

Febrero / Marzo 94 \$5.80

Film

**Gus
Van Sant**
visiones
erráticas

Ken Loach
entrevista

Gatica
lo que no fue

**Orson
Welles**

the 37th
**London Film
Festival**

Cine y Pintura

Warhol, Godard, Delacroix, Hopper,
Jarman, Caravaggio

Film6

Steadycam

Cursos intensivos de
operación
por **César Lapidus**

Grupos reducidos
Equipos profesionales
16 mm - U-Matic

Cievyc

Cochabamba 868
Informes:
304 - 1297 / 26 - 1170

Daniel Aguilar

BUSCADO

95.1 FM Del Plata
Lunes a Viernes de 0 a 3

Producción y post-producción en video

marque con una **X** el lugar correcto

- EDICION NO LINEAL - **AVID 2.6 ON LINE**
- EDICION A/B ROLL **U-MATIC HB SP** CON DT Y GENERADOR DE EFECTOS DE ULTIMA GENERACION
- GRABACION EN **BETACAM SP**
- GRABACION EN **UMATIC HB SP**

Fabián Hofman - Eduardo Yedlin

X VIDEO s. r. l. Thames 933 Buenos Aires, Argentina Teléfono & Fax: 772 2466
Radiollamado: 315 2171 - 311 0056 - 312 6383 Código 19841

febrero / marzo 94

6

El británico **Ken Loach** estrenó **Lady Bird**, con la que mantiene la **tradicción realista** de una obra singular y coherente, pero mal conocida en Argentina. **Film** entrevistó al realizador en Londres, mientras se apresuraba a compaginar su película para llegar a Berlín.

12

Una versión más completa de **Gatica** podría salir a la luz en fecha próxima, convertida en miniserie televisiva. Mientras tanto, **Paraná Sendrós** recupera **el otro Gatica** a través del testimonio de tres miembros clave del equipo.

19

Castillos en el aire fueron los que edificó el norteamericano **William Castle** para vender mejor sus propias películas. **Raúl Manrupe** explora el fenómeno y concluye que nadie lo hizo mejor.

22

En noviembre de cada año, la ciudad de Londres se aplica una **sobredosis de cine** mediante el festival internacional no competitivo más importante de Europa. **Fernando Martín Peña** estuvo, vio y apuntó.

26

En el **Dossier Cine y Pintura**, los más diversos cruces específicos son indagados por **Paula Félix-Didier**, **Ana Gershenson** y **José Luis Nacci**. **Sergio Wolf** rescata un film de Godard inédito en Argentina, y **Elvio E. Gandolfo** invoca a un Andy Warhol chismoso e insospechadamente conservador. Además se rinde el debido respeto a Derek Jarman, Caravaggio, Resnais, Picasso, Edward Hopper, Minnelli, Pirosmanni y otros venerables.

Sumario **Film6**

47

Nombre decisivo de la última generación del cine norteamericano, **Gus Van Sant** y su obra conforman, para **Sergio Wolf**, sorprendentes **visiones erráticas**.

50

En sólo dos películas, **Amenaza final** y **La bala en la cabeza**, los **asesinos de buen corazón** que retrata el realizador chino **John Woo** resuelven drásticamente los problemas demográficos de su país. Lo verifica **Diego Curubeto**.

52

Macbeth ¿es una adaptación de Shakespeare o **la alucinación** de **Orson Welles**? Responde **Sergio Wolf**.

54

Un artista habla sobre dos artistas. **Eduardo Stupía** expone ideas sobre **Imágenes más sonidos**, el video de **Rafael Filippelli** acerca de una muestra del pintor Juan Pablo Renzi.

57

En **This Is Orson Welles**, el esperado libro de Peter Bogdanovich, **Orson tiene la palabra**. **Film** la revela.

60

Con **Los Traidores**, el realizador argentino **Raymundo Gleyzer** hizo una de las películas más comprometidas y perseguidas de la historia del cine. **Fernando Martín Peña** procura reconstruir una historia que se perdió de prepo, exhumando abundante documentación y el difícil testimonio de sus responsables más directos.

Fernando Martín Peña
Sergio Wolf
Paula Félix-Didier
Aldo Paparella
Diego Cabello

Hacen Film

Fernando Martín Peña
Sergio Wolf
Paula Félix-Didier

Dirección Editorial

Aldo Paparella

Dirección Comercial

Diego Cabello

Diseño

Vladimiro Merino
Martín Krawiecki

Colaboran en este número

Staff

Diego Curubeto
Elvio E. Gandolfo
Ana Gershenson
Raúl Manrupe
José Luis Nacci
Paraná Sendrós
Susana Strugo
Eduardo Stupía

Caloi

Humor

Gabriela Chistik

Corresponsal en Nueva York

Studiograf
Belgrano 1827 1ºC

Películas

Gráficas y Servicios
Río Limay 1641
303 - 2451

Impresión

en capital
Vaccaro Sánchez
y Cía S. A.
en interior
Sadie

Distribución

espera ansiosamente su
crítica, opinión o comentario en
Cochabamba 868
Buenos Aires
Tel: 304 - 1297

Film

Film es una publicación de Marienbad S.R.L. Derechos reservados, prohibida su reproducción total o parcial sin autorización. Registro de la propiedad intelectual en trámite. Los artículos firmados representan la opinión de los autores y no necesariamente la de la revista.
Impreso en Argentina.

Galpi

en su tinta

Todos los sábados a las 18 hs. por ATC

TELEVISION * VIDEO * PUBLICIDAD * CINE

BUENOS AIRES
COMUNICACION



*Carrera de
Comunicación
Audiovisual*

CICLO 1994 INSCRIPCION ABIERTA

Nivel Terciario / Título Oficial

FORMACION PROFESIONAL, TECNICA Y ARTISTICA
TRAINING EN EMPRESAS / ACTUALIZACION PERMANENTE

DIAZ VELEZ 3965 "P.B." - CAPITAL FEDERAL - TEL.: 981-0219 / 982-5613 FAX: 983-3392 BUENOS AIRES COMUNICACION S.R.L.

**DISFRUTE, EN VIDEO, DEL MEJOR CINE
DE TODAS LAS EPOCAS**

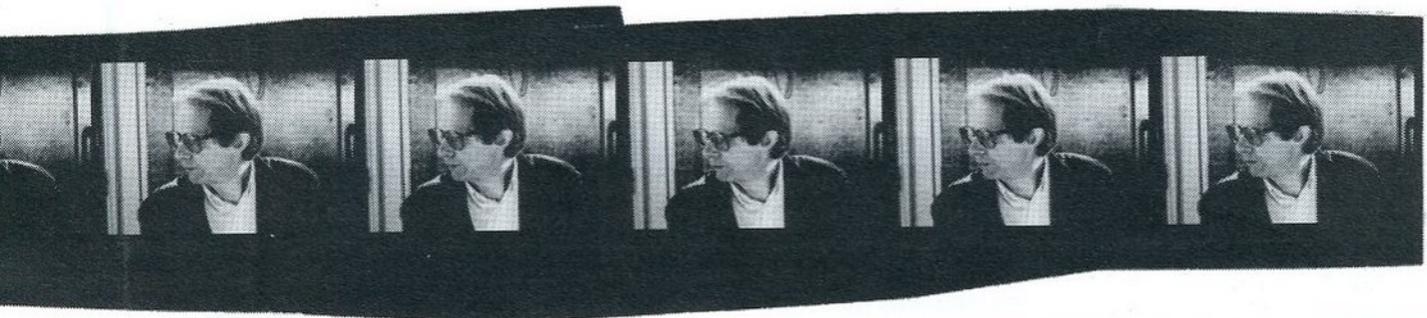


Venta y alquiler de una cuidadosa selección de obras maestras del cine universal.
Con servicio opcional de entregas y retiros a domicilio dentro del área céntrica.

Florida 165, Galería Güemes Ala Mitre, piso 10º, Of.1006

Tel: 342-2624 (directo y receptor de mensajes las 24 hs.) ó 331-3041/6 y 331-2911/4, interno 271, L. a V. de 11 a 19 hs.

Tradición realista



charla con **Ken Loach**

Hubo poca noticia del realizador inglés Ken Loach desde que **Vida en familia** llegó al Río de la Plata en 1972 hasta que pudo verse su polémica **Agenda secreta** en 1991.

Un presunto retorno del realizador quedó confirmado al año siguiente con **Riff Raff** y vuelve a hablarse de ello ahora, con el cercano estreno porteño de **Raining Stones**, su último film. Una revisión general de su obra y una entrevista concedida en Londres revelan que en realidad, Ken Loach no se fue nunca a ninguna parte.

Orígenes humildes

Nació en Nuneaton, Warwickshire, el 17 de junio de 1936, en una familia sostenida por un padre electricista. Tras estudiar en un colegio local y pasarse dos años haciendo trabajo de oficina para la Royal Air Force, Loach comenzó la carrera de abogacía en Oxford pero la abandonó por el teatro. Su debut artístico fue como sustituto del comediante Kenneth Williams en una revista cómicomusical. “*Pero yo era un actor muy inadecuado*”, dijo después, y por lo tanto pasó a desempeñarse primero como asistente de dirección y luego como realizador de programas para la cadena televisiva BBC.

En su primer trabajo como director allí, en 1963, tuvo como actor a Tony Garnett, que inmediatamente pasaría a supervisar libretos y después a producir. Como sostiene el periodista James Saynor, de *Sight and Sound*, Garnett llegó a ser “*el productor más influyente de los últimos treinta años, construyendo prácticamente solo la tradición realista inglesa que siguió al Free Cinema*”¹. Para subrayar diferencias, Ken Loach suele apuntar que los “*jóvenes iracundos*” del Free Cinema inglés “*nunca fueron lo suficientemente iracundos*”. Agrega que su búsqueda fue mayormente estética, y que nunca tuvieron la intención de formular un análisis serio de la situación de la clase obrera. “*Hicieron un par de películas aquí y luego se fueron a Estados Unidos*”².

