es nuestra intención extendernos aquí sobre el cine documental, pero es importante mencionar las aportaciones hechas en este campo por Eduardo

Maldonado, de amplia y reconocida trayectoria anterior. Su último largometraje, *Laguna de dos tiempos* (1982), está sin duda entre los más importantes hechos en la historia de este género en México. El otro es Nicolás Echevarría, autor de dos notables medimetrajes, *Poetas campesinos* (1978) y *Tesguinada* (1979) y dos largometrajes, *María Sabina* (1977) y *El niño Fidencio* (1981), este último excelente. Todos han sido producidos por el Estado a través del Centro de Producción de Cortometraje y con excepción de *María Sabina*, exhibida durante una semana en una pequeña sala del circuito comercial estatal, ninguno de los otros ha sido programado para el gran público.

Quedan las escuelas de cine. En México existen dos, una de la Universidad Nacional Autónoma, CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos), creada en 1964, la segunda en los Estudios Churubusco y formando parte del sistema cinematográfico estatal, CCC (Centro de Capacitación Cinematográfica), creada en 1975. De la primera han salido varios de los cineastas actualmente en actividad tanto en la industria como fuera de ella. La segunda ha empezado a dar frutos a pesar de que su existencia ha sido constantemente amenazada por la administración, por razones de "ahorro".

Si hacemos mención a ellas es porque algunos de sus trabajos tienen un interés y un nivel profesional (en el mejor sentido del término) que envidiaría el rutinario cine industrial. Se trata de los trabajos finales, los llamados trabajos "de tesis". Del CCC podemos mencionar *Polvo vencedor del sol* (1979) de Juan Antonio de la Riva, corto ganador del Gran Premio en la categoría ficción del Festival de Lille. *La selva furtiva*, medimetraje de Daniel González Dueñas, realizado el mismo año que el anterior y de una rara perfección plástica y expresiva. *Max Domino* (1980) de Gerardo Pardo, *Enroque* (1980) de Gustavo Rojas y *Hotel Villa Goerne* (1982) de Busi Cortes.

En cuanto a los trabajos del CUEC se pueden mencionar *Cualquier cosa*

(1980) del portorriqueño Douglas Sánchez y las películas del binomio Carlos Mendoza y Carlos Cruz, *Chapopote*, *Chahuistle* y *Charrotitlan*, agudos y pertinentes (y a veces rabiosos) análisis de aspectos fundamentales en la vida nacional como el petróleo, el sistema alimenticio y el sindicalismo oficial. En general entre los ejercicios cinematográficos y los trabajos que pretenden ser más que un ejercicio se notan los estragos de la influencia "de oídas" bastante nefasta de Straub, la Duras y otras Chantal Ackerman. Otro problema es que los cineastas siguen creyendo en aquella teoría de hacer poco más de una década sobre el cine "imperfecto", el cine mal hecho, etcétera. Entonces estas características eran garantía de la calidad "revolucionaria" de la obra. Ahora, una vez que lo "revolucionario" ha perdido su valor, el que una película no se vea y se oiga difícilmente es garantía de su valor "cultural".

Recientemente se ha iniciado un nuevo gobierno (el primero de diciembre de 1982) y según la costumbre una nueva política cinematográfica. A la cabeza del sector cinematográfico, como ya hemos mencionado, se ha nombrado al guionista y realizador, dibujante, periodista y antiguo crítico de cine Alberto Isaac, autor de diez largometrajes y a quien se ha identificado siempre con la parte renovadora del cine nacional. Esto ha provocado cierto optimismo y la esperanza de que todo va a mejorar. Ciertamente las cosas no pueden ser peores de lo que fueron en los últimos años, pero hasta aquí puede llegar el optimismo.

Como hace seis años el Fondo Monetario Internacional ha impuesto una serie de medidas económicas, como la reducción de la inversión pública, como el cine no es de ninguna manera un sector prioritario, poco será lo que el gobierno pueda hacer en relación con él. Pero además la crisis económica es ahora mucho más grave que en 1976, es una situación que está muy cerca del colapso total. Las últimas devaluaciones, por ejemplo, han elevado los

NOTAS SOBRE EL ACTUAL CINE MEXICANO

costos de material virgen en un cuatrocientos por ciento y por lo tanto también han subido los laboratorios y demás servicios. En 1977 el costo mínimo de una película industrial era de 7 millones de pesos (280 mil dólares), hoy se calcula que la misma película cuesta un mínimo de 30 millones de pesos (un millón 200 mil dólares). Será pues difícil que el Estado produzca (ahora, febrero de 1983, tres meses después de haber iniciado sus funciones, la nueva administración no anuncia todavía la producción de ninguna película) y aun los productores priva-

dos lo pensarán cuidadosamente. Por otra parte, tampoco es posible esperar ya, de acuerdo con la tradición de paternalismo y las relaciones entre "paternalizador" y "paternalizados", soluciones mágicas de parte del Estado o de la buena voluntad, el amor, el capricho o los conocimientos del funcionario en turno. El problema del cine mexicano no es un problema individual sino de estructuras. Se tiene que resolver fundamentalmente en dos planos: el legislativo y el económico. Una ley cinematográfica que proteja realmente al cine nacional (que permita la existencia

del cortometraje, del cine independiente, que prevea la formación profesional y una real restructuración económica que sienta las bases sanas para que el cine nacional se desenvuelva y que permita que el dinero para el cine salga del cine mismo, de un negocio cuya cifra global es (fue en 1981) de 55 mil millones de pesos. Sólo resueltos estos dos aspectos, el legislativo y el económico, por otra parte estrechamente ligados, se podrá pensar en la futura existencia de un cine más libre, un cine con personalidad y con identidad nacional. ♣



COLECCION OMNIBUS

Serie A:

CLASICOS DE LA LITERATURA

- Fábulas*, de Robert Louis Stevenson.
Prólogo de Jorge Luis Borges.
Traducción de Roberto Alifano y Jorge Luis Borges.
- Rosa y verde*, de Stendhal. Prólogo de Julio Schwartzman. Traducción de Ricardo Zelarayán. (Incluye también *Mina de Vanghel*.)
- Monkton el loco*, de Wilkie Collins.
Prólogo y traducción de Elvio E. Gandolfo. (Incluye también *La mujer del sueño*, *Cazador cazado* y *El policía y la cocinera*.)

Serie B:

NARRATIVA CONTEMPORANEA

- Ultimos días de la víctima*, de José Pablo Feinmann (segunda edición, primera en Omnibus).
- Carne picada*, de Jorge Asís (cuarta edición, segunda en Omnibus).
- El frasquito y otros relatos*, de Luis Gusman (cuarta edición, primera en Omnibus).
- Bloyd*, de Liliana Heer.
- El desangradero*, de Federico Moreyra.
- La calle de los caballos muertos*, de Jorge Asís (segunda edición, primera en Omnibus).

Serie C:

CIENCIAS SOCIALES

- Las malas palabras*, de Ariel C. Arango (cuarta edición).
- La cultura occidental*, de José Luis Romero. (Incluye en apéndice el ensayo "Imagen de la Edad Media".)
- Medios de comunicación y cultura popular*, de Aníbal Ford, Jorge B. Rivera y Eduardo Romano. Prólogo de Heriberto Muraro.
- De Heródoto a Polibio. El pensamiento histórico en la cultura griega*, de José Luis Romero (reedición de este texto clásico de la historiografía, con un nuevo estudio sobre Polibio).

Serie D:

DOCUMENTOS

- El camino de Buenos Aires*, de Albert Londres. Prólogo y traducción de Bernardo Kordon.
- Mercenarios y monopolios en la Argentina. De Onganía a Lanusse, 1966-1973*, de Rogelio García Lupo.

EDITORIAL LEGASA

Rawson 17 "A" - Buenos Aires

EFERVESCENCIAS

NOMBRES Y TITULOS PARA UN FUTURO CERCANO

La cocina del cine nacional hierve de movimiento. Directores, guionistas, iluminadores, actores y técnicos: todas las fuerzas productivas de la maltrecha industria cinematográfica argentina parecen haberse convocado alrededor de una veintena de títulos (algunos ya en rodaje, otros en preparación, unos cuantos aún en estado de incertidumbre) que reviven una esperanza hasta hoy agonizante.

"PASAJEROS DE UNA PESADILLA"

Productora: Aries
Director: Fernando Ayala
Guión: Jorge Goldenberg, en versión libre del libro "Yo, Pablo Schoklender"
Elenco: Federico Luppi, Alicia Bruzzo, Gabriel Lem

Guión: Daniel Kon y Bebe Kamin
Productor Ejecutivo: Kiko Tenenbaum y Edgardo Palero
Fotografía: Miguel Rodríguez
Cámara: Daniel Karp
Asistente de Dirección: Ladislao Hlousek
Montaje: Julia di Risis
Sonido: Juan José Díaz
Elenco: Tina Serrano, Héctor Alterio, Gabriel Rovito

"LA HISTORIA OFICIAL"

Productora: Historias Cinematográficas
Director: Luis Puenzo
Guión: Luis Puenzo y Aida Bortnik
Elenco: Norma Aleandro, Héctor Alterio, con la participación especial de Charo López
Productor Ejecutivo: Marcelo Piñeyro
Director de Fotografía: Félix Monti
Compaginación: Juan Carlos Macías
Asistente de Dirección: Raúl Outes
Director de Sonido: Aníbal Libensohn

"NOCHES SIN LUNAS NI SOLES"

Productora: Horacio Casares
Director: José A. Martínez Suárez
Guión: Rubén Tizziani y José A. Martínez Suárez
Elenco: Alberto de Mendoza, Luisina Brando, Alberto Segado, Rudy Chernicoff
Productor Ejecutivo: Alberto Trigo
Director de Fotografía: Alberto Basail
Asistente de Dirección: Felipe López
Director de Producción: Luis Palomares
Jefe de Producción: Daniel Portela
Cámara: Aldo Lobótrico
Escenografía y vestuarios: Carlos Dowling
Compaginación: Jorge Pappalardo
Sonido: Pepe Grammatico
Coordinación de Dobles: Horacio Turner

"EN RETIRADA"

Director: Juan Carlos Desanzo
Guión: J. Pablo Feinmann, Carlos S. Oves y J. C. Desanzo
Elenco: Rodolfo Ranni, Julio De Grazia, Cecilia Cenci, Lidia Lamaison, Arturo Maly, Gerardo Sofovich
Productor Ejecutivo: Hugo Lamónica
Jefe de Producción: Pedro Pereira
Dirección de Fotografía: Carlos Lenardi
Escenografía: Jorge Marchegiani
Música: Baby López Furst

CREDITOS OTORGADOS

"EL JUGUETE RABIOSO"

Productora: MRP Producciones
Director: José María Paolantonio
Guión original: Mirta Arlt y J. M. Paolantonio, basada en el libro homónimo de Roberto Arlt.
Elenco: Pablo Cedrón como Silvio Astier

"LOS CHICOS DE LA GUERRA"

Productora: FILMS BERNARDO CZEMERINSKI
Director: Bebe Kamin

"LOS TIGRES DE LA MEMORIA"

Productora: DIMAR Cinematográfica
Dirección: Carlos Galletini

"EL SOL EN BOTELLITAS"

Productora: Edmund Antonio Valladares
Producciones
Director: Edmund Valladares

"OTRA ESPERANZA"

Productora: Mercedes Frutos Producciones
Director: Mercedes Frutos

"LOS INSOMNES"

Productora: Ferlain Producciones
Director: Carlos Orgambide

"ADIOS ROBERTO"

Productora: Dawi Producciones
Director: Enrique Dawi

"CUARTELES DE INVIERNO"

Productora: G. Smith Argentina S.A.
Director: Lautaro Murúa
Guión original sobre la novela homónima de Osvaldo Soriano

"LOS BUSCAS"

Productora: Guillermo Glariá Producciones
Director: Emilio Vieyra

"EL DIA DE LAS TRES BANDERAS"

Productora: Fischerman Santos Producciones
Director: Alberto Fischerman

"LA ROSALES"

Productora: LDG Films
Director: David Lipszyck

"ZAMA"

Productora: Nicolás Sarquis Producciones
Director: Nicolás Sarquis
Guión: Antonio de Benedetto y Nicolás Sarquis
sobre la novela homónima del primero

**"FLORES ROBADAS DE LOS
JARDINES DE QUILMES"**

Productora: Nuestro Cine S.C.I.
Director: Antonio Ottone
Elenco: Víctor Laplace, Soledad Silveyra, Alicia Zanca

Jerzy
Skolimowski:

“EL ABSURDO ES MI ESPECIALIDAD”