Conviene aclarar que fuera de Inglaterra únicamente se ha visto la punta del iceberg, ya que esa “*tradición realista*” a la que Loach pertenece nació y se desarrolló en la televisión y sólo se arrimó al cine esporádicamente. Tuvo que ver menos con la escuela documentalista inglesa que había impulsado John Grierson desde 1929, que con una combinación singular en la que se encontraron el Neorrealismo italiano, la Nouvelle Vague y el citado Free Cinema. Mantuvo vínculos estrechos con tendencias que le fueron contemporáneas, como la vanguardia checa, el cine-verdad y también, de un modo más cercano en formato aunque menos famoso, los documentales producidos por la televisión alemana.

Con precedentes en una serie policial titulada *Z Cars* y en otra de tono costumbrista denominada *Diary of a Young Man*, las rupturas con el modo clásico de aproximarse a un tema culminaron en el programa *The Wednesday Play*. Entre las películas que Loach realizó para esa emisión figura la emblemática **Cathy Come Home** (1966), sobre una familia hecha polvo por la miseria y el desempleo. “*Semidocumental*” es el término más aplicado al estilo que Loach contribuyó a forjar en esta época, pero parece necesaria una descripción menos vaga. En **Cathy Come Home** y en otras películas realizadas para *The Wednesday Play*, se describía una situación social perfectamente auténtica, recreada en escenarios naturales por individuos que, en su mayor parte, la padecían diariamente. Aunque el margen de improvisación era amplio, se trabajaba con un libreto escrito por gente familiarizada con el tema. Cifras estadísticas objetivas impedían toda confusión con la ficción: aquello estaba propuesto literalmente como “*un fragmento de vida*”.

Tirar de la cadena

Insistiendo en esa línea, el programa se hizo inmediatamente polémico y el productor Garnett se encontró inventando complicadas combinaciones para evitar que los ejecutivos de la cadena BBC vieran el material antes que la prensa especializada. Si decidían levantar una emisión, que por lo menos lo hicieran con algún escándalo.

Durante cuatro años, sin embargo, la BBC ignoró los debates estéticos sobre la legitimidad del estilo que habían apadrinado y toleró las abundantes presiones de los grupos conservadores. Cuando en 1970 la situación dentro de la emisora se hizo más difícil, Garnett y Loach ya habían encontrado una salida en el cine con la distribución comercial de algunos episodios de *The Wednesday Play* y con los largometrajes cinematográficos **Pobre Vaca** (1967), **Kes** (1969) y **Vida en familia**. El fracaso económico de esta última los obligó a regresar a la BBC y buscar alternativas. Hacia 1975 se habían establecido nuevamente en la TV y en 1979 trataron de volver al cine con **Black Jack**, un film que trasladaba

Entrevista de
Paula Félix-Didier
y **Fernando Martín Peña**.

Los autores agradecen muy especialmente la paciencia de
Wendy en Parallax.

las mismas inquietudes temáticas de ambos y los recursos formales de Loach a la Inglaterra del siglo XVIII. La película fracasó y poco después Garnett se fue a trabajar a los Estados Unidos. Loach permaneció en Londres y sobrevivió como pudo durante la década del '80, aferrándose sobre todo a la realización de documentales.

Loach pertenece al partido laborista desde hace años: *"En el peor de los casos, es un partido abierto al disenso"*³. No cree posible separar su obra de la política, pero tampoco supuso nunca que iba a cambiar el mundo con ella y quizá sea esa una de las razones que le ha permitido mantener una coherencia a lo largo de los años. Como declaró en Cannes, en mayo de 1993: *"Cuando me inicié en la política en los '60, la posición de la izquierda era tan opuesta a las aparentes democracias occidentales como al stalinismo del este. El análisis básico de occidente daba que el sistema estaba en crisis y que el modo en que la clase dominante iba a superarla sería atacando a la clase obrera y abaratando la mano de obra, que es precisamente lo que hizo Thatcher con el desempleo masivo, huelgas preparadas y legislación anti-sindical. El análisis del este daba que el stalinismo no era un sistema viable; no era socialismo sino lo contrario. Bueno, la Unión Soviética ha caído, de manera que todo lo que pasó es una confirmación básica de la visión que tenía la izquierda en aquel momento y eso no me ha hecho perder la fe"*⁴.

Punto de vista

La mayor preocupación de Loach como cineasta es bien sencilla: se trata de que la obra sea auténtica, fiel a esa realidad que procura describir. Debe serlo, porque si va a ser interpretada como denuncia contra el sistema su argumentación ha de ser irrevocable. Podrá enfurecer a algunos o permitir que otros se identifiquen, pero será esencial que todos la reconozcan. Para ello ha ido depurando incansablemente su estilo mediante el desarrollo de métodos de trabajo personales que le permiten aproximarse cada vez más a la perspectiva de sus personajes. Nunca abandonó su concepción básica del realismo cinematográfico, pero su punto de vista como narrador ha ido ubicándose en distintos planos.

En **Cathy Come Home** y en la mayor parte de su producción televisiva de los '60, el cineasta aparecía confundido con un camarógrafo de actualidades. Mediante el uso de la cámara en mano y el sonido directo abordó sus temas aproximándose a la propuesta estética de un noticiero. *"Nuestras películas venían después de las noticias y nosotros queríamos que se nos viera de la misma forma, para que la gente no dijera: 'Ya nos dieron los hechos, ahora que nos den la fantasía'"* (5). En las películas realizadas específicamente para el cine prefirió evidenciarse menos, aproximarse un poco al modelo clásico y narrar con un tratamiento formal más "prolijo". Las recientes **Riff Raff** (1991) y **Raining Stones** (1992), realizadas después de una fuerte experiencia como documentalista, parecen introducir un nuevo cambio. El realizador ya no invade la situación con su cámara, como en un noticiero, ni tiene la posibilidad de mantenerse distante, como sucedía por ejemplo en **Kes**. En cambio, ha resuelto que pertenece al mundo que describe y por lo tanto decide hacerlo desde adentro, de un modo tan rotundo que empieza por rechazar para su cámara todo ángulo ajeno al alcance de los personajes que filma.

Actualmente, Loach trabaja con un equipo muy reducido, siempre sin levantar un solo decorado. Para ahorrar costos, filma en súper 16mm. y luego amplía a 35mm. sólo lo que va a utilizar

en el montaje. En Inglaterra todavía tiene problemas para distribuir sus películas, e incluso el moderado éxito que primero tuvo **Riff Raff** y ahora tiene **Raining Stones** se produjo después de que ambas películas tuvieran una amplia difusión en los festivales internacionales y una recepción particularmente entusiasta en Cannes. La productora londinense para la cual filma es una cooperativa denominada Parallax, que actualmente está integrada por tres productores y dos realizadores. Uno es Loach, el otro es Les Blair y esa asociación no es casual ni caprichosa porque Blair también se inició en la BBC bajo los auspicios de Tony Garnett. La oficina de Parallax es minúscula y se encuentra en un primer piso de la calle Denmark, una cuadra cerca del Soho cuya principal actividad es la venta de instrumentos para grupos de rock pesado.

Reportaje telefónico

El trámite para conversar con Loach es breve y eficaz. Hay que llamarlo a la una en punto a un laboratorio donde está supervisando el montaje de su última película. A esa hora, quizá porque sale a comer, es cuando tendrá tiempo para responder con algún detalle. Acaban de enterarse que la película debe estar terminada dos meses antes de lo previsto, para llegar al Festival de Berlín en febrero:

La filmamos durante septiembre y octubre. La acción transcurre en el Londres actual y es acerca de una mujer inglesa y un hombre sudamericano, de Paraguay. En realidad es una historia de amor, pero además resulta que ella ha tenido hijos con otro hombre y ahora se los quieren quitar. Se trata de ver entonces qué pasa cuando tratan de recuperarlos y luego cuando tienen hijos propios. El título es **Lady Bird**. Había un proyecto vinculado a la Guerra Civil Española pero supone una producción más solvente y tendrá que esperar un poco.

En Buenos Aires su película más recordada es Pobre vaca. Luego supimos que filmar le fue cada vez más difícil.

Después de **Pobre vaca** dirigí otros dos largometrajes, casi inmediatamente. Uno se llamó **Kes**, y es acerca de un niño y un halcón que él entrena. Esa quizás sea la película mía que mejor se conoce aquí en Inglaterra. El otro se llamó **Vida en familia** y era sobre una chica supuestamente esquizoide y sobre su familia. Esa es la que se conoce mejor en Europa, pero no tuvo mucho éxito comercial aquí de modo que fue muy difícil para mí conseguir dinero para hacer otro largometraje cinematográfico durante los siguientes diez años. Rodé en cambio siete u ocho films largos para la televisión, durante la década del '70. Hubo una serie de cuatro películas llamada **Days of Hope**, que era sobre el movimiento laborista durante los años veinte, y otras dos películas llamadas **The Price of Coal**, sobre los pueblos mineros. A fines de la década rodé tres largometrajes cinematográficos que no tuvieron éxito, tras los cuales fue difícil volver a filmar. Hoy creo que más allá del clima político podría haber filmado si se me hubieran ocurrido las ideas correctas. Por otra parte trabajé para la televisión, haciendo sobre todo películas documentales. En 1983 hice una serie de cuatro documentales que fue prohibida, porque era una crítica a la dirigencia sindical de izquierda. Se decía allí que estos dirigentes no estaban siendo lo suficientemente fuertes como para resistir a Margaret Thatcher. Tanto Central Television, la empresa que produjo estos documentales, como Channel 4, que se suponía los iba a emitir, decidieron no hacerlo.