Agustín
Mahieu

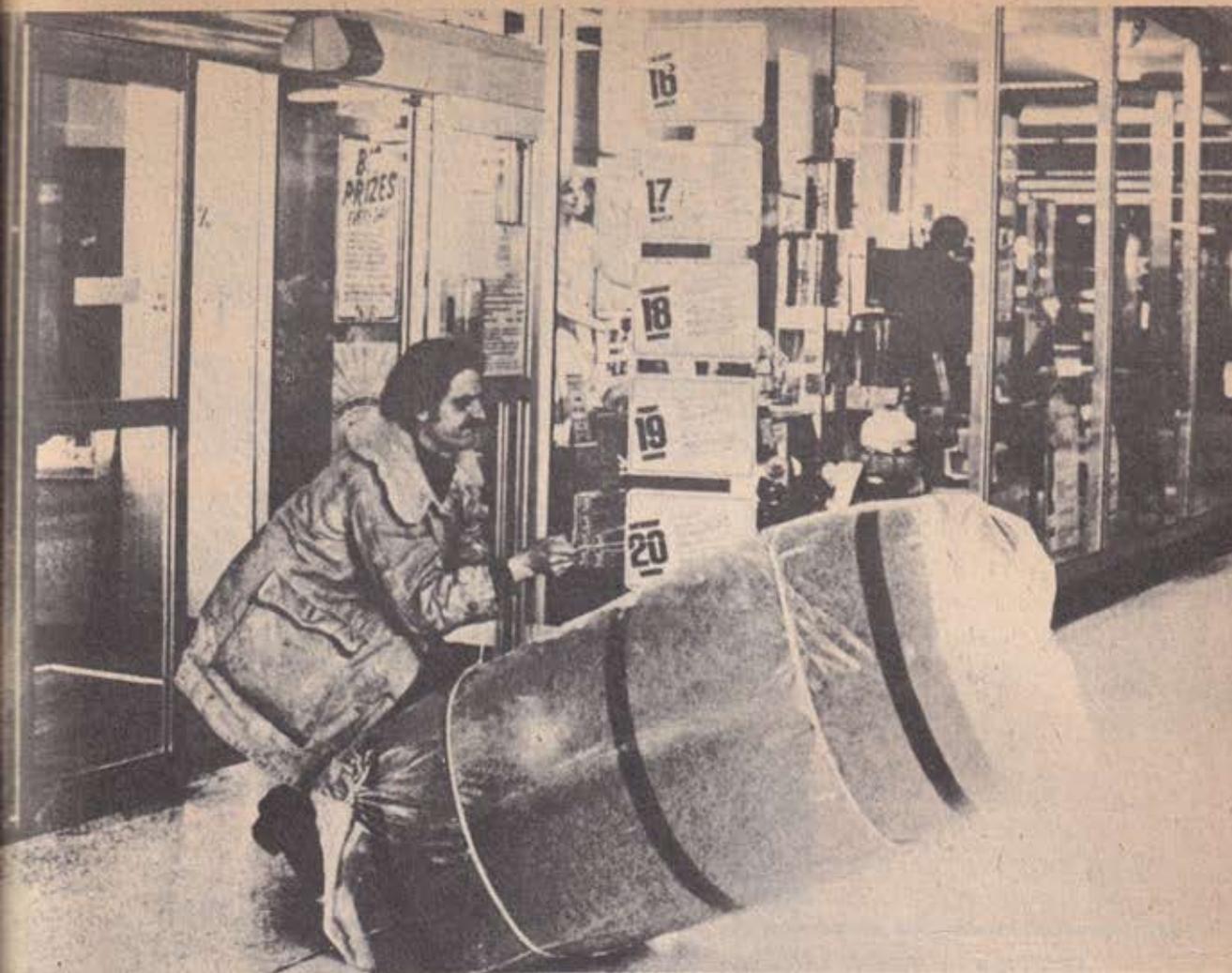
Los españoles tienen una antigua “boudade” (compartida por no pocos extranjeros) que dice que España no es Europa; incluso los informativos del Tiempo hacen esa separación... sin embargo, ahora no está tan lejos. Permite, por ejemplo, que Wim Wenders, Godard o Jerzy Skolimowski se larguen un par de días a Madrid a hablar de sus films. Citamos estos nombres porque fueron invitados por un complejo de salas, los *Alphaville*, que además de organizar la mejor programación cinematográfica de Madrid con películas seleccionadas y traídas por ellos mismos (en V.O., subtituladas, cosa rara aquí), se dan el lujo de traer a los directores para conversar con su público. En estos días, llegó Jerzy Skolimowski para hablar de *Moonlighting* (*Trabajo clandestino*) que se proyecta en una de las cinco salitas del *Alphaville*. Por añadidura, el film es excelente.

El realizador polaco no ha cambiado mucho desde sus tiempos de *Deep End* e incluso de *Barrera*. No fuma, bebe agua mineral y sigue practicando deportes —fútbol, tenis, ski— en el país que lo acogió desde hace tiempo, Inglaterra, y donde parece emerger, ahora, de un largo periodo de dificultades. *Moonlighting* ha sido elegida la mejor película del año (82) “lo que demuestra —dice— el sentido del humor de los ingle-

ses ante mis sátiras. Si la hubiese hecho en Alemania y hubiese tratado así a sus habitantes, seguramente me hubiesen echado”. O sea que el antiguo guionista de Wajda (del cual no quiere hablar mucho) y el actor de *Círculo de engaños* de Volker Schlöndorff no ha perdido ni su humor polaco (sardónico) ni su aspecto de joven boxeador (lo fue) que no ha arruinado su rostro con golpes irreparables. Posa un poco de “no intelectual”, pese a que antes de pensar en el cine ya tenía una temprana fama de poeta y novelista, publicado antes de los veinte años. Precisamente, cuando se le pregunta sobre la habitual dificultad de los comienzos, observa: “Al contrario, entonces era más fácil para mí. Antes de los veinte años publicaron mis poemas; mi carrera de escritor se desarrollaba sin trabas. No pensaba en el cine, entonces. Pero un día Andrzej Wajda me consultó (supongo que porque era muy joven en 1960) acerca de un libro suyo para un film sobre adolescentes. Lo leí y me pareció totalmente errado... Si yo hubiese sido cineasta, supongo que se lo hubiese elogiado, pero entonces no pensaba en eso; le dije que era una porquería. Curiosamente, Wajda no solo no se enojó sino que me pidió que le escribiese un guión sobre el tema. En una noche escribí 25 páginas. Descubrí entonces que escribir cine era

fácil. Y Wajda lo aceptó, fue *Niewinni czarodzieje* (Los brujos inocentes). Bueno, no fue una de sus mejores películas...” Volviendo a su película más reciente, *Moonlighting* (*Trabajo clandestino*), es la historia de un burócrata polaco que debe llevar a unos obreros de su misma nacionalidad a Londres, para construir una casa sin otros recaudos legales. El jefe de los obreros, Novak, les oculta la situación del país, entre otras mentiras, para que no sepan del golpe de Jaruzelski. Esta visible relación con los acontecimientos conocidos no obsta para que el film se desarrolle como una comedia más o menos absurda y sardónica, con un claro tono de ironía política. “Siempre hay diferentes motivaciones para cada film —dice Skolimowski— y en este caso hay motivaciones polacas, por los especiales hechos acaecidos en Polonia y que me impresionaron mucho; por eso quería expresarlos. Es, creo, un film claro, sencillo y directo.”

En cuanto a los pequeños robos que consume el líder del grupo, Novak, Skolimowski observa: “La motivación del robo puede ser diversa: en *Pickpocket*, de Bresson, el motivo tenía que ver con el sexo, como una compensación de una vida sexual frustrada. Pero en mi film, el líder piensa que ya no manda, que ha perdido poder frente a sus



subordinados; que ha perdido poder y que cuando roba recobra el dominio de la situación. Psicológicamente, el robo es una forma de autoafirmación...

Saltando al pasado, observamos que hay una continuidad de carácter y puntos de vista en su obra —el absurdo, el humor tan polaco de la irrisión trágica—; Skolimowski afirma tranquilamente: "El absurdo es mi especialidad..." Y aquí cabe un apunte: después de *Barrera*, que ya era un film bastante provocativo sobre la ruptura entre la juventud de su país y el poder burocrático (entre otras muchas cosas), Skolimowski, como su amigo Polanski, tentó la aventura internacional, pero con menor resonancia... En realidad, no tuvo demasiada suerte, si de taquilla hablamos: *Le départ*, coproducción franco-belga, interés sobre todo a niveles de crítica; luego hay un film hecho en Polonia, aún inédito, *Rece no glory* (1967); *Las aventuras de Gérard*, hecho en Italia un año después, fue una interesante aventura frustrada; el mismo 1968, de nuevo en Polonia, *Hands Up* queda también inédito... En 1970 realiza en Inglaterra su excelente *Deep End* y en 1972 *King, Queen, Knave*, otro fracaso comercial. Un largo paréntesis precede su extraño y notable *The Shout* (estrenada en Bs. As. con el título *El Alarido*), basado en un relato de

Robert Graves.

Cuando le preguntamos si también piensa que *The Shout* es un film de humor (que considera una de sus constantes), se queda un momento pensativo... "Sí, lo introduje cuando pude, pero era difícil dentro de ese relato de Graves. ¿Por qué lo he hecho? Es muy claro: hacía seis años que no hacía ninguna película y esa fue una oportunidad de hacer cine... En general, me gusta el absurdo, introduzco situaciones surrealistas pero basadas en situaciones reales, cotidianas..."

Skolimowski rehúye pertinazmente las preguntas que tratan de hacerlo definir como un "exiliado": "Hasta hace quince meses he viajado y alternado mi vida entre Inglaterra y Polonia. Y no me resulta difícil hacer cine en Londres... En realidad, como los cineastas ingleses se van a Estados Unidos, queda campo para los extranjeros... Además, he hecho cuatro películas en Polonia y ocho fuera de mi país... por lo tanto..."

"Me siento bien entre los dos países —subraya después—. Si la situación cambia, podría seguir repartiendo mi tiempo... No me siento cortado de la vida polaca. Sólo hace quince meses que he interrumpido esa manera de repartirme. Y la sangre polaca sigue latiendo en mis venas... En cuanto a

quienes están allá, es importante saber qué pasará con la cultura. La vida cultural refleja la vida de todo un país. Si hay una *impasse* es que algo marcha mal..."

Volviendo a la realización de su film *Trabajo clandestino*, Skolimowski relata la forma bastante original en que consiguió dinero para hacerla: "Había una cuestión difícil, tenía que resolver las cosas con premura. Había que terminarla antes del Festival de Cannes (1982) y por otra parte el protagonista, Jeremy Irons, disponía de un lapso limitado antes de otros compromisos. Recorri todas las empresas productoras con mi guión y recibí promesas, pero al llegar el momento de empezar no disponía de un penique... Entonces recorrí la lista de los clubes de tenis más snobs de Londres y fui al más escogido a jugar. Llegué con mi raqueta y comencé a buscar entre los jugadores a un candidato... Allí vi a Michael White, un empresario teatral riquísimo, que también ha hecho algunas películas. Me las arreglé para jugar con él y cada vez que cambiábamos de lado, le deslizaba algunas palabras: "Voy a comenzar un film dentro de cuatro días" —"¿Ah sí, qué bien...?" —"Tengo a Jeremy Irons como protagonista". —"Estupendo..." Pero él me ganaba los sets y veía que finalizaría el partido sin poder hacerle propuestas. Entonces

— EL
ABSURDO
ES MI
ESPECIALIDAD



comencé a resistirme mejor, aunque es un jugador muy bueno... Incluso comencé a ganar un juego, y de pronto sospeché que si le ganaba sería peor... Entonces White se detuvo y me dijo: "dejemos este juego estúpido y hablemos de negocios". Al día siguiente firmamos el contrato y me dio casi un millón de libras...

El éxito de *Moonlighting* en Cannes y la buena acogida británica que lo recibió (premio al mejor film) parecen reafirmar a Skolimowski en su situación dentro de la cinematografía inglesa. Pero no piensa emigrar a Estados Unidos, como Polanski: "creo que tengo una idea mejor: hacer cine en Inglaterra con dinero americano. Tiene sus ventajas: me siento bien instalado aquí, se habla inglés y por añadidura los ingleses son algo más sofisticados que los norteamericanos. Mi próxima película será muy distinta, una gran producción que abarcara desde principios del siglo hasta el presente". Humor, deporte y un cierto antiintelectualismo más pragmático que real, definen aparentemente a este cineasta de indudable talento que asegura, con inocencia también aparente, que su reciente *Moonlighting* es

un film "sencillo y realista", sin metáforas, "salvo las que usted quiera ponerle"... También ironiza con la política y las ideologías. Cuando viene al caso su interpretación (excelente por otra parte) del fotógrafo indiferente que interpreta en *Círculo de engaños*, comenta que no está muy de acuerdo con la posición de Volker Schloendorff: "Sucede que yo, como vengo del Este, soy un poco de derecha; y Volker, que es un hombre de Occidente, es más izquierdista. No sé si está claro lo que quiero decir...". Sin embargo, no quiere hablar de política y quizá por eso trae a colación una anécdota más: "En *Deep End* había una secuencia que me parece que era la mejor del film: un grupo de huelguistas de las Trade Unions se reúne en un baño turco que está en las dependencias de la piscina. Su líder explica que la huelga que preparan tendrá por objeto conseguir la semana de cuatro días. "Una vez conseguida —prosigue—, lucharemos por la de tres días y después por la de dos. Y por fin, llegaremos a la semana de un día, dentro de unos veinte años. Pongamos que elegiremos los miércoles." Y entonces, entre los vapores del baño se oy

una voz tímida que pregunta: "¿Todos los miércoles?"

Y concluye Skolimowski: "La escena me gustaba mucho, pero creo que su impostación política perturbaba el conjunto del film. Y por eso la corté".

Quizá interese relatar otra anécdota narrada por Skolimowski en la entrevista publicada por el periódico madrileño *El País*. Cuando explica que es incapaz de hablar en términos políticos de lo que ocurre en países de Occidente, cuenta esta anécdota: viajó a Madrid en un vuelo cuyo destino último era Buenos Aires. Leyendo un diario argentino, se encuentra con escandalosos titulares que hablan de una "emergencia nacional"; interroga a la azafata, por lo tanto, que dice no saber nada de lo que ocurre en su país "porque hace tres días que no vengo de allí". Skolimowski piensa que su situación en Europa occidental es parecida a la de la azafata argentina: "Sólo hace tres días que estoy aquí". ♣

Madrid, marzo 1983

NUDOS

EN LA CULTURA ARGENTINA

AÑO 7 Nº 13 1984 \$ 50

**POLEMICA: PARA REPENSAR
LA DEMOCRACIA**



RENEE SALAMANCA
ENTRE LA HISTORIA
Y LA LITERATURA
DISIDENCIA POLITICA
Y SALUD MENTAL
LAS PENAS
Y LOS OLVIDOS DE
OSVALDO SORIANO

TERESA PARODI
LITERATURA
INFANTIL
POESIA
ARTE PLASTICA
LIBROS

LECTURAS CRITICAS

revista de investigación y teoría literarias

Número 2: sobre géneros menores

Hacia una problematización del concepto

La autobiografía de Victoria Ocampo

Mansilla conversador

El epistolario de Macedonio Fernández

Derrida y la carta

*Entrevistas con Josefina Ludmer, David
Viñas y Elvio E. Gandolfo*

Ficción

Reseñas bibliográficas

XUL

signo viejo y nuevo
REVISTA DE POESIA

Número 6: Apunte sobre Girondo

Textos inéditos de Oliverio Girondo: "El Nilo", "Versos al campo", "Proyecto en estudio para la revista Martín Fierro", "Warrants Agrícolas", "Arte, arte puro, arte propaganda". Testimonios de J. L. Borges, Arturo Cuadrado, Francisco Madariaga y Olga Orozco. "El discurso de lo arbitrario en O. Girondo", de Roberto Ferro. "O. Girondo en la médula del lenguaje", de Enrique Molina. "Campo nuestro y propiedades críticas", de Jorge Perednik. "El sexo de las chicas", de Néstor Perlongher. "La literatura bifronte", de Alfredo Rubione. "¿A quién espanta el Espantapájaros?", de Jorge Schwartz. "Dos teoremas en O. Girondo", de Luis Thonis. "Había una vez...", de César Aira. "Oliveria Potestad", de Arturo Carrera. "La melodía en don Oliverio", de Emeterio Cerro. Y otros textos. Separata: "El mal vino", de Nahuel Santana.

Próximo número: Dieciséis tradicionales poetas argentinos.

Número 8: Enteramente dedicado a "La traducción".

PUNTO DE VISTA

PUNTO

REVISTA
DE CULTURA

Número 20

**MATERIALES PARA UNA REFLEXION
SOBRE LA IZQUIERDA
EN LA ARGENTINA**

— ENSAYOS DE JOSE NUN,
JUAN CARLOS PORTANTIERO,
BEATRIZ SARLO, OSCAR TERAN,
PIETRO INGRAO

— NOTAS BIBLIOGRAFICAS SOBRE
NABOKOV, SAER, ALBERTO CIRIA,
EZEQUIEL GALLO.
ACTUALIDAD DE LIBROS. POLEMICA.
TEXTO DE HUGO PADELETTI Y DIBUJOS
DE CARLOS BOCCARDO.

En los kioscos del centro de Buenos Aires y,
por correo, a:

CASILLA DE CORREO 39, SUCURSAL 49,
BUENOS AIRES.

Una tragedia latinoamericana

Sin exotismos ni tropicales espectacularidades, Gracias por el fuego aborda una figura acuñada con fervor por las sociedades latinoamericanas: la del dictador, aquí encarnada por una suerte de padre padrone corrupto e inescrupuloso que busca sin éxito su castigo. Sergio Renán, que con esta película hace su rentrée cinematográfica, explicó a Cine Libre por qué eligió emparentar la novela de Mario Benedetti con la fatalidad de una tragedia griega.

Alan Pauls

¿Cómo se inscribe Gracias por el fuego en tu filmografía? ¿Qué relaciones mantiene con tus películas anteriores?

Sergio Renán: Yo diría que la novedad de *Gracias por el fuego*, en relación con mi obra anterior, tiene que ver con una forma distinta de plantear los conflictos. Antes de *Gracias*... los conflictos no eran una consecuencia de conductas éticamente reprobables desde mi perspectiva. Basta recordar *La tregua* o *Crecer de golpe*: ¿qué pasaba allí? Los enemigos eran la muerte, la soledad; los villanos, los seres más cuestionables estaban representados por la fanfarronería y el mal gusto de Politti y China Zorrilla, o por esa frivolidad no casualmente simpática del Gerente de empresa que interpretaba Murúa en *La tregua*. Y en el caso de *Crecer de golpe* el mal eran las jaulas, la perrera, una figura de "autoridad" que, aun encarnando las funciones de la represión, se permitía dedicarle al pibe al que le sacaba la mangosta una frase afectuosa. En *Sentimental* aparecen por primera vez personajes con una conducta censurable desde mi perspectiva ética. El personaje de Pepe Soriano, por ejemplo, encarnaba lo reprobable, pero funcionaba dentro de un intento de romper con un estereotipo. En la propuesta de la película estaba planteado como un amigo del protagonista.

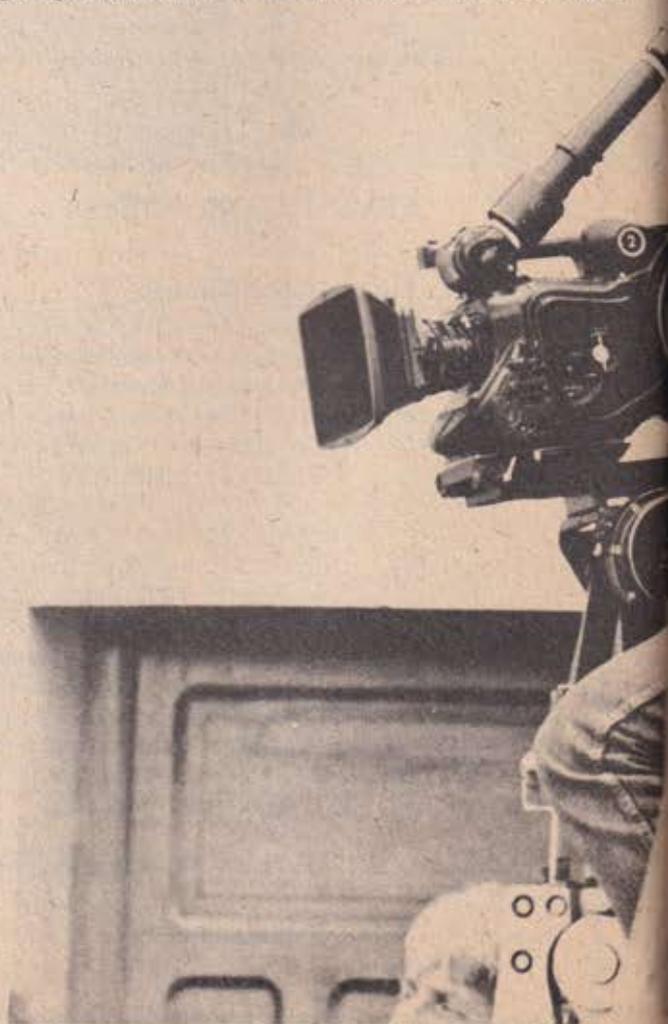
¿Gracias por el fuego radicalizaría los conflictos?

S. R.: Absolutamente. Es la primera película donde el odio es también protagonista. Por supuesto: un odio que es consecuencia de una imposibilidad de amar bien, y por lo tanto un odio que esconde un amor muy profundo. Pero en términos de presencia es protagonista, le da un determinado carácter a la historia y la tiñe de una serie de datos y elementos emotivos. Mi necesidad de que los personajes sean ricos, complejos, y eludan los estereotipos sigue vigente, y creo que eso está claro en la película. En *Gracias*... la polarización no invade sólo al personaje de Murúa, que es, según lo construido por Benedetti, un personaje monumental, sino también a los personajes secundarios, el de Dora Baret, el de Segado, que habitualmente se inscriben en el rubro de los frívolos, de los previsibles, de los no muy inteligentes ni sensibles. En todos los casos se trató de que siempre estuviera muy presente la otra cara de la moneda. En términos más contundentes: yo creo mucho en una suerte de balance total en el que el vínculo del espectador con los personajes se da a través del modo en que uno va presentando los datos de esos per-

sonajes. En el caso de Susana, por ejemplo, el personaje de Dora Baret, lo esencial de ella no era para mí su frivolidad, su falta de profundidad, sino su desconcierto, esa impotencia que siente frente a un marido al que vive como superior, la desesperación en la que cae al no poder acercarse. Por eso me preocupaba mucho cuál era la última imagen que iba a llevarse de ella el espectador.

En esa última escena, Susana hace por única vez un reclamo estrictamente personal, propio.

S. R.: Exacto. Por eso me interesaba colocar esa escena en ese momento preciso de la evolución del personaje, para crear con el espectador el tipo de vínculo que quería crear. Lo mismo sucede con la escena de



Segado en el baño: puesta en ese momento produce un efecto distinto del que hubiera provocado en otro momento de la película. Lo que quiero decir es, en realidad, que subsiste en mí una mirada piadosa sobre mis personajes, y supongo que mi cine la seguirá teniendo de aquí en más, a menos que haya cambios que por el momento no preveo. Pero el dato nuevo es, sí, la presencia de un sentimiento de odio tan poderoso.



¿Creés que esta novedad es el efecto de una evolución de tu obra?

S. R.: Sí, creo que sí. Porque en un momento dado yo quería hacer una obra cuyo universo fuera más o menos el de *La tregua* o *Crecer de golpe*, aunque sean películas distintas entre sí. En *Crecer de golpe*, el planteo estaba estructurado a partir de una radicalización de esa visión que, en parte por carencias mías, en parte por las de los demás, fue confundida con una visión candorosa. Pero candorosa por lo boluda, cuando yo lo que quería era que fuera candorosa por lo poética... (risas) Es una diferencia seria, ¿no? Yo no me proponía plantear ese universo porque creyera en la inexistencia del mal, sino porque quería que la reflexión acerca de la existencia de los malvados fuese una consecuencia de ese universo tan fraterno, tan solidario, tan inocente de los cómicos de variedades.

Con Gracias... es como si te decidieras a hablar de frente del poder.

S. R.: Sí, pero insisto en que en *Crecer de golpe* había poder: la jaula. ¿Qué elemento más identificatorio del poder que el estar encerrado?

De todos modos, en Crecer de golpe el poder aparecía como una instancia superior, ajena a los dos protagonistas.

Acá, en cambio, uno de los personajes es el poder.

S. R.: No hay duda. Curiosamente, el poder y la servidumbre, que son temas que operan en mí con mucha fuerza, se expresaron muy a menudo en el teatro. Basta analizar mis puestas: *Víctor o los niños en el poder*, *La vuelta al hogar* o *Casa de muñecas*...

Es extraña esa especie de distribución de temáticas.