Sabemos que con Agenda secreta tuvo problemas también.

Aquí es difícil para cualquiera censurar de hecho un largometraje cinematográfico, pero sí pueden hacerle abundante propaganda en contra. Y eso fue lo que hicieron: dijeron que la película apoyaba el terrorismo y todas esas estupideces. Alguien llegó incluso a afirmar que era una película del I. R. A.. No era verdad pero sí apoyaba la idea de una Irlanda unida y, desde luego, aquí el *establishment* considera terrorista a cualquier cosa que sostenga eso. Son muy crudos cuando disienten con algo. La publicidad en contra suele ser muy violenta. Por suerte, la película anduvo bien en el extranjero.

En Buenos Aires se exhibió bastante...

¿Sí? Bueno, más que en Inglaterra seguro.

Tanto Riff Raff como Raining Stones tratan historias esencialmente trágicas pero ambas se niegan formalmente a constituirse en tragedias.

Bueno, yo creo que si se desea ser honesto con la verdadera forma de ser de la gente, debe reconocerse que hay mucho humor, incluso cuando los tiempos son duros. Con frecuencia se encuentran los mejores chistes en boca de la gente más pobre. Así que a mí me parece que para ser fiel a la situación, debe haber humor en ella. De otro modo no sería auténtica. Pero debo hacer una salvedad: no se trata de decir: 'He aquí esta historia trágica. ¿Cómo hacemos para suavizarla, para dorar la píldora?'. Se trata sólo de intentar ser honesto con la situación y por lo tanto rodarla de un modo realista. Es decir, debe haber humor, pero las historias no dejan de ser trágicas por ello.

¿Esa es una consecuencia de su experiencia como documentalista?

Sí, eso fue de gran ayuda. Habiendo hecho documentales uno se acostumbra a registrar a la gente tal como es. Y luego, al hacer ficción, uno ya conoce la realidad y resulta un buen desafío intentar que la ficción sea tan auténtica como en el documental. Los actores de mis películas están muy cerca de los roles que interpretan. En **Riff Raff**, por ejemplo, todos los actores eran obreros de la construcción. Y en **Raining Stones**, la gente pertenece al área donde transcurre la acción, han vivido situaciones semejantes a las que describe la película y por lo tanto las conocen a partir de la propia experiencia.

¿Tiene un método particular para trabajar con ellos?

El guión se va rodando por secuencias y en orden cronológico. Les damos a conocer la historia a medida que filmamos, ellos la atraviesan y a veces algunas situaciones los toman por sorpresa. No hay ensayos y, cuando son necesarias, las modificaciones suelen ser mínimas. En buena medida se trata de encontrar a la gente apropiada y luego proporcionarles la confianza que necesitan para vivir realmente el argumento. No sé si siempre da buenos resultados. A veces funciona y veces resulta un desastre, y se trata entonces de cortar los desastres y rogar para que no sean demasiados.

Aquí corresponde agregar que sus intérpretes lo adoran. Ricky Tomlinson, que trabajo con él en **Riff Raff** y en **Raining Stones**, ha declarado con entusiasmo: "¡Ken es la única voz inteligente en este jodido país! ¿Por qué cree que **Riff Raff** era tan auténtica? ¿Porque todos éramos obreros de verdad! Yo llegué a la dirigencia sindical y fui a prisión por 'violencia contra la policía'. En dos años conocí el interior de diecisiete cárceles. Las palabras no me asustan. Inglaterra se ha convertido en un verdadero pozo de mierda, dirigido por fascistas. ¡Mi última

esperanza es ver una revolución antes de morir!"⁶. La visión de Loach sobre el particular es igualmente oscura pero más precisa:

Uf... supongo que vivimos en una sociedad que adora la idea del libre mercado. Todos los políticos y los economistas adoran esa idea, pero en los hechos el libre mercado no está funcionando y nunca lo ha hecho. Produce desempleo masivo, pobreza, todo tipo de dificultades... a veces la guerra, como bien lo saben nuestros países. Y la gente que defiende ese sistema no tiene respuesta concreta para estos puntos, porque el sistema necesita consumidores pero no gente que trabaje porque la tecnología ha ido cubriendo sus puestos velozmente. Actualmente hay cuatro millones y medio de desempleados en Inglaterra y no hay perspectivas de que eso vaya a cambiar. Tengamos o no el *boom* económico del que se habla, habría mucha gente sin trabajo de todas maneras, así que todo el tema es un auténtico desastre. Y entonces supongo que lo que tratamos de hacer es un par de películas que muestren cuál es el costo humano de este sistema.

Notas

1. *Sight and Sound*, Londres, diciembre de 1993.
2. Loach, en el *pressbook* inglés de **Raining Stones**.
3. Loach entrevistado por Brian Cathcart en *The Independent on Sunday*, Londres, 30 de mayo de 1993.
4. Loach, entrevistado por Allan Hunter en *Spectrum*, Escocia, 16 de mayo de 1993.
5. Entrevista con Brian Cathcart., ya citada.
6. Tomlinson, en el *pressbook* inglés de **Raining Stones**.

PINO SOLANAS

Seminario de

Dirección de actores Actuación en cine

Marzo a Diciembre de 1994

Córdoba 827 • 12 B

tel: 313-3876

Informes:

Lunes a Viernes 15 a 19 hs.

Programas de TV

- 1964 **Catherine; Profit by Their Example** (epis. de la serie *Z Cars*); **A Straight Deal** (*Z Cars*); **The Whole Truth** (*Z Cars*); **Survival** (epis. de la serie *Diary of a Young Man*); **Marriage** (*Diary...*); **Life** (*Diary...*).
- 1973 **A Misfortune** (para el programa *Full House*).
- 1981 **Auditions. A Question of Leadership** -Documental-.
- 1983 **Questions of Leadership** -cuatro documentales de 50' c/u-
- 1985 **Which Side Are You On?** -Documental-
- 1989 **Time to Go** -Documental- (para la serie *Split Screen*). **The View from the Woodpile** -Documental- (para el programa *Eleventh Hour*).
- 1991 **The Arthur Legend** -Documental- (para el programa *Dispatches*)

Largos para TV

- 1965 **Up the Junction**, c/Carol White, Geraldine Sherman, Vickery Turner. **A Tap on the Shoulder**, c/Richard Shaw, Judith Smith, Griffith Davies. **Wear a Very Big Hat**, c/Neville Smith, Sheila Fern, William Holmes. **Three Clear Sundays**, c/Tony Selby, Dicky Owen, Will Stampe. **The End of Arthur's Marriage**, c/Charles Lamb, Winifred Dennis, Janie Booth. **The Coming Out Party**, c/Tony Palmer, George Sewell, Dennis Golding.
- 1966 **Cathy Come Home**, c/Carol White, Ray Brooks, Emmett Hennessy.
- 1967 **In Two Minds**, c/Kate Winter, Brian Phelan, George A. Cooper.
- 1968 **The Golden Vision**, c/Ken Jones, Bill Dean, Neville Smith, Joey Kaye.
- 1969 **The Big Flame**, c/Peter Kerrigan, Daniel Stephens, Tommy Summers.
- 1971 **The Rank and File**, c/Peter Kerrigan, Billy Dean, Bert King. **After a Lifetime**, c/Edie Brooks, Neville Smith, Jimmy Coleman.
- 1975 Cuatro largos conocidos bajo el título colectivo **Days of Hope: 1916-Joining Up**, c/Paul Copley, Nikolas Simmonds, Pamela Brighton; **1921**, c/Paul Copley, Gary Roberts, Jean Spence; **1925**, c/Nikolas Simmonds, Pamela Brighton, Paul Copley; **1926-General Strike**, c/Nikolas Simmonds, Pamela Brighton, Paul Copley.
- 1977 Dos largos conocidos con el título **The Price of Coal: Meet the People** y **Back to Reality**, ambos c/Boby Knut, Rita May, Paul Chappel.
- 1983 **The Red and the Blue** -Documental-

Largos cinematográficos

- 1967 **Poor Cow** (*Pobre vaca*), c/Carol White, Terence Stamp, John Bindon, Kate Williams, Queenie Watts, Geraldine Sherman, Malcolm McDowell.
- 1969 **Kes** (*Idem.*), c/David Bradley, Lynne Perry, Freddie Fletcher, Colin Welland, Brian Glover, Bob Bowes, Robert Naylor, Trevor Hesketh, Geoffrey Banks.
- 1971 **Family Life** (*Vida en familia*), c/Sandy Ratcliff, Bill Dean, Grace Cave, Malcolm Tierney, Hilary Martyn, Michael Riddall, Alan MacNaughtan.
- 1979 **Black Jack**, Stephen Hirst, Louise Cooper, Jean Franval, Phil Askham, Pat Wallis, John Young, William Moore, Doreen Mantle, Russell Waters.
- 1980 **The Gamekeeper**, c/Phil Askham, Rita May, Andrew Grubb, Peter Steels, Michael Hinchcliffe, Philip Firth, Les Hickin, Jackie Shinn, Ted Beyer.
- 1981 **Looks and Smiles**, c/Graham Green, Carolyn Nicholson, Tony Pitts, Roy Haywood, Phil Askham, Pam Darrell, Tracey Godlad, Patti Nichols.
- 1986 **Fatherland (Singing the Blues in Red)**, c/Gerulf Pannach, Fabienne Babe, Christine Rose, Sigfrid Steiner, Robert Dietl, Heike Schrotter. -Coproductión entre Inglaterra, Francia y Alemania Federal.
- 1990 **Hidden Agenda** (*Agenda secreta*), c/Frances McDormand, Brian Cox, Brad Dourif, Mai Zetterling, Maurice Røeves, Robert Patterson, Bernard Bloch.
- 1991 **Riff Raff** (*Idem.*), c/Robert Carlyle, Emer McCourt, Jimmy Coleman, George Moss, Ricky Tomlinson, David Finch, Richard Belgrave, Ade Sapara, Derek Young.
- 1992 **Raining Stones** (*Como caídos del cielo*), c/Bruce Jones, Julie Brown, Gemma Phoenix, Ricky Tomlinson, Tom Hickey, Mike Fallon, Ronnie Ravey.
- 1993 **Lady Bird**



Todo el año **Film**



Suscríbese y obtenga **todo un**
año (6 números) de **Film** por
sólo **\$ 30**. Envíenos sus datos
o llámenos al **304-1297**

el otro Gaticita

Hay un **Gaticita**, el que hemos visto. Pero hay también otro, el que quedó en la sala de montaje y puede ver la luz en forma de miniserie en fecha próxima. Conversando por separado con tres de los colaboradores más cercanos a Leonardo Favio se fue hilvanando una historia de esa filmación y fueron apareciendo las imágenes omitidas, entre intersticios perdidos.