S. R.: Es que mi trabajo teatral es previo. 1971: *La vuelta al hogar*; 1972: *Casa de muñecas*; 1974: *La tregua* y *Sabor a miel* en teatro. Pero llamativamente esto coincide también con mi trabajo en TV, el ciclo de *Las grandes novelas*, donde adaptaba novelas clásicas y románticas (faltaba plata para pagar derechos de obras nuevas) y podía explotar una línea que sigue *Gracias...* y espero continúe en *El baile de los guerreros*, mi próximo proyecto. Una línea de amor por la suntuosidad, por los bellos objetos, pero con contenido expresivo: un tratamiento formal refinado y sensible. Y la novelística clásica y romántica me proponía muchos de esos universos. En el teatro, el tema del poder y la servidumbre fue una constante, seguramente porque se insertaba en una etapa que lo exigía por razones

personales y también históricas. Pero había otra cosa: alguien me dijo una vez que yo necesitaba informar a toda costa que era refinado. Y por lo tanto quedaba inexpressada toda una veta importantísima que estaba ligada a lo popular, o a lo que se define como popular, es decir lo que es susceptible de llegar a muchos, porque el tipo de sensibilidad que propone admite una mayor receptividad. Esta veta empieza a aparecer en el 74, con *La tregua* y con *Sabor a miel*: ahí deja de interesarme que se me considere "un muchacho fino" y me pongo a explorar esta otra línea, que tiene que ver con algo personal muy profundo y es complementario de ese refinamiento del que hablaba antes. Sin embargo, había algo muy arraigado que me decía que cierta manera popular de hablar de los sentimientos significaba falta de rigor, de profundidad, cierta previsibilidad. Por eso el momento en que decido cagarme en ese mandato y aceptar esa faceta mía es un momento importantísimo para mí: curiosamente es allí donde paso a ser un tipo popular, más popular que nunca. Como director alcanzo una popularidad que no había conocido como actor, lo cual es bastante insólito.

Allí desaparecen entonces el poder y la servidumbre como ejes de tu trabajo.

S. R.: Sí, correlativamente a la desaparición, en el cine y parcialmente en teatro, de los universos refinados. Por eso *Gracias*... marca para mí la reaparición de una línea formal y temática que quedó relegada desde 1974.

Me gustó el modo en que abris la película, con ese monólogo de Edmundo Budiño: discurso profético que empuja el film hacia adelante y que parece incluir a un destinatario que no se ve en imagen. En esa ambigüedad inicial (monólogo privado/discurso dirigido a otro) creo que se juega toda la problemática de

Gracias por el fuego.

S. R.: En verdad, la película está planteada como un campo abierto, como un triángulo cuyos dos extremos de base fueran progresando gradualmente hacia el vértice. La cuestión esencial fue para mí desde qué posición narrar esa progresión. Eliminé la hipótesis de una primera persona, que hubiera contado toda la historia desde el punto de vista de Ramón. Y si bien la mirada de Ramón preside gran parte de la historia, la perspectiva del padre también tiene mucha importancia. Entonces decidí presentar, en las dos primeras se-

cuencias, a los dos personajes que ocuparían los extremos del triángulo. El monólogo inaugural, que es la reproducción casi textual de un fragmento de la novela de Benedetti, me apasionó porque definía la categoría del personaje del padre. Ahí Edmundo Budiño no evidencia sólo que es un transgresor, sino que pone de manifiesto una capacidad de análisis de su transgresión extraordinaria... Y encima no solamente tiene esa capacidad analítica, sino también esa capacidad de verbalizar, de decirse todo... ¡inclusive la fantasía de castigo que tiene! Después está la escena de presentación del otro personaje, Ramón. Como casi siempre, Ramón presencia, asiste, contempla, en este caso particular la asamblea de obreros de la empresa de su padre. Y ahí escucha, imperturbable, sin el menor aire de reprobación, hablar pestes de su padre. Pero hasta ese momento, la identidad de ese personaje es un enigma: sólo al cabo de la arenga del obrero Ramón confesará que es el hijo. Con esas dos escenas, la del monólogo y la de la asamblea, yo tenía una introducción perfecta para el tipo de desarrollo dramático que quería para la película.

Ramón Budiño es una suerte de voyeur que no persigue la contemplación de escenas sexuales, sino de momentos donde aparece el ejercicio del poder.

Pienso en la escena —ese triángulo— con el administrador de la hilandería.

S. R.: Sí, allí el padre genera una situación para que Ramón la presencie... Pero el ejercicio del poder, de la corrupción y la miserabilidad del padre tiene que ver con su demanda de castigo final. Cada humillación que inflige es, para Edmundo Budiño, un paso más en su deseo de ser castigado. Pero más allá de este aspecto trágico que quise darle a la película, esa situación con el administrador de la hilandería está en la novela de Mario Benedetti como una grabación que escuchan los dos hermanos, Ramón y Hugo. Yo decidí incluirla como una situación viva en ese momento, cuando Ramón acude a su padre para decirle que lo quiere y se encuentra con la fatalidad de un padre que avanza cada vez más en el ejercicio del poder.

Desde el principio del desenlace, la escena de los espejos en que padre e hijo se visten para la fiesta de cumpleaños y son registrados en planos prácticamente iguales, la "tragedia" se prepara para unir los dos extremos del triángulo.



Sergio Renán prepara una escena con Alberto Segado. Bárbara Mugica fumando espera.

S. R.: Esa escena es la ejemplificación mayor del concepto y el tratamiento formal de la película. Yo traté de que esa secuencia tuviera **la gravedad de un rito y el romanticismo de una cita de amor**. Hay un personaje que va al encuentro de su inmolación con la gravedad con que un superhombre se dispone a vivir la situación más anhelada de su vida. Y hay otro personaje que va en busca de una acción definitiva, de un acto absolutamente esencial. Esa especie de cita —porque lo es...

Una cita y un duelo al mismo tiempo.

S. R.: Exacto. Yo siempre la imaginé así: como los reyes de la antigüedad que se preparan para una ceremonia, o como los toreros. Todo un ritual, con sus reglas y hasta con su tiempo musical.

Me pregunto si no hay cierto desequilibrio en el hecho de contar con un personaje central, el de Ramón, y con un actor central, Lautaro Murúa.

S. R.: No, para nada. Lo que puede provocar esa sensación es un dato que tiene que ver con la naturaleza

histrionica de Edmundo Budiño, no de Lautaro Murúa. Edmundo es un tipo que constantemente utiliza escenas donde actúa. Y eso es en parte lo que tiene de fascinante ese personaje... Pero en mi trabajo no existen alternativas como las que vos mencionás: mis actores se someten a las historias de sus personajes... En cuando a Edmundo Budiño y Lautaro Murúa, yo razonaría al revés: iría del personaje al actor. Cuando pensé quién podría hacer de Edmundo Budiño se me ocurrió Orson Welles, pero acá el actor indicado era Murúa, no había otro. Yo trato de elegir actores que corporicen mis fantasías; es más, la imagen de Murúa como único posible Budiño latinoamericano se me apareció antes del proyecto del film, con la lectura misma de la novela.

Hablando de latinoamericano, hay algo extraño en la secuencia de la persecución, un plano de rambla insertado que parece remitir a Montevideo...

S. R.: Bueno, el lugar donde transcurre la acción fue



El Sauce

Villa Gral. Belgrano - Córdoba

Asegure sus vacaciones para toda la vida.

En el Valle de Calamuchita, su zona de ensueño.

Con una mínima cuota mensual y con planes de hasta 18 meses sin indexación, Usted podrá gozar del sistema de Tiempo Compartido que le ofrece:
Casas totalmente equipadas y alfombradas para 3, 5 ó 7 personas, con TV, color, vajilla, ropa blanca, cocheras y parrillas. También podrá disponer de juegos para chicos, canchas de tenis, de voley y pelota.

CONSULTENOS PARA MAYOR INFORMACION A LOS TEL: 392-4994/5821/5617 MAIPU 871 - 5 Piso "A" - Capital Federal
PINARES Y SIERRAS DE CALAMUCHITA S.A.

uno de los puntos de más difícil resolución. Se llegó finalmente a ese terreno deliberadamente ambiguo que es, sin embargo, inequívocamente latinoamericano, el universo en el que se mueve un personaje como el de Budiño padre. Por otra parte, Mario Benedetti me pidió que intercalara algunos planos, tomas de Montevideo, y yo accedí de muy buen grado. Pero inclusive yo tenía fantasías de hacer más abstracto todavía el escenario y crear cierto desconcierto con planos de montañas, por ejemplo...

Con respecto al manejo del tiempo en el film, me pareció que los flash backs de la infancia de Ramón hacían aparecer algo del candor poético de Crecer de golpe: el tratamiento de color, la luz, esa atmósfera de sueño y esa mirada infantil sobre las cosas.

S. R.: La inclusión de esos raccontos me pareció necesario para el planteo del conflicto, incluso para su misma existencia... Hay una dimensión de amor que...

¿Vos creés que si no los hubieras puesto el amor hubiera estado ausente?

S. R.: Habría estado de otra manera. Quiero decir: me importaba mucho contar, y que el espectador viera, que entre Ramón y su padre no siempre todo había sido así, que el espectador tuviera la posibilidad de la mirada de Ramón y de imágenes concretas de otra época: ternura, protección, deslumbramiento... hacia ese padre. Esos raccontos me permitían plantear la otra cara de la moneda. Además, hablando en términos de imagen, surgió ahí algo muy importante. Yo ya tenía pensada la escena del balcón, en la que Edmundo camina hacia Ramón con los brazos abiertos. Y descubrí en uno de los raccontos, donde el padre entra a la pieza de Ramón para tranquilizarlo en medio de una tormenta, **ese mismo gesto**, marcado por un signo completamente opuesto: un gesto de amor, de protección.

Los flash backs en el cine, además de una remisión al pasado, suelen ser el recurso con que se señalan las causas de los comportamientos posteriores de los personajes. ¿No creés que en Gracias... psicologizan innecesariamente la historia?

Me pareció que querías hacer entender demasiado que bajo ese odio colosal existía un colosal amor.

S. R.: No, nunca pongo nada para explicar, sino para

crear un determinado tipo de emoción. Es distinta la emoción que produce la presencia expresa del amor, de la que produce una presencia por sobreentendidos o que exige la imaginación. No valorizo más una forma que otra: digo que hacer explícito ese amor creaba algo que yo quería crear, eso es todo. No suelo incluir raccontos en mis películas; acá los creí necesarios.

Otra manera de interpretar los raccontos es pensarlos como la irrupción, dentro de un film cuyo tema es el poder y la violencia, de vestigios de Crecer de golpe y de su manera de tratar esa temática conflictiva, neutralizándola, si se quiere, mediante ciertos efectos de luz, de color, etc., como si fuera una compensación "bella" de tanta violencia.

S. R.: No creo que los conflictos se neutralicen, sino que allí se nutren de datos que aportan significaciones distintas, siempre dotadas de un sentido dramático.

Después de la escena inicial de exteriores (la asamblea obrera), la película va confinándose cada vez más en interiores. Los conflictos sociales del principio se subjetivizan progresivamente, las relaciones sociales se vuelven familiares. La única "salida" posterior es el vagabundeo de Ramón por la zona de las villas.

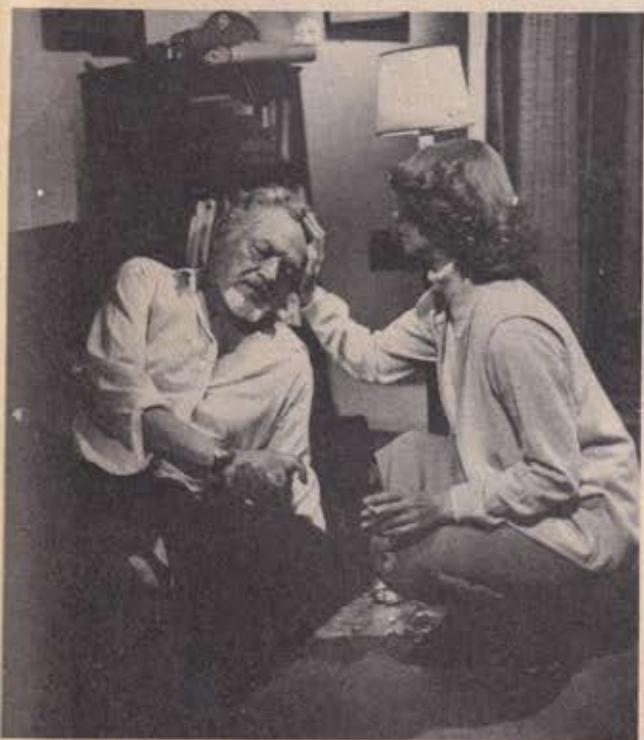
S. R.: Sí, yo la llamo "la internación en los infiernos". Analizando esa secuencia uno puede notar ciertos elementos que marcan una ruptura con el estilo de la película. ¿Qué es eso? Esas apariencias, ese pie de alguien que no se sabe si está muerto o borracho, todo es horror, todo es escoria... Y esto tiene que ver con el tono de tragedia que intenté darle a la película. Como también tiene que ver la imagen del Cristo de Mantegna que está sobre la cama, o el Pilatos de Almata-dema, con la gente inclinada servilmente ante él... Son todos datos que hacen a la relación entre el personaje de Murúa y mi visión de ese personaje.

En realidad, Gracias... combina dos tópicos trágicos: el parricidio-filicidio y el robo de la mujer al hermano.