Protagonistas y partícipes de esta suerte de reconstrucción son **Rodolfo Mórtola**, notable hombre de cine (viejo asistente y coguionista de Torre Nilsson, asistente de Favio, realizador él mismo), que aquí fue director de arte; **Aldo Romero**, asistente de Kofman, Murúa, Bemberg y Favio, también activo en el cine independiente y el sindicalismo; y **Darío Tedesco**, montajista de ya firme trayectoria, desde Antin hasta Favio, pasando incluso por Mórtola.

pequeña historia

Cuenta Aldo Romero: Lo primero que se rodó fueron las multitudes, cuatro días en Obras, del 12 al 15 de agosto del '91. Después seguimos con la preproducción hasta el rodaje definitivo, del 4 de septiembre hasta la primera semana de diciembre. Paramos hasta parte de enero por enfermedad: Favio estaba estresado. De enero a abril fue el resto de la filmación. Para entonces [Alberto] Basail ya tenía otros compromisos y hubo que cambiar de director de fotografía: de ese modo, Torlaschi hizo las escenas de infancia y las de velatorio y entierro.

Aclara Rodolfo Mórtola: El capítulo de la niñez ya se había pensado como si fuera un cuento, por eso se trabajó con una luz dorada. El hablaba de los cuentos de Dickens. No es que haya otra luz porque hay otro iluminador u otro equipo.

Y ahora Darío Tedesco: Fueron 66 semanas, pero con intervalos. Unas 14 de filmación, 20 de montaje, 9 ó 10 de doblaje, con aproximadamente 40.000 metros filmados, en una proporción de 4 ó 5 a 1, y en algunos casos 9. La entrada de la segunda mujer con el perrito fueron 11 copiadas, porque le gustaban todas. Ni te quiero contar de esos *travellings* monstruosos, y de la multitud de figuras. Para la pelea en que aparece Pascualito, iban a presentarse todos los campeones del momento, como ocho, lo que llevaba casi cinco minutos. Fue también en el montaje de la primera parte que descubrimos al Gaticita ideal para la segunda, el chico Erasmo Olivera, de la Villa 21 de Barracas, que estaba doblando **Las tumbas** en una sala vecina a la nuestra.

En fin, el primer armado fue de seis horas. El primer montaje, que Favio dijo "ya está", de cuatro horas. Pulimos hasta 3 horas, 47 minutos, y después entramos a sacar secuencias hasta las tres horas justas. Pero los exhibidores no estaban dispuestos a tanta

por **Paraná Sendrós**
con la colaboración de **Mónica Cerqueiro**



duración. Así que convencimos a Favio y bajamos a 2hs. 45', después a 2hs. 33' y luego a 2hs. 26'. El le había dicho al distribuidor, Ricardo Arecco, que la película final duraba 2hs. 06' y después "confesó" diez minutos más. Cuando la mostramos, Toledo, el socio de Arecco, quedó encantado. Ahí le dijimos la duración exacta. "No importa", respondió. Pero, por supuesto, la película sólo podía exhibirse cuatro vueltas por día, y la recuperación económica iba a demorarse peligrosamente.

RM: Precisábamos unos 600.000 espectadores, y no llegamos. Ahora queda la explotación en video y en televisión. También la posibilidad de una miniserie. En cuanto a editar el guión como libro, difícil, porque es enorme. Yo lo conocí cuatro años antes de empezar la filmación. Eran dos tomos enormes. Yo venía de una crisis, en principio no iba a agarrar. Quedamos que iba a quedar como director de arte. Bueno, algunos libros son más sencillos que otros para desglosar. En el caso de este libro de Favio... ocurre que él escribe minuciosamente, a partir de un estado de ánimo, y con un estado de ánimo, más que con un criterio de dramaturgia. Y el resultado es tan hermoso, y minucioso, que cada secuencia es como una película en sí misma. Por mi parte, para entender mejor las proporciones del conjunto, dividí la historia en ciclos: Niñez, Gloria, Ocaso (no diría "Decadencia"). Así advertía si cada ciclo estaba largo o reiteraba cosas. Ahora, la obra tenía una gran carga emotiva, por tratar de una época y un personaje muy queridos por Favio, y además él es un titán, un empecinado. Lo que pedía en el libro era casi de superproducción de Hollywood, por esa enorme imaginación que tiene, y porque en filmación es como un niño, que tiene que ver todos los juguetes en la mesa para elegir alguno -o todos, aunque después no pueda usarlos.

AR: Estuve absorbido con **Gatica** nueve meses, de junio del 91 hasta abril del 92, pero recuerdo que ya el 28 de mayo del 91 fui a buscar el guión. La primera convocatoria fue en las oficinas de Suipacha, cuando todavía estaba Julio Ramos, el director de *Ambito Financiero*, en el proyecto, como productor. Después debieron separarse, siempre en buenos términos. Yo debía ocuparme de los decorados y del *casting*, con Mónica Barbero como ayudante. Había que desglosar y pensar cada personaje, pensar los actores, convocarlos o buscarlos en los gimnasios, pero, aparte, cada actor, cada extra, es visto y aprobado por él.

DT: En un principio iba a estar Antonio Ripoll, porque después de 18 años sin filmar, Favio quería tener por lo menos la seguridad de alguien con quien ya había trabajado, y Ripoll fue su montajista en todas las películas anteriores. Yo con él había hecho algo en **Nazareno**..., y aparte también algo en una copia francesa de **Soñar, soñar**, pero sin figurar en títulos. Bueno, la vida te da revanchas: a poco de empezar el rodaje, y ante la muerte de Anastasio¹, debimos hacer, para conseguir un nuevo crédito, un *demo* de veinte minutos para el presidente y también para canje de publicidad. Ripoll venía muy de cuando en cuando, porque tenía otras cosas que hacer. Yo hice el *demo*, y como en él demostré estar en el clima de la cosa, pasé de ayudante a titular, con todas las de la ley.

Comienza el film. Primera didascalia, previniendo que los hechos a narrarse fueron recogidos de la memoria popular.

Segunda, con dedicatoria para Jorge Montes, biógrafo del boxeador, Osvaldo Soriano y "a la memoria del rusito Palenike".

DT: Palenike murió un mes antes de empezar el rodaje. Fue siempre un amigo, hasta iba a la tumba de Gatica con pancartas.

Toma inicial, con títulos y gran despliegue escenográfico, en la estación de tren a donde arriba la familia Gatica.

AR: La escena ocurre supuestamente en Retiro, pero como esa estación tenía mucha publicidad, se filmó en un andén muerto de Constitución. Se hizo traer una locomotora de los años '20, del Club Ferroviario, y vagones que no se ven (eso justo se cortó), y mucho más material de utilería del que se ve. En cambio aparece una locomotora de cartón, armada por gente del Teatro Colón descapotando un auto viejo. La misma se ve también a través de la vidriera del Bar Los Campeones, y en Babilonia e Isla Maciel. En otras escenas, el mismo auto viejo se convirtió en tranvía, con carteleras distintas para simular que es más de uno. Carteleras de Jabón Sunlight, de Casa América (en canje por instrumentos para la escena del cabaret), y de Cinzano, que después no se puso porque no hubo canje.

DT: En la escena de Retiro, yo quería poner los títulos en seguida, coincidiendo con la llegada del tren. Ahí perdimos 1'30" pero la cosa fue concebida de ese modo. En muchos casos, Leonardo filma de modo poco convencional. Creo que también había un problema de desplazamiento.

AR: Las vías del *travelling* estaban puestas sobre las vías del tren, y luego daban una curva hacia el andén. El tren, el verdadero, debía parar a tres metros de la cámara, y así fue. Después vendría todo el largo recorrido por el andén, hasta llegar a la cara del chico que hace de Gatica niño, pasando por una multitud de bultos, gallinas y personas. Todo eso, representando un amanecer, llevé toda una noche. Una noche para tres tomas.

RM: Ahí no aparece ni el 10% de la utilería, que incluía palomas porque él se acordaba que había muchas en Retiro. Luego, de la niñez, se sacó una serie de escenas de dónde vivían, una villa tipo La Quema, con los chicos buscando cosas en la quema, una escena larga con caballos, carros, vacas, el perrito Cautivo. Muchas escenas se sacrificaron. No se filmó una escena en la confitería de Retiro, con miradas del chico con otra nenita. Y tampoco se filmó un cumpleaños de él, ya grande, repartiendo cosas entre los lustrabotas.