S. R.: Sí, pero con historias como ésta uno puede hacer una película como la mía, o hacer Dallas... De lo que se trataba era de insertar esta historia de transgresión en el marco de una búsqueda de pureza y de una impotencia que imponen los vínculos de los personajes en-



Arriba: Lautaro Murúa y Víctor Laplace: las dos caras del despotismo. Abajo: Graciela Duffau y Lautaro Murúa: el dictador se desmorona.



tre sí, esa terrible familia que lo es por cada uno de sus componentes, incluidos los seres mediocres como Hugo (Alberto Segado) o Susana, que son más complejos de lo que aparentan. Me pareció fantástico que ese tipo se enamorara de la mujer del hermano. ¿Qué ocurre? El personaje de Dolly aporta elementos para que esa relación sea posible, incluso inevitable. Un personaje como Ramón, que vive en la mediocridad, con una mujer aparentemente estereotipada y previsible, impotente frente a un padre colosal, se enamora del único personaje aparentemente vital, y digo aparentemente porque su elección final demuestra que no es del todo así. Pero tiene un componente de vida, un atractivo y una seducción que hacen imposible que Ramón no se

sienta atraído por ella. El carácter transgresivo de la relación está vinculado con la fatalidad de que sea la mujer del hermano, pero él no la busca porque sea su cuñada, no es algo dirigido contra el hermano.

Viendo el trabajo de Bárbara Mujica, se me ocurrió pensar que es una actriz que apuesta todo en cada plano, que piensa en el plano cuando actúa, que trabaja todo su material expresivo sobre la ínfima duración de un plano.

S. R.: La evaluación que hacés la hacen ciertos actores, que no son los que yo elijo para trabajar. De lo que se trata es de entender, y después sentir. De ahí en más todo es competencia de la cámara.

No me refiero a una evaluación previa que haría el actor, sino más bien a los efectos que producen ciertas interpretaciones, en este caso la de Bárbara Mujica. Hay otros actores, en cambio, que dan la sensación de trabajar pensando en la cámara, y lo que producen es una impresión de cierto exhibicionismo histriónico.

Pienso en Lautaro Murúa, por ejemplo.

S. R.: Yo creo que Lautaro Murúa piensa en la cámara más que Bárbara Mujica, pero no en términos generales. Para mí, todo depende de la posibilidad precisa de entrega que el actor tenga en el momento de la toma. Cuando ese grado de entrega es realmente grande, es más difícil que un actor piense en la cámara. Por otra parte, es obvio que las posibilidades de un personaje como Edmundo Budiño son superiores a las que ofrecen papeles como el de Dolly o Susana... De todos modos, te digo que yo detesto a los actores que piensan en la cámara, porque eso, que suele ser vivido como un signo de profesionalismo, de conocimiento de las reglas de juego del oficio expresivo, no es sino una manera de escamotear una emoción profunda. Si yo estoy con vos, y me están pasando cosas con vos, no puedo pensar en la cámara, en que está moviéndose para acá o para allá. Y si lo hago soy un hijo de puta. En cambio, si yo aparento estar con vos, pero en realidad me dirijo a otra persona (es el caso general de Edmundo Budiño), es distinto, porque lo que quiero señalar es que estoy y no estoy a la vez, pero no estoy pendiente de la cámara. A mí las emociones histéricas y narcisísticas no me interesan. Yo trabajo con actores que entienden qué les pasa a sus personajes en un determinado momento y luego lo sienten.

La CIA en el cine

(de "Cuadernos del Tercer Mundo")

Cinco años de investigación —paciente, difícil— comenzada en 1975 en archivos de noticieros de Washington, Nueva York, Los Angeles, Londres, París y La Habana; 180 horas de entrevistas periodísticas a más de 60 personas, muchas de ellas consideradas "inaccesibles" para la prensa; 500 horas de filmación "en vivo"; problemas económicos, dificultades técnicas: el resultado fue *Los negocios de la CIA (On Company Business)*, film de tres horas de duración que resume 35 años de actividades de "la compañía" iniciadas al término de la Segunda Guerra Mundial. Luego siguieron los premios en diez festivales cinematográficos internacionales, entre ellos los de Cannes, Berlín, La Habana y el del Real Archivo de Cine de Bélgica. Y también las presiones y las amenazas, provenientes —como era de esperar— de la principal "estrella" de la película: la Agencia Central de Inteligencia (CIA).

No era para menos. En sólo tres horas se sintetiza casi toda la historia de la CIA, uno de los principales y más peligrosos instrumentos de desestabilización con que cuenta Estados Unidos. Así, desfilan por la pantalla el Plan Marshall, el derrocamiento de Jacobo Arbenz en Guatemala, los asesinatos de Patrice Lumumba, Leónidas Trujillo y Ngo

Dinh Diem, el fracaso de la invasión a Bahía Cochinos (o Playa Girón, para los cubanos), el papel de la AFL-CIO, la agitación democristiana en Brasil, los fallidos intentos de matar a Fidel Castro, la presencia de agentes en Uruguay, la desestabilización en Chile, los mercenarios en Angola, el apoyo al sha Reza Pahlevi en Irán, organizaciones paramilitares, derrocamientos de presidentes, torturas a prisioneros políticos. El "currículum", en suma, del enemigo número uno del Tercer Mundo.

El espectador se entera, por ejemplo, que la CIA fue la primera organización en detectar los efectos del ácido lisérgico (LSD) y que lo utilizó para martirizar presos políticos y hacerlos confesar. O que considera "clave" a México por su ubicación geográfica, porque posee petróleo y porque "hay muchos exiliados".

"Hemos ido país por país, poniendo dictadores, derribando gobiernos, elaborando golpes de Estado: es nuestro trabajo", reconoce uno de los entrevistados en *Los negocios de la CIA*. Y quienes hablan frente a las cámaras saben lo que dicen: son ex empleados de "la compañía", que van desde simples contadores hasta directores, pasando por agentes especiales y embajadores. En la película aparecen, además, tres de los más conocidos "re-



negados" de la Agencia: Phillip Agee, Víctor Marchetti y John Stockwell. El resto de los entrevistados sale a la luz pública por primera vez.

El responsable del filme se llama Allan Frankovich, nació en Nueva York en 1941 y pasó 20 años de su vida en América latina: vivió en Bolivia, Chile y Perú, donde estudió en la Universidad de San Mar-

cos, de Lima. Posteriormente se graduó en Arte en la Universidad de Notre Dame, Indiana, y posee una maestría lograda en Berkeley, California. Ha trabajado como camarógrafo, guionista y actor.

La idea de realizar la película —explica Frankovich— surgió en 1975, cuando la CIA había aca-

Un productor norteamericano hace un film sobre la poderosa Agencia Central de Inteligencia (CIA) de los Estados Unidos, mostrando las declaraciones de los propios agentes y funcionarios



BAJO FUEGO
¿Un anticipo del sentido autocritico norteamericano?

tados Unidos a raíz del "escándalo Watergate" sacado a luz por Bob Woodward y Carl Bernstein, reporteros del *Washington Post*, que concluyó con la renuncia del presidente Richard Nixon. "Existía preocupación en el país, en los partidos políticos y en el Congreso. La gente quería saber y había personas dispuestas a hablar. Entonces se

me ocurrió la idea. Pero me di cuenta que no podía hacer nada a través de los medios de comunicación existentes", señala el realizador.

Acerca de las presiones posteriores, Frankovich comenta: "A la CIA no le importa que 10 mil o 20 mil personas se enteren de su trabajo. Está acostumbrada. Pero cuando sus actividades llegan al gran público en todo el mundo, si comienza a preocuparse". Y ofrece algunos ejemplos: "En Australia, mientras se exhibía *Los negocios de la CIA*, el embajador estadounidense amenazó al Partido Laborista —entonces en el gobierno— con retirarle su apoyo en las próximas elecciones. En Nicaragua, la representación diplomática norteamericana presentó una nota oficial de protesta al gobierno sandinista por mi presencia en el país". En Estados Unidos, la prensa derechista y varios políticos acusaron a Frankovich de estar financiado "por Moscú" y vinculado al "terrorismo internacional".

"La CIA tiene periodistas pagados en las páginas editoriales de la prensa de casi todo el mundo", afirma Allan Frankovich. William Colby, ex director de la Agencia Central de Inteligencia, confirma algunos casos en la película. Menciona, por ejemplo, que Joseph Smith financiaba en Buenos Aires el

Noticiero Argentino (cinematográfico) para controlar la línea internacional. En 1963, Smith trabajaba en Venezuela para la agencia *Copy News Service*—vinculada a la CIA— y suministraba armas a contrarrevolucionarios cubanos.

Del mismo modo, Frankovich citó los vínculos entre "la compañía" y Sig Mickelson, presidente de la CBS en 1954, el norteamericano Edward Copley y el chileno Agustín Edwards —ambos directores de la Sociedad Interamericana de Prensa (SIP)— y con el actual presidente de Costa Rica, Luis Alberto Monge, en la época que trabajaba para la Organización Regional Interamericana de Trabajadores (ORIT). "El señor Otero, encargado de prensa de la embajada de Chile en Washington en la época que asesinaron a Orlando Letelier, trabaja para la UPI y para la CIA. En general, la UPI y la AP tienen fuertes conexiones con la Agencia", señala el cineasta norteamericano.

Allan Frankovich continuará trabajando. Su objetivo sigue siendo el mismo; denunciar a la CIA y lograr que esas denuncias lleguen a la mayor cantidad de personas posible. "La compañía" es muy activa y no respeta fronteras. Quienes —con medios mucho más modestos— la combaten, tampoco des- cansan. ♣

CINE LECTURAS

Hacia un cine latinoamericano

("Un camino hacia el cine"; Gerardo Vallejo, El Cid Editor, Buenos Aires, 1984).

¿Por dónde encarar este libro tan inusual de un cineasta argentino y trashumante de 42 años, que parece atreverse a una introducción al lenguaje cinematográfico y la autobiografía todo-en-uno, cuando aún no ha dado la mitad de su capacidad?

Gerardo Vallejo

—tucumano.

recientemente vuelto al país— es el responsable total de *El camino hacia la muerte del "viejo" Reales*, largometraje largamente premiado y —más allá de ello— un clásico de nuestra no tan vasta cinematografía. Vallejo realizó además algunos cortos (*Olla popular*, *Las casas ciertas*), trabajos para la TV tucumana que fueron destruidos y que lo condujeron al exilio (*Testimonio*), y un largo en España que también fue premiado pero que nunca —la vida te da sorpresas, diría **Rubén Blades**— llegó a estrenarse (*Reflexiones de un salvaje*). Jamás contó con un presupuesto decente como para filmar sin apremios, dehiendo

asumir continuamente sobre sus espaldas tareas diferenciadas como producción y fotografía además de la dirección. Su trayectoria se transforma en algo así como el paradigma del cineasta americano comprometido con su realidad, ajeno a una estructura comercial que ni se interesó en él ni le hubiera permitido libertad suficiente para trabajar.

Vallejo dedica su libro (escrito en España durante 1983) a destinatarios bien delimitados: los jóvenes argentinos que aspiran a iniciar su camino en el cine. Para ellos hay nociones elementales sobre el lenguaje cinematográfico, fácilmente comprensibles por la sencillez que Vallejo trasunta. Pero no es de esta didáctica ciertamente trillada donde los jóvenes van a obtener réditos, y es por ello que *Un camino hacia el cine* se hace sugestivo aún para los ya iniciados en la materia.

La aproximación al cine de Vallejo —siempre personal, sin intentar generalizar a partir de ella— transita una vía alejada de lo habitual. Ha sido llevado a ella a través de una accidentada experiencia —no por mera especulación de laboratorio— que le otorgó una apertura ante la realidad utilísima para sacar provecho de su propia historia. Vallejo, por origen y experiencia,

desconoce el defecto genéticamente intelectual de la fijación a esquemas preconcebidos, fruto del razonamiento de probeta o la importación de patrones. **José Agustín Mahieu** recuerda en el prólogo a ese estudiante "flaco y silencioso" del Instituto

Cinematográfico de Santa Fe que fuera dirigido por **Birri**: "Sus exámenes teóricos no eran en un principio muy brillantes". Como contraparte, Vallejo recuerda constantemente los rostros de sus compadres tucumanos, de los peladores de caña y los niños hambrientos que lo golpean tanto como su amor al cine.

El director narra su única experiencia a cargo de la producción de un film: se trató de un alemán que pretendía filmar un guión en un pueblito gallego de pescadores. Este "realizador", conmovida su estantería germánica por *La terra trema* de **Visconti** —que fuera filmada en su totalidad con un objetivo normal de 50 mm por falta de medios— pretendía emular al maestro utilizando un objetivo similar, como si la genialidad viniera sellada desde el Japón. A esta necesidad sumó la de un guión que se negó a cambiar al punto de perder días de filmación esperando un sol radiante, que en Galicia es más raro que censor inteligente. Demostró una cerrazón total a una

realidad que podría haber enriquecido el film de no mediar la obstinación teutónica de un director muy, muy aislado en una torre...