1940, lustrín en un parque de diversiones

RM: Lo de la *kermesse* era otra locura. En concreto se trajo una vuelta al mundo, calesita y varios juegos que funcionaban en la calle, más la locomotora de utilería. Algunas personas prestan, otras alquilan, yo no sé cómo Parrilla consiguió tantas cosas.

AR: Alberto Parrilla, productor ejecutivo ya fallecido, sin él no se hubiera hecho casi nada. El trajo calesita, juegos, vuelta al mundo, que instalamos frente al Babilonia de ahora, en Guardia Vieja. Ahí el rusito venía caminando entre los juegos... ¡Y todo eso se cortó!

El Babilonia, dentro del Parque Japonés.

AR: Es una evocación de Favio. El tarareaba la canción picaresca y las chicas debían cantarla, pero una de ellas era sorda, no agarraba la música.

DT: Aparte, le hemos tenido que cortar algún diálogo a las chicas.

En la misión inglesa, melange de boxing, bar y conventillo.

RM: Era una escena tan compleja en el libro... muy difícil de reproducir. El da el espíritu, uno entonces lo hace como está en el libro, o hace una relectura, es como un ping-pong de ideas, porque Favio escucha mucho, pero una idea de él, indiscutible, es que hubiera gallinas en el ring. La escenografía debía ser muy cargada, por eso sugerí filmar en el Galpón del Sur, que los meritorios llenaron de cosas. Muchas no se ven pero se perciben.

AR: Se alcanzan a ver una virgen con velas encendidas, gente comiendo, incluso cinco gordos de 150 kilos para arriba, gallinas, ovejas, caballos, que después no salieron, y además, para facilitar el trabajo de la grúa, tuvimos que levantar toda la escenografía en una plataforma. Fueron 170 extras, un día de rodaje, para una sola toma. Aparte, tapar todas las claraboyas del Galpón, donde además se filmaron las escenas del interior del Babilonia y del velatorio.

La calle, el tranvía, la peluquería.

RM: Antes debíamos encontrar el decorado, ahora debemos encontrar las locaciones. Para mí, salir a buscar lugares con Miguel Angel Lumaldo es mejor que el trabajo de *casting*, pero también es angustiante. Lumaldo dice: "Los lugares están, y están esperándonos, nomás", pero Favio quería ver calles empedradas y de tierra. Debíamos ver camionadas de tierra, porque las cosas no tienen límites.

AR: Lo del tranvía se rodó en las calles México y Piedras, de San Telmo, y ahí mismo, en Piedras casi México, había una peluquería, tal cual. Sólo se le agregó la ambientación de afiches y tránsito al fondo: el carro de plumeros, autos, tranvía. Rodamos en tres días, con problemas técnicos, incluyendo lo correspondiente a una escena que después se cortó: cuando se escucha su pelea en el Madison, la gente escuchando por radio en la peluquería, después en la calle, el tranvía que se aleja mientras algunos comentan la derrota.

Fotos, didascalias, noticieros, tapas de El Gráfico, banderas argentinas, boite y mambo.

RM: La idea era dar impresión de crecimiento vertiginoso, hasta la escena larga en la *boite*. Por eso no se filmó la entrada en la *boite*, con los lustrabotas que lo saludan, y en cambio tuvo más ritmo la escena con las dos mujeres en el baño.

AR: Lo de las fotos ya estaba previsto en el guión y se hizo después del rodaje. La *boite* se ambientó en el subsuelo de la galería Güemes, donde antes estuviera El Floridita, hace mucho tiempo cerrado, y un *burlesque*. El mismo lugar sirvió también para la escena del teatro donde van a ver a Miguel de Molina. Pobre, don Miguel de Molina en persona nos fue a visitar después, cuando filmábamos la escena del velatorio. El noticiero trucado, pero sobre un hecho cierto, una donación de Gatica, se hizo en el Instituto del Lisiado, frente a los Laboratorios Alex. Ahí era antes la Ciudad Estudiantil, y enfrente la Ciudad Infantil, hoy una institución para chicos discapacitados. También ahí se rodó la escena de la firma del contrato. Lo de las chicas se filmó en el Hotel Continental, y luego se cortó, y quedó sólo una, Claudia Gallegos, en el baño.

DT: El noticiero de la donación lo pasamos en blanco y negro por *master* de separación, y de ahí un *dup*. Las fotos fueron con música de *Tanguera*, después aparece el *Mambo n. 8*, que regrabé para sincronizar, cortando en un golpe. Favio se admiraba de esta

posibilidad. "Nos queda largo, un mambo". "Bueno, yo lo arreglo". Quedé especialmente satisfecho con soluciones como en *Tanguera*, la serie "fotos que se acercan a la cámara/corte en golpe musical" y luego, en el entrenamiento, "trompada a cámara/corte a tipo cayendo".

RM: El tenía dos ritmos, mambo y adagio. Yo veía que Gatica era más mambo, él insistía con adagio, como la visión de una persona que ha pasado amarguras personales. Aparte, él crea a partir de la música, no puede ni conversar sin música. Primero encuentra la música, después el texto.

AR: En los momentos muy emotivos del rodaje ponía sobre todo el Adagio de Albinoni. Y ahí estaba, la primera toma de la película, la escena de la pelea en el Madison, con toda la gente que había ido al rodaje, y él volviendo a filmar después de 18 años, sus arengas al público, las banderas, el adagio... La gente lloraba a mares. ¡Sólo él puede causar esos momentos!

Gatica canta Quiero verte una vez más. La madre quiere ver la casa terminada.

RM: El quería una casa en construcción. "Quiero mostrar que no le terminó la casa a la madre". Vi la casa ideal, con baño al otro lado del patio. La hermana debía bañarlo cuando llegara borracho. Tuvimos que tirar un muro para que entre el auto, y sacar el revoque para que se vieran los ladrillos. Gatica fanfarroneaba arriba del auto con todos los vecinos. "Quiero mostrar cómo lo querían los vecinos", y después todo eso se cortó, porque demoraba la narración.

AR: La casa de la madre finalmente la hicimos en Barracas, bajo la estación Irigoyen. Un largo *travelling* recorre desde afuera la casa, la describe, la integra al lugar, hasta terminar en el auto. La madre, interpretada por la propia hija de Gatica, reaparece después en el espectáculo de Miguel de Molina, el bautismo de la nieta, el hospital (se cortó la escena en que viene gritando), y el velatorio, escena que abría abrazada al cajón.

Cabalgata deportiva Gillette, la mandíbula.

RM: Tras la pelea en la casa y con el rusito, está la escena de multitud, el rusito esperando, la rubia que no lo despierta, etc. En el libro, mientras Gatica pelea, ella recorre los bares alrededor del Luna, con gente comiendo mientras escucha la pelea, mucha escenografía. ¿Cómo encontrar el exterior del viejo Luna Park? Pensamos en el mercado del Pescado, la cancha de Huracán, y además hay que pensar en planos grandes. A él no le gustan los cortes, quería pasar de exterior a interior, ver a los boxeadores desde la puerta... O un *travelling* en Barracas con gente que venía por la calle gritando hasta el frente del Luna, con banderas, entre los autos. La didascalia de la radiografía me pareció que quedaba muy bien. La película necesitaba información y vértigo, por eso la visita de Prada al rival, en ese momento, detenía la acción. Hubo que sacarla. En cambio, era imposible sacar la escena en la puerta de la cantina, hacia el final de la película.

Enamorado: circo, teatro, boda y bautismo.

RM: Vos leías el guión, y, sin que fueras un director de producción, te asustabas. Eran veinte, treinta páginas con escenas de payasos, etc. Hubiera costado medio millón. Ya él estaba muy mal, y llegó a desmayarse. Era cerca de noviembre...

AR: Del circo se eliminó muchísimo. Del número de trapezistas y demás sólo queda la bajada de ella. Pero el rostro

sobreimpreso de Gatica enamorado no fue una solución de emergencia, como pudiera pensarse, sino algo que ya estaba marcado desde el principio.

DT: Ahí falta el diálogo. Gatica decía algo, y ella respondía: “*Tiene que hablar con mi papá*”. Pobre Ema, se murió cerca de la filmación.

AR: Gatica compró dos filas de butacas de un teatro, las llenó de flores e invitó a la novia y a las familias. Ahí se cortó cuando llega con la familia y todo el teatro se pone de pie y lo aplaude. Después está lo de Miguel Fernández Alonso, perfecto como Miguel de Molina.

RM: Se filmó en unos cuatro días, en un pequeño Colón circular, chiquitito, pero con tres pisos. Se hacía una entrada con gente que aplaudía, una entrada grandiosa, ¡y después se cortó! También se cortó un poco de la canción.

AR: Enseguida viene la venta, donde se cortó un planito. Ivonne Fournery, haciendo de escribana, sólo aparece de espaldas. Después, el casamiento, para el cual se trajo un vestido de la época.

RM: Pobre Gatica, mientras él estaba viviendo su felicidad, lo estaban vendiendo. Había más planos, del Luna vacío, de los negociantes. Tenía que ser como una sola secuencia: circo-teatro-casamiento-bautismo.

AR: Secuencias completas volaron. La principal, la fiesta del bautismo, con músicos, tortas, una situación con un coronel, una escena con Perón ayudando a buscar un escarpín...

RM: Respecto a la presencia de Perón y Evita... Eran simpáticos, pero traerlos a un mundo cotidiano, ¡no!. Al contrario, había que dejarlos en un plano mítico.

Pascualito Pérez, la misa, dos potencias se saludan.

AR: Pajarito Pinto, lustrín de Canal 9, es Pascualito Pérez, y Eduardo Cutuli hace de Fioravanti, dos pegadas que me pusieron muy contento. Porque era durísimo encontrar los relatores, los asistentes y *managers* (“*El ringside tiene que ser caricaturas*”, decía Favio), y sobre todo los boxeadores. Los boxeadores y sus segundos son todos de la Federación Argentina de Box, pero la mayoría sin teléfonos, que se cambiaban de hotel, o tenían pelea justo cerca del rodaje.

RM: Prácticamente las peleas las llevaba él, nada más. Estaba muy fuerte en ese momento, y debía estarlo, porque manejar y dar ánimo a toda esa gente no era tan fácil. La misa es muy suya, él tiene un mundo místico muy fuerte. Aparte, admira el boxeo, pero lo critica, y esa escena lo demuestra. Después discutimos mucho que, tras una pelea larga, hubiera un *travelling* circular en *ralenti*, para mí era demasiado. Pero él tenía razón. Después viene un plano taurino, en que alzan a Gatica, hay besos y banderas, no como idea argentinista sino plástica, como que el Luna era una Plaza de Mayo (él mismo decía: “*¿No habremos puesto demasiadas banderas?*”). En el rodaje quedé muy impresionado con esa toma, y me vino la idea de ponerla al final, como en Juan Moreira, pero igual critico la extensión.

AR: El famoso *travelling* circular ralentado, nos llevó medio día coordinar el movimiento de los actores, con Prada sentado en el borde y Gatica saludándose con Perón. Yo sentía que eran Favio y su padre.

Otro tipo de peleas.

RM: El no hizo un guión en base a diálogos, sino a monólogos. Hay una sola escena apoyada en un diálogo dramático, que es cuando Gatica discute con su mujer, en su casa.

AR: La casa de Gatica estaba en Parque Sarmiento, pero hoy se ve una autopista. Se reemplazó con una igual en Barrio Evita, que debieron pintar, y poner un gallinero en el jardín. Eso de las gallinas es algo tan de pueblo y, cierto, tan de Favio. Lo que él escribe y dirige nunca es sobre tal cosa sino *desde* tal cosa.

DT: La pelea conyugal tiene ese toque Favio para terminarla: “*Me rompiste los elefantitos*”. Y la continuación era Gatica en barco: “*Y al final viajo solo*”.

AR: Se cortó la secuencia con el empresario, el diplomático y Fioravanti en auto con chofer negro, comentando la indisciplina del boxeador, ya en el capítulo de Nueva York. Lo que se ve es la escena del hotel, filmada en la suite presidencial del Claridge, piso 14, con la nieve cayendo por la ventana. Pusimos ventiladores en la terraza y llenamos de bolitas de telgopor todo el barrio. Al otro día nadie quería pasar por ahí...

RM: De la pelea en Nueva York, se cortó todo lo referido a la expectativa en Argentina: calles y estaciones vacías durante la pelea, familias comiendo junto a la radio, Perón expectante, un camión de transmisión en la quinta, reportajes. El sintetizó esa expectativa con tapas de revistas del momento. Y mostró cómo, después de tanta expectativa, en un minuto se resuelve todo. También sacó, a pedido, el viaje en barco y la voz de Ema, la cosa melancólica.

DT: Después viene la escena en *Crítica*, el divague sobre la gallina. Yo quería adelantar texto sobre el final de la pelea, cuando Gatica todavía está caído.

RM: Favio amaba esa escena de *Crítica* y todo lo del auto, imposible cortar. Luego sacó y volvió a poner la escena del dormitorio, la cocina, el rusito diciendo “*El es bueno*”. Después viene la separación -escena muy lograda- y la muerte del perro.

DT: La muerte del perro está filmada en dos lugares distintos.

AR: Favio le puso el nombre de Cautivo. Para que salte o siga al auto, el dueño debía estar escondido.

El regreso y la rubia teñida.

RM: Tras el noticiero anunciando el regreso de Gatica al ring, correspondía una escena, que se filmó dos veces y no fue: Gatica va al bar de los boxeadores y todos le hacen burla.

DT: Ahí sigue una racha triunfal, con varios K.O. con boxeadores distintos.

RM: Aparece Nora, con pollera tipo Rita Hayworth.

AR: Un peinado alto a propósito, para que se vean las raíces negras de la rubia teñida.

RM: Ahí se sacó que Gatica se duerme esperándola. La idea inicial es que ellos se encerraban en un hotel, pero él es un lumpen que siempre va a buscar los lugares del adolescente, por eso los vemos en un taller mecánico. Había más escenas: el rusito buscándolo por todos lados, lo encuentra y se enoja, Gatica dice: “*¿Cómo me encontraste? Igual no voy a pelear*”. Y antes, un largo monólogo sobre la felicidad: sus comienzos, que las manos están hechas para llevar anillos, una charla con el general, la idea de irse al campo...

DT: El rusito buscándolo en auto por todos lados, con diálogo en off de él: “*Qué lindo es el campo, yo siempre le digo vámonos al campo, general*”, etc. “*Yo a Evita la hago reír siempre*”.

RM: Lo que queda es la entrada al Luna con Nora, fantástica con un vestido rojo que fue idea mía, de ver una película de Marilyn Monroe. El trabajo de color en esta película me gusta mucho, porque no se usaron los ocre, los beige, colores no comprometidos. El quería trajes negros, azules o grises, nada marrón. Así quedaron grabados colores definidos, como el blanco de Gatica y ese rojo, tipo fotografía de los años '50. Yo trabajo el color, el decorado, estoy en los detalles, pero quien verdaderamente hizo el trabajo de dirección de arte fue él. El tenía fotos en cantidad, una cosa muy mamada, muy masticada, que ha vivido, él conocía ese mundo. Y así también era minucioso para elegir cada extra, por ejemplo el que hace de Juan Duarte, sentado al lado de Perón. ¡Tanta gente que después no apareció!

La sopa, la soledad y Eva Perón entrando en la inmortalidad.

RM: La separación del amigo, el regreso al lugar de la sopa, dan una idea excelente de la soledad, un poco acordándose del cine de los '50. De ahí se sacaron las tomas inmediatamente siguientes: Nora y Gatica en auto sin hablarse, Gatica viniendo por el pasillo del hospital (en el libro lo esperaba Perón, eso no se hizo). El hospital donde Eva Perón estuvo no era rico en pasillos, como él quería. Nos enteramos además que ella murió en una cama de hospital, nada especial, y que el mármol era rosado.

AR: Se filmó en un pasillo del Banco hipotecario, y la sala de internación, en un estudio. Hubo que rodar tres veces porque Favio no encontraba la luz que necesitaba².

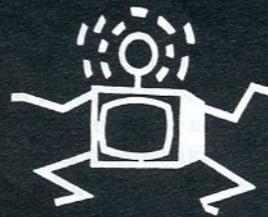
DT: En esa escena Gatica hablaba de gallinas Leghorn, ponedoras, "*Me tienen loco, no me dejan dormir la siesta*". Yo le digo: "*Leonardo, ¿no sonará gracioso en un momento dramático?*". Porque Eva Perón se está muriendo. Ahí mismo probamos con un pibe que pasaba por la sala de montaje, a ver que reacción tenía, y Favio decidió sacarla.

RM: No estuve el primer día de rodaje de la escena de Eva en el hospital Muñiz, porque justo por entonces caí enfermo. Ibamos cayendo uno a uno. Después Favio me mostró las tomas. "*¿Te gusta?*" Sí, pero... a él no se lo puede engañar, porque él no se engaña. Pensé en un marco de luz para Eva, no hablemos de halo de santa, sino de un halo energético. "*Hacelo para mí*", le dije. "*Te voy a hacer una toma para vos, un medallón de perfil. No va a ir pero te lo hago*", me dijo. Al final fue. Después probamos incorporar tomas de noticieros de la época, con el sepelio de Eva. Sugerí un discurso de ella, cuando se le traba la voz, y eso también fue, sobre la imagen de Gatica que va llorando por el pasillo, hasta que se cala el sombrero y decide volver a la lucha. No lo sugerí de la nada: uno siempre da lo que ya está, él te hace escuchar las voces originales, te hace emerger lo escondido.

Malparto y fin del sueño.

RM: Una escena lindísima se filmó varias veces y al final se sacó: en auto, Gatica manejando por un camino de tierra, el hermano atrás, Nora con su perro chihuahua, Gatica va bromeando y se chocan un camión de ganado. Ella sale y se advierte que está embarazada. Cortándola, se juntan la toma del auto al atardecer con la información de diversas peleas, hasta el vómito de ella en el camarín. Esa es la cuarta pelea, cuando Gatica va como entre las sogas, mirando al público con un dramatismo de ser acabado.

AR: El hermano se negó a acompañarla al hospital y ella desapareció antes que Gatica llegara. Con el tiempo se supo que había cambiado de vida, y se había casado con un intendente de



CENDA

Centro de Arte

Escuela de Video
Creación

Cursos 1994

Realización de video

Curso intensivo de video

Taller de edición

Curso de iluminación

Taller de video creación

Cursos dictados por:

Carlos Trilnick

Eduardo Feller

Luis A. Campos

Sandro Pujía

Informes e inscripción:

Billinghamurst 543

(1174) Capital

Tel: 865-7252

EN EL AÑO DE LA COMUNICACION

CONSIGNAS

MEDIOS & COMUNICACION

YA ESTA EN TODOS LOS KIOSKOS

● Cine y video documental. Celuloide: Modelos de éxito para público de culto. TV: La interna de la televisión por cable. ● Radio: A través del muro, Borda - Olmos - Rawson. ● Investigación - Crítica de libros. ● Redes y bancos de datos - Congresos.