Vallejo es su contrapartida. No toma la cámara con una idea definitiva, sino que permanece vigilante a la riqueza que la misma realidad atesora y que puede permitirle mejorar lo que pretende decir. De esta manera, nunca la peripecia (el cambio de suerte de la tragedia griega) es lo fundamental en su cine, sino la progresión en la muestra de cómo una estructura social injusta anquilosa las posibilidades de vida de quienes la padecen. Así ha logrado resultados dignos de mejor estudio en cuanto a la imbricación de realidad y ficción, vistos en *El camino hacia la muerte del "Viejo" Reales* y previstos en *La verdadera historia de Martín Fierro* —aún no filmada— en que el personaje hernandiano se cruza con peladores tucumanos contemporáneos de Vallejo. En cierto modo, la distinción realidad-ficción queda superada por su subordinación a un objetivo previo que radica en participar de la liberación de un pueblo. No en vano Vallejo estuvo estrechamente vinculado con **Pino Solanas** y **Octavio Getino**, en el Grupo Cine Liberación. Además, la adhesión popular que sus

testimonios para TV desataron en Tucumán carece de precedentes en el país y merece una revisión atenta.

Si bien el libro de Vallejo es —al decir de Mahieu— el alto en su camino de cineasta para reflexionar sobre lo hecho y para seguir adelante, también es un esfuerzo por preservar su memoria personal, su identidad.

Tanto memoria como identidad están íntimamente tejidas, cosa que los opresores saben bien y por ello intentan siempre destruir la memoria popular, proporcionando en cambio “versiones oficiales” de aquello que se debe recordar.

Por eso **Un camino hacia el cine** (“Un”, y no “El”) es un paso hacia la preservación-consecución de la identidad y su traducción en imágenes cinematográficas.

Sólo matices, no el color

(“Un gran porvenir a la espalda”; **Vittorio Gassman, Sudamericana/Planeta, Buenos Aires, 1984**).

“A veces pienso que ya no podré escribir palabras, sino los signos que esconden y trastornan las palabras: comas, puntos y comas, puntos, guiones y paréntesis...” La actitud de **Gassman** frente a la máquina de escribir guarda absoluta simetría con la que aparenta tener frente a su arte y a la vida: “El actor vive del perfeccionamiento del detalle, su función tiene en cuenta el modus, no la ontología”, sostiene en uno de los escasos pasajes que le dedica a su profesión.

No importan pues las palabras, no el sentido que quiera dárseles; no es trascendente que el actor vivencie lo que sus gestos pretenden decir. Tan sólo es necesaria la puntuación que torne novedoso el discurso, el rictus ampuloso, el mero artificio, la máscara prendida con tachuelas sobre el rostro aburrido. Tal vez suene extraño, pero esa es la manera en que el **divo** italiano habla de sí. “Por lo demás, desde niño me ha atraído la desmesura”, afirma,

pero toda la desmesura que le es comprobable se limita a cáscara: más gritos, más gestos, más alcohol, más escepticismo, que bueno es para aparentar la brillantez que no se tiene. Todo para ocultar la volubilidad innata que pretende hacer pasar por lucidez, como cuando “toma conciencia” de que no ama ya a una de sus mujeres al descubrirla con un trocito de tostada sobre el labio superior. “¡No se actúa para ganarse el pan! Se actúa para mentir, para desmentirse, para ser lo que no se es... se actúa porque se es un embustero de nacimiento...”, parece ser la summa de su filosofía.

Esta suerte de autobiografía goza de la ventaja de que no ha sido escrita para el mercado ávido de escándalos. Mas bien hay una intención que roza el otro extremo, ya que parece haber sido redactada como disculpa ante sus seres queridos. Esto queda abiertamente de manifiesto en el capítulo que dedica a **Shelley Winters**, donde responde uno a uno los cargos que la actriz norteamericana le hiciera en su propia autobiografía.

También es constante su preocupación por los hijos que ha traído al mundo. Ellos son “un gran porvenir a la espalda”, algo que él ha lanzado hacia un futuro que dista de ser sencillo. “Les

bastará con superar un par de guerras atómicas, o los apocalipsis previstos por Nostradamus, y los cataclismos galácticos de las teorías de Fourier, para desembocar en la nueva edad de oro...”. Pese a esta preocupación manifiesta, poco hay de su militancia política. Igualmente parco resulta en cuanto a su carrera artística, por la que desgrana algunos títulos sin grandes consideraciones. Más interés le produjo testimoniar sus cíclicas crisis, rociadas con alcohol, citas de sus propios poemas y cinismo en cantidades industriales.

“La época actual no está marcada por cláusulas racionales sino por oscuros e imponderables conflictos”, en toda su explicación y su intento de salir a la luz. La vida se ha convertido para **Gassman** en “un baño de aburrimiento mezclado con miedo”.

Por lo demás, prefiero al actor de **C'eravano tanto amati, Il sorpasso y A wedding**, al que sí le creo. O tal vez la traducción sea aún más mala de lo que aparenta, y haya tergiversado palabra por palabra dejando de **Gassman** no el color sino el matiz. ♣

Gessell pasado por agua

por Rubén Bianchi

Más de 1.500 personas, pertenecientes a distintas organizaciones (nada menos que 25), o simplemente a título personal, como realizadores o aficionados, asistieron a las **Sextas Jornadas de Cine Independiente**, organizada año concurra más gente y aporta más entusiasmo, lo que indica el crecimiento de estas nuevas formas de expresión, y el prestigio de nuestras **Jornadas**. Un jurado integrado por Carlos Somigliana, Samuel Dorrego, Esteban D'Atri, los críticos Carlos Ghitta y Enrique Symms, el realizador Néstor Paternostro, con la presidencia de Alberto Tejeiro, de **UNCIPAR**, seleccionó el **Programa Argentino**. Los films elegidos nos representarán en la 46 Edición del **Festival Internacional UNICA'84**, que se realizará en septiembre en la República Democrática

Con cierto humor, y mucha pasión, Rubén Bianchi, colaborador ocasional de Cine Libre e impulsador habitual del cine de paso reducido, nos cuenta los entusiasmos y las vicisitudes de la nueva edición de las Jornadas de cine independiente. **La obstinada lluvia que humedeció los tres días de Semana Santa no logró enfriar los ánimos.**

Alemana. Vencieron **Al otro lado de la banda**, de Ulises Francesón, **Testigos en cadena** de Fernando Spiner y **Las cosas que quedaron**, de J. Gorosito y M. Méndez, representantes del EDAC, UNCIPAR y Taller Cine Contemporáneo, respectivamente. También el Jurado debió seleccionar los films que nos representarían en los tres concursos paralelos de la UNICA. En la **Categoría Juvenil** se eligieron ¡**Prohibido fijar carteles!** de José García y **Cabecita negra** del **Grupo Arteón** de Rosario. Para la **categoría vanguardia** se seleccionó **Agosto de 1985** de F. Tagliaferro y H. Sierra y como **Tema del año** (que en esta ocasión UNICA dedica a la juventud de nuestro tiempo) venció **Pasó así** de Sánchez y D'Agostino. En total compitieron 48 cortometrajes provenientes de distintas insituciones o

presentados por realizadores libres. Como siempre, el ámbito no competitivo de **Pantalla abierta** se distinguió por lo tumultuoso. Las ovaciones, las estruendosas silbatinas, los abucheos y las acotaciones varias, siempre en alta voz, reflejaron sin mayores dudas la opinión que cada film merecía del multitudinario y juvenil público. El programa de **Pantalla abierta** incluía 70 films. A pesar que las proyecciones se extendían hasta el amanecer, no pudieron exhibirse todos los films anotados. En el primer día de las Jornadas se exhibieron los films de UNICA **FILM SHOW**, una selección de cortos premiados en Europa, entre los cuales figuraba el ganador de UNICA'83: **Espejismo**, de Jan Baca, un realizador catalán. A pesar de la torrencial

lluvia que se descargaba sobre la Villa, una cola de más de dos cuadras aguardó que se abrieran las puertas del cine Atlas. Sus 1070 butacas fueron ocupadas íntegramente por un público entusiasta. El **SHOW** presentó también varios films de animación, que demostraron una técnica impecable y, en algunos casos, un excelente contenido. Al día siguiente, una **mesa de trabajo** abordó el tema **Cine y democracia**. Edmund Valladares, Adolfo García Videla, Ricardo Wulicher y el público fueron hábilmente coordinados por Jorge Couselo. Su gestión fue tan hábil como imprescindible, ya que evitó que la sangre llegara al mar con ciertas fricciones que se presentaron entre Ricardo Wulicher, en su carácter de vicedirector del Instituto Nacional de Cinematografía, y varios jóvenes que canalizaron la ansiedad provocada por años de congelamiento de ideas y oportunidades. Valladares, García Videla y Gerardo Vallejo (que llegó más tarde desde Tucumán) aportaron sus experiencias a los que se inician en el camino del cine, tan angosto y lleno de peligros. El día de la proclamación de los premios, la



multitud volvió a desbordar el salón de actos del ACA gesselliano. Por allí andaban buscando un democrático lugar para aposentar sus asentaderas el doctor Pancho O'Donnell, Director de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires, y el realizador Carlos Orgambide, ambos de incógnito en Villa Gessell. El veredicto del esforzado Jurado no fue silbado, no volaron las sillas ni se produjeron encuentros de pugilato. En el particular código de las **Jornadas** esto significó un premio a la agotadora labor de discutir los méritos y desméritos de casi cincuenta films, sin tener tiempo siquiera de asomar las narices por la playa.

Ferviente conclusión: Las **Jornadas de Villa Gessell** se han constituido en un importante acontecimiento cultural. Tienen un poder de convocatoria juvenil como nunca se registró en el cine independiente. Su renovada y creciente vitalidad supera la lluvia, el barro, la falta de salas apropiadas, las dificultades de alojamiento, y, lo más importante, le pasa por encima al escepticismo, al gesto (abierto o disimulado) de desprecio

y suficiencia de algunos númenes del cine argentino que ocasionalmente participan de las Jornadas. A algunos de éstos se los puede ver irónicos o enojados por la **mala calidad y arrogancia** de ciertos films exhibidos. Pero afortunadamente, muchos nombres importantes de nuestro cine demuestran una actitud distinta: positiva, abierta, que valora el entusiasmo y las ganas de hacer cosas nuevas. Ellos saben muy bien que el fervor, por si solo, no alcanza. Pero están dispuestos a creer. Y para nosotros eso es más que suficiente.

¿Censura o sentido de la oportunidad?

En una mesa redonda realizada en Mar del Plata, donde distintos representantes de nuestra cinematografía dijeron las pavadas de costumbre sobre el tema tan obvio del cine en la democracia, lo lindo apareció al final, como corresponde. Llegado el momento de la intervención del público, un joven barbado interpeló a los conferenciantes para que le despejaran una duda salvaje: ¿seguía existiendo la censura en la Argentina? Ante el gesto de estupor de la concurrencia, especificó que él había visto dos veces **La Patagonia rebelde**. La primera cuando se estrenó. La segunda, hace poco tiempo, cuando volvió a las pantallas luego de un prolongado ostracismo. En la primera ocasión, el film incluía una escena que detalló: algunos funcionarios entran en un despacho, en el que de espaldas se ve a alguien importante, tan importante que parece el

entonces Presidente de la República, don Hipólito Yrigoyen. Los funcionarios le anotician de los disturbios que sacudían el sur de la República, y el que parecía el Presidente ordena la represión. Diez años después el barbado inquisidor vuelve a ver la película, y dicha escena había desaparecido. Repitió la pregunta: ¿todavía existe la censura en la Argentina? Y si no existe, ¿quién cortó la escena? Uno de los conferenciantes le aclaró que la **Patagonia** pasó por el Ente de Calificación Cinematográfica antes de estrenarse, cuando al frente del organismo se encontraba Octavio Gettino. Don Octavio, aún exiliado, debe su exilio a su costumbre de no mutilar los films. En ocasión de su reestreno, se desempeñaba en el ahora abolido Ente don Jorge Couselo, notorio defensor de la libertad de expresión por el cual se podía poner con toda tranquilidad la mano en el fuego. La primera pregunta quedó contestada con absoluta firmeza: ya no existe la censura. La segunda no: ¿Entonces quién cortó la escena? ♣

COMO SE HACE UN FILM

Conferencia de **Abel Gance**
(14 de mayo de 1928)

Señoras, señoritas, señores:

(Me parece que podría haber dicho muy simplemente: Amigos), permitanme empezar mi charla con una anécdota sobre Anatole France. Se me ha dicho que, en ocasión de una conferencia que debía dar en la Sorbona, alguien de su entorno, opuesto al espíritu de su discurso, le había sustraído hábilmente sus anteojos en el momento en que entraba en escena. Y France, incapaz de leer las brillantes páginas que había preparado, hizo un discurso lamentable, balbuceante, buscando sus palabras y sus ideas, enredado en la madeja de su tema y perdiendo definitivamente sus hilos conductores.

Yo, por mi parte, no he olvidado mis anteojos pero, ¡o indiferencia frente a los ojos que rien!, he olvidado preparar mi discurso, y mucho me temo que este drama contrario nos conduzca al mismo penoso resultado.

¿Por qué no lo preparé? Porque las palabras me rehúyen y ya no responden a mi llamado cuando las convoco en mi tintero... Desde que utilizo el lenguaje silencioso de la pantalla, estoy con ellas como un pescador nocturno. Se escapan de la red de mi voluntad y se agazapan lejos de mí, indiferentes, celosas o aterrorizadas.

Lo que digo aquí es cierto. Al sonido no le agrada el silencio, a la palabra no le agrada la imagen. La palabra es un animal doméstico que no se reconoce aún en el espejo nuevo de la pantalla, y no quiere prestarse a la apología de su vivo reflejo. Intento concretar ese matrimonio... a menudo, pero en vano.

A todas ustedes, señoras y señoritas a las que el espíritu y el arte de los ilustres oradores que aquí se suceden colman de placer en cada conferencia, les pido perdón por mi afonía intelectual. Disculpen esta huelga de palabras de la que soy víctima. ¿Abel no es acaso mi nombre? Y de no haber sido por la cálida y amistosa insistencia de la Señora Yvonne Sarcey, jamás me hubiese atrevido a entablar frente a ustedes un duelo tan desigual en el que me siento herido de antemano. La deliciosa ironía de vuestras sonrisas ya me desarma... Ustedes están pensando:

Quizá nos enseñará por fin a distinguir aquello que es fotogénico de aquello que no lo es, y quizás así podremos saber si nosotras lo somos... Sí, señoras, señoritas, ustedes lo son. Cada uno puede rodar *admirablemente* el film de su vida, lo que significa que detrás de cada individuo hay un actor de cine que se ignora y que sería perfecto, al menos en el papel que vive interiormente. (*Aplausos.*)

* * *

He leído en las invitaciones: "Conferencia del Sr. Abel Gance. Cómo se hace un film". Nunca me encontré frente a un problema tan embarazoso. Hacer no es nada. ¿Es posible, para un artista, decir cómo se hace? Por otra parte, ¿puedo acaso saberlo cuando, en cada imagen y sin que pueda explicármelo yo mismo, atropello todas las costumbres adquiridas, el alfabeto penosamente empezado, la lógica, nuestra milenaria manera de ver y de juzgar en un espacio de tres dimensiones y todo lo que no está profundamente basado en el nuevo sentido que el cine desarrolla en nosotros cada día un poco

más, proceso que la música demoró siglos en consumir y cuyas etapas imprevisto en mi propio ejemplo? Y además, ante la abundancia de los materiales que inundan tanto nuestras bibliotecas como nuestros espíritus, ¿acaso no habría que ser un barril de recuerdos para responder de frente a preguntas precisas sobre esos temas, en el estado actual del conocimiento? Desde mi más temprana juventud, he tomado la decisión de abandonar a las brumas de mi memoria todo el campo exacto y positivo, para desarrollar sólo el recuerdo de los aspectos sensibles de los seres y las cosas. Es por ello que, aunque no me acuerde del color de los ojos de una mujer amada, podría sin embargo decir el color de su sonrisa. Otro tanto sucede con mi oficio; del que olvido la letra para conservar únicamente su espíritu.

Déjenme, pues, olvidar todo aquello que adivino. Es muy probable que el pájaro se desplome al explicar su vuelo. La pasión ciega, brumosa, creadora, está en la base de las artes y no acepta con facilidad el análisis. Cuando he encontrado la razón de lo que hago, mi instinto llora. A él no le agradan los controladores, ni siquiera cuando se disfrazan de verdad. Sólo creo en la luz en sí misma, en la llama, no en lo que se mueve sino en lo que se estremece, lo que se transforma segundo a segundo. Cuando la obra de arte



aprisiona esa llama y ese movimiento. me arrodillo ante ella. No concibo la comprensión de otro modo. La inteligencia más alta se detiene donde comienza la poesía. Esta es una vieja idea mía, más sólida que una opinión política, que me sirve de lastre cuando las leyes de atracción tratan de devolverme a una realidad demasiado baja y ciega. Para mí, el metrónomo del cine es el corazón, y no me conozco otras reglas. (*Aplausos.*)

En verdad, me gustaría tener el ojo brillante y la boca espumosa del profeta Isaías para repetir al universo hasta que todos los ecos se adueñen de mis palabras: Ciegos... Ciegos... Creánme. Ha nacido un arte flexible, preciso, violento, sonriente, poderoso. Está en todas partes, en todo, sobre todo. Todas las cosas corren hacia él más rápido de lo que lo hacen las palabras bajo la pluma cuando un pensamiento las convoca. Es tan grande que no se lo puede ver entero, y quien vea sus manos, sus pies, sus ojos, exclamará: "Es un monstruo desprovisto de alma". ¡Ciegos! Un cuchillo de claridad abre poco a poco vuestros párpados. Miren mejor. Unas sombras adorables

y azules juegan sobre la figura de Sigalión: son las Musas que danzan a su alrededor y lo celebran a cual mejor. (*Aplausos.*)

* * *

Sí, un arte, quizás el más grande, ha nacido, pero aún está en un establo; no hubo reyes magos en su nacimiento. Se lo quiere convertir, más tarde, en un prestidigitador de music-hall o un intérprete. Sólo unos pocos en el mundo velamos por él celosamente, prosternados frente a su cuna como pastores de Belén, y lo defenderemos, si es preciso, con un arma en la mano.

¿Le cederé a mi amigo Elie Faure el cuidado de presentar ante el porvenir este gigantesco niño que ya estalla en las pequeñas salas de espectáculos y se busca en las catedrales? Leeremos esto en su libro *El árbol del Edén*, escrito en 1919:

"Supongan que un artista moderno magníficamente dotado posee el corazón de Delacroix, el poder de realización de Rubens, la pasión de Goya y la fuerza de Miguel Angel; él les arrojará sobre la pantalla una tragedia cineplástica enteramente surgida de él, una suerte de sinfonía visual y espiritual

tan rica, tan compleja, que abre por su precipitación en el tiempo perspectivas de infinito y de absoluto a la vez exaltantes por su misterio y más emocionantes por su realidad sensible que las sinfonías sonoras del más grande de los músicos."

Esta anticipación de Elie Faure es maravillosa. Hombres como Canudo, Vuillermoz, Delluc, y algunos pocos, escribieron en el mismo sentido, pero ¿cuántos hasta ahora parecen haber comprendido profundamente que la música de la luz ha nacido?

Y sin embargo he aquí, a través de los siglos, algunas proféticas voces de ultratumba: el médico árabe Picatrix, que en 1250 escribe estas palabras desconcertantes:

"La composición de las imágenes es un espíritu en un cuerpo."

"En cuanto a esas imágenes, los sabios las llamas Thelgam o Tetzavi, lo que debe interpretarse como violador, porque todo lo que la imagen hace lo hace por medio de la violencia y para vencer todas aquellas cosas para las que ha sido compuesta. Ella todo lo hace por las obras de la victoria, por proporciones aritméticas, por las influencias y por las obras celestes, como si estuviera compuesta de cuerpos

COMO SE HACE UN FILM



aptos para consumir lo que acabo de decir."

¿Acaso el cine es otra cosa?

¿Qué es lo bello?

Santo Tomás de Aquino contesta:

Lo que es agradable de ver, *una visión*, es decir un conocimiento intuitivo y una alegría.

¿Acaso el cine es otra cosa?

Y he aquí a Novalis, que en 1810 escribe:

"La música visible propiamente dicha son las imágenes, los arabescos, los modelos, los adornos."

"Para los sentimientos, el ojo es el órgano del lenguaje."

"Los objetos visibles son las expresiones de los sentimientos."

Y, todavía más genial, hablando de "la igualdad de las sensaciones", de "la identidad de los sentidos", de "la supremacía del ojo", Novalis agrega: "Toda materia se acerca a la luz, toda acción se acerca a la visión, y todo órgano al ojo."

"Cada imagen es un encantamiento. Tal espíritu es convocado, tal espíritu aparece."

En verdad, ¿acaso el cine es otra cosa? ¿Y nos es posible, una vez que nos ha sonreído silenciosamente, resistimos a la inmensidad de su magia?

Merlín el Mago lo inventó para reunir a los hombres alrededor de su luz, y aquel que mañana sea el Esquilo, el Shakespeare, el Perrault o el Dante del cine será el amo indiscutido de las almas. Y los cuerpos le obedecerán por añadidura.

Tan poca cosa necesitan los hombres para odiarse, y tantas para amarse, que sólo las imágenes, por su acción directa y repetida, traerán ese milagro del amor universal que los fundadores de religiones inauguraron y que la ceguera de los hombres pone incesantemente en peligro.

Los evangelios del porvenir se escribirán con sus dedos de fuego en las catedrales de la luz viviente, y los nuevos dioses hablarán en imágenes... (*Aplausos vivos.*)

* * *

Pero siento que mi exaltación los asombra... No ven más que los vitrales desde el exterior, y ya claman por el incendio. ¿Qué dirían entonces si, como yo, estuvieran en el interior de mi iglesia?

Al ubicar el cine en su lecho, mi espíritu lo inscribe con algunas fórmulas precisas que les pido escuchen sin buscar entre ellas un lazo de parentesco: Hay interpretación y, en consecuencia, hay cine, en la medida en que todas las cosas son vistas con un ojo que no es humano.

Dado que las cosas más habituales pueden ser vistas por primera vez, se produce una trasmutación de todos los valores. Esta trasposición de nuestro modo de mirar, en un campo absolutamente nuevo y desconocido para nuestros sentidos, es, a mi juicio, el más maravilloso de los milagros modernos. Es, pues, necesario conocer admirablemente la técnica y las posibilidades del aparato antes de ir más allá.

Esta rosa será jeroglífica: alternativamente montaña, mapa del mundo, seda, torbellino fijado, papel, vitamina, turbante, tristeza o alegría, según el modo en que el objetivo la mire

y según los planos que la encuadren. Qué escritura sería imposible con semejantes recursos, según los cuales una cosa es no sólo lo que es, sino también rostro del mundo, sin perder su identidad.

Por otra parte el drama, tal como estamos acostumbrados a imaginarlo, se ve minado en su soporte. El ángulo de incidencia de la evaluación ha sido desplazado. El cine y el drama en el cine se vuelven casi enemigos y se enfrentan realmente cara a cara. El cine mata a la historia dramática a cada segundo, así como la música mató a la aliteración y la onomatopeya de la canción primitiva.

El cine, que tan misteriosamente nos permite dar cuerpo real a nuestros pensamientos, exige por ello una virilidad del espíritu constante e incesantemente renovada. Esta proyección de vida ardiente en el infinito del sueño es una de las formas nuevas de la fecundación.

Música de la luz. Y en efecto, lo repito, el arte del cine sólo existe allí donde el aparato es él mismo llama, pasión, movimiento, evolución creadora, en vez de seguir siendo, como en general sucede en todos nuestros films, espectador frío e impassible de dramas anémicos y mudos, y no digo: silenciosos. Pero, ¡ay!, uno se cansa rápido de poner la luz frente a los ciegos... Cuando uno se da vuelta, ni siquiera vuelve a encontrarlos a sus espaldas...



y si se les afirma que tenemos una antorcha en mano y que pueden seguirnos sin peligro, se ríen y se burlan retrocediendo en la oscuridad. En cuanto a la mayoría de aquellos que se ocupan y viven de él... ¡qué piedad!

Hago cine desde hace doce años. Nunca hubiera pensado que semejante avalancha de espíritus mediocres y ávidos pudiera a tal punto hacer de él su presa y su cebo. Fortunas incalculables realizadas por espíritus netamente inferiores se alimentaron de su inexperiencia y de su juventud, allí empezó la ralea. Los mercaderes del templo, los filisteos del film reparten sus pregones y sus regateos sin saber que cada día matan un poco más a la luz viviente que tienen prisionera y que prostituyen en bazares. ¿El mercado del film? Torre de Babel cuyos materiales son de cartón. Cuanto más perfecta sea la imitación de la piedra, más rápido será el desmoronamiento. En ese templo, todo se convierte en dólares, libras, marcos o francos. Garras de buitres sobre cada film bello; una mancha de baba o de envidia sobre cada imagen palpitante. Desorientados, inciertos, los artistas miran hacia América que agita ante sus ojos el espejo ennegrecido de los dólares. A ellos se arrojan como mariposas. De allí regresan apagados, usados, vacíos de esa suave y melódica luz occidental que, sólo ella, vale la pena vivir, y el cine, presionado como la España de Felipe II, agoniza...