● **Dossiers:** - Escuelas y cursos de comunicación. - Libros de comunicación: actualidad, lanzamientos, reseñas, Feria del Libro '94.

LA REVISTA QUE MASS-MEDIA

Antigua Librería

Palumbo

100 años de antigüedad

Compra - Venta - Canje

Grandes Ofertas

HISTORIA • POLITICA • TEXTOS EN INGLES • ARTE

Venga, no se va a arrepentir!

Montevideo 23 - ☎ 383-7089

pueblo. Esa escena, y la muerte de Gatica, se filmaron en el hospital Muñiz.

RM: La escena termina con el reencuentro con el rusito, en un abrazo que se asocia, *travelling* mediante, con el abrazo que se habían dado cuando niños. Después se filmó, y se cortó, una escena en la casa materna, él tirado en la cama oyendo un noticiero. Había una buena selección de noticieros, que Favio redujo, uniendo junio y septiembre de 1955 en una sola información. Más tarde surgió la idea de unir noticieros con el *travelling* de un cuadro quemándose en blanco y negro, pero en montaje prefirió textos arriba del *travelling*.

AR: Era un cuadro enorme de Perón y Evita que pintó Verónica Behrens sobre un modelo tomado en una unidad básica, que tienen cierto aire a Gardel y Rita Hayworth. Se pintaron dos cuadros, porque en la primera toma el *travelling* fue algo lento y el cuadro se quemó antes de lo conveniente.

RM: Diez mil dólares para una toma. Sé que los meritorios se mataron, llevando camionadas de cascote, etc.

AR: Algunos pasaron toda la noche, juntando biblioratos para la quema.

La decadencia.

RM: Se filmó, y se sacó, una escena de Gatica y el rusito en el baño turco, con una conversación de donde luego se sacó, para *off*, la frase "Yo nunca estuve en política, si yo siempre fui peronista". Del arresto en el ring, se corta a un *travelling* con la policía entrando al Lomas Park.

AR: Lo de bar Los Campeones se filmó en Barracas, calle Iriarte. La idea es que pareciera Retiro, por eso pasa un tren.

RM: Toda esa escena me pareció larga, y sin embargo es muy feliz. Diríamos, está todo el tango. También era muy larga toda la escena en el circo de Karadagian, pero de ahí quedó nada más que el plano de la caída de Gatica.

AR: Se oye la voz de Karadagian, grabada mucho antes del rodaje de la película. Después venía otra escena, que no se filmó, cuando Gatica se saca el yeso en el jardín del hospital, y ahí conoce a la tercera mujer. Favio cambia el jardín por el bote donde conoce a Rita, que interpreta Silvia Parotti. ¿Es cierto que se parece un poco a María Vaner?

RM: Yo conocía a la tercer mujer, una italianita muy sana, y las hijas. Pero no creía posible incorporarla al relato. Ya no se soporta más un personaje nuevo, pensé. Pero él lo hizo muy bien. También es muy feliz, aunque llegue al paroxismo de la lentitud, la escena en la puerta de la cantina.

AR: Lo de la puerta de la cantina es un *travelling* de ida y vuelta de unos cuatro minutos, sin desperdicio.

RM: Después venía, y se sacó de entrada, una escena muy larga en colectivo a la cancha, un largo monólogo de Gatica al colectivo, sobre gallinas y pollitos, y donde muestra las fotos de su nena.

AR: Lo de la cancha se filmó en el entretiempo de un partido en Independiente. El vendedor de diablitos -que Gatica colocaba en la cancha- existe todavía e hizo los mismos para la película, son unas figuritas de alambre recubierto de lana. Esa fue una búsqueda especial de Javier Leos, otro de los mejores miembros del equipo. La caída del colectivo se hizo en Isala Maciel, bajo el puente. Buscaron colectivos y autos de la época, pero no se filmó el *jeep* "petitero" (el de la IKA, Industrias Kaiser Argentina) con la pareja que lo recoge y lo lleva al hospital.

DT: El colectivo que lo termina matando es blanco porque no va a ningún lado. Así me dijo Favio. Qué grandioso. Aparte, yo siempre pregunto: ¿y qué pasó con el perro? ¿Se subió o no se subió al colectivo?

RM: Del hospital se corta una enfermera que sale corriendo, y en cambio se agrega una frase picaresca, de vitalidad, de Gatica.

DT: "Y sí papito, yo digo lo que vos me decís: buenas noches, buen provecho". Como faltan las fotos de la nena, después no queda claro quiénes vienen corriendo al hospital. Parece que fuera la familia del hermano.

RM: Y después viene el velatorio, con abarrotamiento de seiscientas coronas, y el cajón llevado en andas. Esa no era idea del escenógrafo, ni del director de arte, sino puramente de él. Y había más, había hasta un coche fúnebre, que después no aparece.

AR: La última toma del cajón, en verdad es una retoma. Primero se había filmado la multitud, a la salida de Independiente, pero no le gustaba. Entonces se rodó en la calle Florida, entre Perón y Mitre, con un teleobjetivo y flores tiradas desde los negocios de Florida, mientras Favio conducía todo con un *walkie-talkie*, escondido tras un kiosco de revistas para no llamar la atención.

Humo, nada más.

AR: Lamentablemente, no se llevó un diario de filmación, y para colmo me robaron tres casetes del *making*. Sólo queda uno de varias peleas, y otro en súper VHS, pero en bruto.

DT: Hubo un tipo que registró doce horas para un *making*, pero después se negó a editarlas. Tal vez apostó al fracaso.

Nota

1. José Anastasio, compadre de Favio y director del Instituto Nacional de Cinematografía, fallecido en vísperas de la primavera del '91.

2. Ver *Film*, n. 2.

Algo sucede en

BARRIO JALOUIN

castillos en el

por **Raúl Manrupe**

Algunos directores son recordados por
el buen cine que hicieron.
Otros por el mal cine que hicieron.
William Castle es el único que no es
recordado por el cine que hizo sino por
lo que hizo en los cines.

Si en algún lugar el término “truco publicitario” adquiere su significación más plena y total es indudablemente en la obra de William Castle (William Schloss, 1914-1977). Y referirse a ella equivale a hablar de esqueletos colgantes, asientos electrificados y *gadgets* con nombres tan singulares como *Percepto*, *Ghost Viewer* o *Illusion-O*.

Si alguien hubo de influir en su modo de encarar el negocio de hacer películas, ese debe haber sido P.T. Barumm, el del circo, mucho más que cualquier realizador. Hitchcock dijo que el cine es una serie de butacas a llenar y nada hubo más próximo a la filosofía de Castle. Citar a Sir Alfred aquí tampoco es casual, ya que este artículo habla de un feviente admirador suyo... y quizá algo más.

Herederó de lo mejor de la cultura de barraca de feria tan cara a los norteamericanos, y tan presente hasta mediados de este siglo, Castle siempre se preocupó por lograr que la gente pagara una entrada para ver sus espectáculos. Cuando fue productor teatral no tuvo reparos en apelar a los recursos más bajos: una vez logró que se creyera que la protagonista de su obra era una judía perseguida por los nazis. Para ello simuló un atentado contra el dificio del teatro, con pintadas de svásticas, rotura de vidrios y amenazas, que lejos de concretarse, cumplieron con el ansiado objetivo de “promocionar el espectáculo”. Las entradas se agotaron hasta la última función. Y es obvio agregar que Castle fue uno de los que anduvo brocha en mano.

En el cine pasó desapercibido largo tiempo. Luego de desempeñarse como director de diálogos en varios films de muy bajo presupuesto, accedió finalmente a la dirección en 1943, tarea que lo mantuvo ocupado pero más bien anónimo durante los siguientes quince años. Era tan capaz de realizar films espantosos como **The Americano**, con Glenn Ford vendiendo caballos en Brasil, como también excelentes policiales de suspenso, en general poco revisados, como **Betrayed/When strangers Marry**. En esta parte prestigiosa de su filmografía debe mencionarse la producción de **Lady from Shanghai**, de Orson Welles.

william

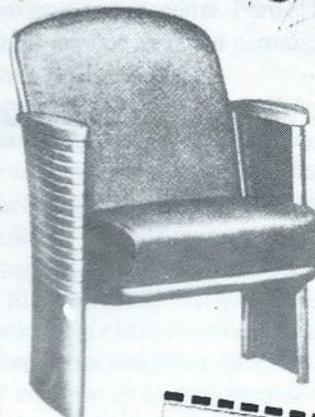
aire

Cuando conoció a Robb White -escritor de cine y T.V.- su carrera cambió. Juntos vieron **Les diaboliques** y decidieron hacer algo semejante: buen suspenso y dinero seguro. Leyeron una novela llamada *The Marble Orchard* y crearon su primer producto: **Macabre** (1958) para la Allied Artists. Como el film en sí mismo no logró cumplir con su objetivo de electrizar a las masas (en realidad no logró siquiera asustarlas un poco) recurrieron a una idea salvadora: pagarían un seguro de mil dólares si alguien moría de miedo durante la proyección. El mismísimo Lloyd's de Londres se haría cargo de dicha suma. Como era de esperar -y para tranquilidad de Castle y del estudio- nadie murió y el film despertó un interés que excedía largamente sus méritos. El dúo aprendió que a falta de una buena película, buenas son las tortas: el show en la sala podía salvar, sino el honor, al menos el dinero.