Estos dos asesinos: la industrialización y la mala administración artística, sólo lo largarán una vez que esté ahorcado. Es típica esta degeneración de los grandes productores contaminados por

esta lepra de la industrialización. Los autores de valor que ven "cine", por su parte, esperan junto a la puerta del palacio encantado a que cambie de amos o se desmorone.

Es por eso, amigos, que tendrán que perdonarme esta emoción de pastor vigilante. (*Largos aplausos.*)

La "máquina de fabricar el sueño" se ha convertido en la máquina de fabricar el vacío en almas y en corazones. A vuestro alrededor se disculpa profusamente la estupidez sobre el mundo. El espectador sólo puede reaccionar en la medida en que evoluciona, y ¿cómo evolucionar cuando el alimento que se le da es uniformemente malo? Acepta, se acostumbra a la mediocridad, y cuando por casualidad se le muestra algo mejor, se siente molesto e inquieto como ante una luz demasiado viva. Acostumbrado a la penumbra, ya no hace esfuerzos para abrir la ventana hacia la claridad. Así es como algunos bellos films, afortunadamente retomados por las pocas salas especializadas que buscan en el desierto del cine los escasos diamantes perdidos, pasan inadvertidos en el momento de su estreno. Ni la mínima reacción favorable de un público que ya está acostumbrado sólo a juzgar la trivialidad cotidiana. En esta situación, ningún gran financiero de Europa quiere tomarlos en cuenta y, prisioneros del mercantilismo y de la infatuación, los films más bellos mueren un poco más cada día, como esas sinfonías que se arruinan lamentablemente en los órganos de las fiestas populares. (*Aplausos.*)

* * *

¿El remedio? Salas especializadas que en cada gran ciudad probarán a las clases sensibles que el cine puede darles

las emociones que ellas esperan de él. Se abren salas nuevas, se multiplican las pantallas sin preocuparse ante todo por lo que se mostrará en ellas. Allí está el error fundamental. Por el contrario, disminuyendo su cantidad, habría que aumentar la calidad de las salas, del ambiente, del confort, de la música, de las iluminaciones, para que los films se desplieguen ante el público como una misa ante los fieles. Un respeto, y diría aún más, una religión está en la base de las artes. Reclamamos por el cine de los templos, de las iglesias; nos dan a cambio dancings o granjas. Esquilo o Dante no se sienten cómodos en la atmósfera del café concert o del music-hall. Así sucede con las pequeñas pantallas, las malas proyecciones, las salas ahumadas, con todo aquello que rompe por su vulgaridad las vibraciones sensibles del instrumento más poderoso, más rápido y más emocionante que posee el mundo.

A intervalos regulares, cuando suenan gritos de alarma, en cada país los gobiernos designan en vano comisiones cinematográficas. Cámaras sindicales forman secciones de estudio de los problemas planteados; pero en el seno de esas comisiones entra generalmente una proporción demasiado grande de incompetencias absolutas, introducidas allí por el azar del rápido crecimiento del cine, por ambición o vanidad particular, o por la simple atracción de los enormes problemas en juego.

Puesto que la lógica y el buen sentido de esas comisiones no bastan para la orientación de un arte en el que a un gran conocimiento teórico y práctico del oficio hay que agregarle una intuición y una psicología artísticas prevenidas, resulta que todas las enmiendas,

COMO SE HACE UN FILM



todos los votos, todos los discursos y todos los artículos de prensa no cambian absolutamente nada de una situación grave en la que el cine se hunde cada día más.

¿Remedios?

La razón principal del error de explotación cinematográfica reside en el hecho de que se quiere valorizar a toda costa en el instante y no en el tiempo; como un editor de libros que se negaría a publicar a Pascal o a Molière para "sacar" sólo lo que cree que serán las últimas novelas de éxito. Aunque bajo las apariencias de suceso efímero, su empresa estaría en desventaja respecto de las editoras más serias.

A nada se asimila mejor la confección de un gran film que a la construcción de un barco. Cuanto más grande y lujoso sea éste, más tiempo y dinero habrá que gastar, y más larga será su amortización. Con el film se intenta, en el primer viaje, retirarle toda su capacidad comercial y dejarlo luego pudriéndose en una bodega. En nuestro oficio, todos los métodos comerciales deben ser refundidos. (*Aplausos.*)

El cine debe tener un estatuto internacional en el que los derechos de autor, la velocidad de proyección reglamentaria, el respeto hacia las obras nacionales y todos los demás problemas artísticos y comerciales sean objeto de estudio. La S.D.N. debe tomar a este niño políglota bajo su tutela.

Una academia internacional del cine, para ayudar a la orientación general del gusto; un Conservatorio internacional del cine, para una iniciación racional de los artistas en la técnica del film; una Sociedad internacional de los autores, de los directores y de los actores, que se comprometerán a llevar sus films, esos aviones del pensamiento, más allá de sus propias fronteras.

Ante todo, el espíritu humano aprecia en un esfuerzo artístico el desinterés, la abnegación y la elevación que de él se desprenden. ¿Qué respeto puede haber hacia las producciones actuales que, todas ellas, se realizan ya con un objetivo venal, ya con un espíritu particularista, estrecho y sectario?

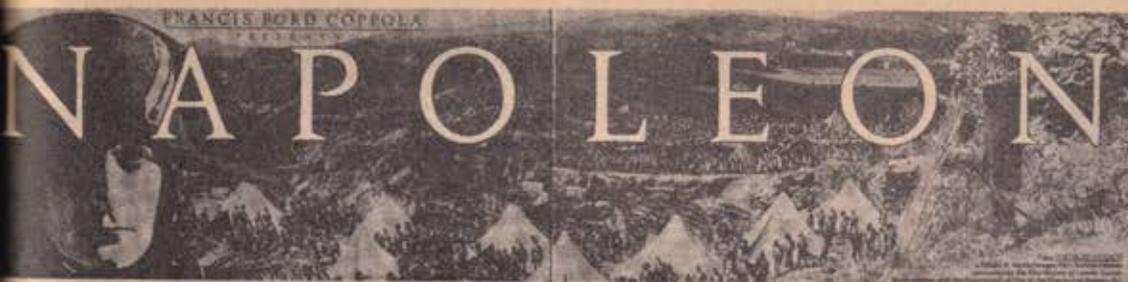
La suma de razonamientos mezquinos, hipócritas, especulativos, la dosificación preestablecida de lo sentimental, del efecto, del gancho, de la vedette, que entran en juego en la arquitectura de un gran film, son cautivantes. Su propio corazón está fabricado en serie. Es preciso haber examinado todo esto con lupa, como lo hago yo desde hace años, para entender cuáles son los bacilos que matan a una de las más bellas invenciones del mundo. (*Nuevos aplausos.*)

Pero todos los remedios que señalo son demasiado hermosos, demasiado evidentes, para que los acepten los Shylock que, por el contrario, viven de todas las enfermedades de nuestro arte y lo despedazan de a libras.

¿Cuándo los poderes públicos, reflexionando sobre la dinamita que dormita detrás de todas las pantallas del mundo, se decidirán a transformar el cine en una forja internacional por la Paz, la Belleza y la Elevación de las Razas Humanas? ¡Ay!, no quiero engañarme. Tenemos siglos de educación en la música, en la pintura, y veinticinco años de asombro a nuestras espaldas en el cine. Para que esté en el nivel de las demás artes en nuestras mentalidades europeas, necesita aún dos generaciones más. Diapasón de nuestra sensibilidad moderna, dará sin embargo el "la" del siglo como el romanticismo, hijo de la Revolución, había dado el "la" del siglo anterior.

* * *

Y ahora, estimados oyentes perdonen mi vehemencia. Si he transformado mi conferencia en una requisitoria, es porque es más fácil criticar que construir, y porque me he creído autorizado, por lo que hice en mi oficio, a defender algunas verdades combatidas por aquellos que aún nada han demostrado. Si esas verdades les parecieron áridas, es porque no me sentí con el derecho de sonreír y de bromear en la cabecera de tan grande enfermo. Disculpen, pues, mi tristeza. (*Aplausos largos.*)



53 years one of the most extraordinary motion pictures the 20th century was lost. In January 23rd this epic film comes to Radio City Music Hall.

1957 The Paris Opera House, Director of the film's original production, Napoleon, After the film, the audience began to be... (The film is a great production. It is a...)

... (The film is a great production. It is a...)

... (The film is a great production. It is a...)



Podría hablarles una hora más sobre la tragedia de una sonrisa de mujer en la pantalla, según la profundidad de los planos, la armonía de la iluminación, las significaciones de la imagen que precede y de la que sigue, la deformación óptica voluntariamente buscada y sostenida en una dominante, la calidad de la imprecisión de la boca o de los cabellos, la suma de valor oculta "psíquica" que se trasmuta de algún modo, que inmoviliza la Belleza sin fijarla y la estiliza, tomando al mismo tiempo de la misma naturaleza su materia más auténtica, y mil otras cosas más que Aladino conocía bien, pero traicionaria mi línea de conducta. El cine debe probarse por sí mismo.

Voy, pues, a mostrarles diferentes fragmentos extraídos de tres obras mías: el primero, tomado de *J'accuse*, realizada hace once años; el segundo, tomado de *La Roue*, realizada hace ocho años; el tercero, tomado de *Napoléon*, realizada hace un año y medio.

Después de la proyección de los fragmentos de *J'accuse*, y antes de los otros dos, me permitiré leerles unos extractos de guión de *La Roue* y de *Napoléon*, correspondientes a las escenas que verán. Partiendo del axioma de que el mundo entero debe, en el cine, convertirse nuevamente en arcilla maleable entre las manos del poeta de la pantalla, ustedes podrán darse una idea de la dificultad que encontramos cuando tenemos que doblar la materia bajo el dibujo de nuestro sueño. Y quizás en ese control de mi visión anti-

cipada con mi realización, ustedes aprenderán "cómo se hace un film", ya que, al fin de cuentas, ése era el tema que tenía que tratar y que me depa-
paró esta delicada alegría de encontrarme hoy con ustedes.

(En ese momento se exhiben dos bobinas de J'accuse, referidas al episodio del "Retorno de los Muertos", que producen una gran impresión y la emoción más viva.)

* * *

Voy a leerles ahora un extracto de mi guión de *La Roue*, que los hará asistir a la visión directa de las imágenes que tengo en mente antes de la realización. Ojalá puedan ustedes captar todo lo que voluntariamente incluyo de apagado y de elíptico en el texto, para que no tenga yo que abusar, en la lectura, del valor profundo de las imágenes.

Al respecto advertirán ustedes que he suprimido toda interpretación literaria que no sería inmediatamente traducible a la pantalla. Me permitirán omitir los numerosísimos términos y signos cabalísticos que corresponden a la técnica de la toma, y que me sería imposible comentar aquí.

(Abel Gance lee un extenso fragmento del guión de La Roue. A continuación se exhibe la bobina del film en la que tiene lugar la muerte de Norma Compound. Largos aplausos.)

He aquí, ahora, la última parte de *La Roue*, que intentó ser una "sinfonía

blanca", tal como la denominé. Lamentablemente es difícil compensar el estado de ánimo que tendrían ustedes si hubiesen visto todo el film; de allí que gran parte de su poesía se pierda. Pero bastará con que algunas pocas imágenes los emocionen para que yo me sienta mil veces recompensado.

(Gance lee el fragmento final del guión de La Roue, y luego se exhiben las secuencias filmicas correspondientes. El público aplaude largamente.)

Ahora voy a leerles un extracto de mi guión de *Napoléon*, y les recuerdo las observaciones que formulé hace un rato a propósito de *La Roue*.

(Gance lee el extracto de su guión de Napoléon. Después se proyecta la parte del film correspondiente al texto que acaba de leerse. Sobre el final, cuando distintos personajes de la película entonan la Marsellesa, el público, electrizado, grita: "bis" y toda la sala retoma el estribillo de pie.)

¿Qué más agregaré? Me parece que mis imágenes superaron en elocuencia a mis palabras. No quiero destruir su efecto con una nueva digresión. La palabra es de plata, el cine es de oro. Se los había dicho hace un rato. Gracias por habérmelo demostrado una vez más. *(Largos aplausos.)*

Permitanme ser vuestro intérprete para con mi querido amigo Kubitzky, que tan vivamente contribuyó al éxito de esta velada, y, una vez más, para con la Sra. Yvonne Sancey, trasmisor viviente del pensamiento y de la poesía francesas a través del mundo. *(Largos aplausos. El público aclama al conferencista, el autor de Napoléon y apóstol ardiente del cine.)* ♣



- Para mi, COINTREAU

*Algunos saben
como culminar
una agradable
velada.*