El siguiente film trataba de una casa embrujada y una herencia a cobrar. El protagonista era Vincent Price. En plena era de lentes anamórficos, *cinemascope* y 3-D, Castle tendría que ofrecer algo más real... un esqueleto de verdad, por ejemplo. Así fue como en un determinado momento de la proyección de **House of Haunted Hill** (1959) un enorme esqueleto colgante -que respondía al nombre de *Emergo*- aparecía de la nada sobre las azoradas cabezas de los espectadores. Hubo algunos inconvenientes previos, como cuando durante una función privada la osamenta plástica se desprendió del cable que la sostenía y fue a dar a la cabeza de uno de los presentes. Para evitar futuros riesgos, se optó por esqueletos inflables. Cada uno costaba 150 dólares y el estudio destinó a un grupo de electricistas para instalar el mecanismo en las distintas salas.

Lejos de estremecerse, el público recibió a *Emergo* con risas de aprobación y el susto mayor lo recibieron los exhibidores tratando de evitar que los niños hicieran blanco en los esqueletos con su gomeras. La experiencia hizo de Castle un hombre respetable en el negocio y así fue como él y White obtuvieron un lucrativo contrato con la Columbia, para la que Castle había trabajado desde sus comienzos.

Do you have the guts
to sit in this
chair?



Can You Take
PERCEPTO?

Can you take it
when *The Tingler*
breaks loose?



COLUMBIA PICTURES presents

The Tingler

starring **VINCENT PRICE**

with JUDITH EVELYN

DARRYL HICKMAN · PATRICIA CUTTS

Written by ROBB WHITE

Produced and Directed by WILLIAM CASTLE

A WILLIAM CASTLE PRODUCTION

GUARANTEED

"The Tingler" will break loose in the theatre while you sit in the audience. As you enter the theatre you will receive instructions how to guard yourself against attack by THE TINGLER!

El siguiente proyecto que encararon se basaba en una historia absurda: un médico sostiene la teoría de que cuando alguien siente pánico, libera una especie de gusano que habita en la médula espinal humana; si la persona no puede gritar, el gusano crece, ataca la médula y produce la muerte. Vincent Price descubría el modo de derrotar al gusano: gritar a todo pulmón. A partir de allí, Castle planeó instalar un pequeño motor en una docena de butacas en cada sala, que estremeciera las espaldas de los espectadores agraciados. La película se llamó **The Tingler** y el nombre de la nueva invención fue *Percepto*.

Se dice que uno que otro propietario de sala "olvidó" retirar el mecanismo y se entretenía haciéndolo funcionar durante la proyección de otros films. Se dice también que Castle instaló uno en su propio despacho para divertirse a expensas de sus visitantes. Las críticas del film fueron bastante adversas y en general suge-

Castle

rían al director ocuparse más por la calidad de sus películas y menos por hacer payasadas.

En 1960, ya identificado como creador de films de terror y presentando sus películas personalmente en breves prólogos, hizo **13 Ghosts**. En este caso ideó un artilugio que hoy parece un hermano pobre de los anteojos Polaroid. Lo llamó *Ghost Viewer* y consistía en un carpón con una ventanita de celofán rojo y otra azul. Si el espectador quería ver los 13 fantasmas que el film prometía, usaba la ventanita azul. Si no quería verlos, usaba la roja. Letreros sobreimpresos en el film anunciaban los momentos críticos: "*Póngase los lentes*"; "*Quítese los lentes*"... El procedimiento fue bautizado como *Illusion-O* y el film fue un auténtico espectro en las boleterías.

Poco después del estreno de **Psicosis**, Castle contraatacó con **Homicidal** (1961), acerca de un asesino con doble personalidad. Cualquiera parecido es pura casualidad, aseguró Castle, que se ofendía cuando se lo acusaba de oportunismo y plagio. Juraba que el proyecto era anterior a **Psicosis** y que no había visto la película antes de elaborar el guión. Pero si Hitchcock no permitía entrar a nadie a la sala una vez comenzada la función, Castle fue más allá y creó el *Fright Break*: Promediando el film, aparecía un reloj durante un minuto y se oía la voz del realizador advirtiendo a los espectadores asustados que ese era el momento para retirarse de la sala. En la boletería les sería reintegrado el importe de la entrada, pero deberían ingresar en una celda para cobardes ubicada en el hall. La leyenda cuenta que un día toda una sala se levantó para que le devolvieran el precio de la entrada. Se estaban acabando los trucos.

Hubo todavía uno más: para **Mr. Sardonicus** (1962) los espectadores recibieron el "*punishment poll*", un papel fosforescente con el dibujo de una mano con el pulgar extendido. En determinado momento se hacía una votación y la gente tenía que poner sus pulgares hacia abajo o hacia arriba para decidir el futuro del protagonista. Por supuesto, todos lo condenaban.

Castle y White finalmente se separaron y este último se refugió en la T.V., formando parte del *team* que escribía la serie *Perry Mason*. Castle siguió haciendo films olvidables pero terminó su carrera con la extrañísima y venerada **Shanks** (1974) en la que Marcel Marceau tiene dos papeles: uno mudo y otro en el que habla. También se dedicó a producir, con un pico de trascendencia en **El bebé de Rosemary** y a efectuar *cameos* afectuosos en algunas películas (como su aparición como director de cine en **Como plaga de langosta** de John Schlesinger).

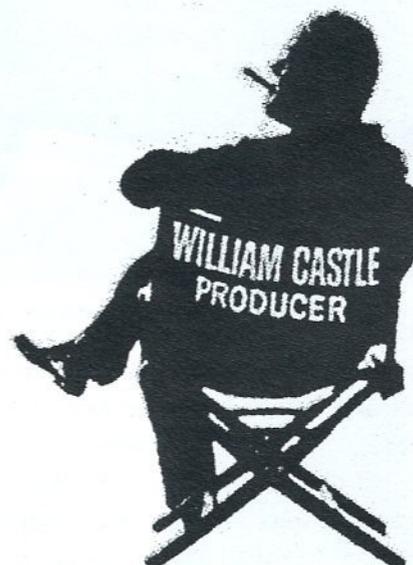
Cuando aún el video interactivo estaba muy lejos y la cultura pop comenzaba a ensayar la participación del público, William Castle supo abrir algún camino en este sentido, posiblemente sin jugar limpio, pero con indudable creatividad. Dejó una enseñanza que aprovecharían los estudios y Spielbergs de los ochenta: el espectáculo no termina en la pantalla.

Bibliografía

Beyond Ballyhoo/ Motion Picture Promotion
and Gimmicks, de Marc Thomas McGee. Mc Farland & Co.
Publishers, Jefferson, North Carolina and London.

Castle en la Argentina

Buenos Aires tuvo *Emergo* pero no *Percepto*. **La mansión maldita** tuvo su esqueleto colgante pero **El agujón de la muerte** no le movió el asiento a nadie: era demasiado costoso. **Homicida** se estrenó con todo el kit: el papelito a la entrada, la pausa para huir del cine y la celda para miedosos. En 1993 se pasó en el Club de Cine con pausa pero sin celda ni reintegros de ningún tipo. **13 Fantasmas** se estrenó con su "mira fantasmas" pero el **Barón Sardonicus** no permitió que lo juzgaran.



GRAMMY
RECORDS

- Cassettes
- Compact Discs
(nacionales e importados)
- Videos
(nacionales e importados)
- Audio - T.V.
- Banderas
importadas
- Remeras
- Buzos
- Chalecos



AV. RIVADAVIA
5900 (1406)
BS.AS.
T.E. : 431-4493

Sobredosis de cine

37th **LONDON** Film Festival

por **Fernando Martín Peña**



por gente con evidente pasión por lo que hace y un razonable respeto por el espectador, datos que ayudan a explicar la sorprendente amplitud de criterio que predomina. La misma gente que entra a ver *Remains of the Day* (James Ivory-1993), puede ingresar enseguida a la sala donde se exhibe *The Dark Half* (*La mitad siniestra*, George Romero-1992) que es igual de bonita.

El propósito principal del Festival es hacer accesible al público local todo un cine que en raras ocasiones llega a estrenarse comercialmente. *Film* lo capturó en su última semana y las siguientes líneas resumen lo visto. La intención es, sencillamente, informativa.



Izquierda: Vanessa Redgrave y Julio Chávez en **Un muro de silencio**

En frente: Lily Tomlin en **Short Cuts**, de **Robert Altman**

Abajo: **Short Cuts**: Tom Waits

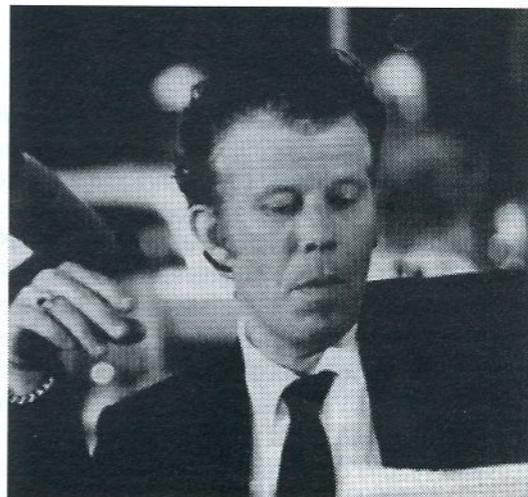
Lo que vendrá

Los nombres de mayor atractivo tradicional se dispersan a lo largo de distintas fechas para apoyar la asistencia del público a películas más oscuras. En esta oportunidad cumplieron esa función de comodín la película de Ivory, **Bawang bie ji** o *Adiós a mi concubina*, de Chen Kaige, **A Bronx Tale**, de Robert De Niro y **Short Cuts**, de Robert Altman. *Adiós a mi concubina* abarca cincuenta años de historia china en 156 minutos, concentrados en sólo tres personajes: una prostituta (interpretada por Gong Li) y dos actores de la Opera de Pekin. Con esta película, Chen Kaige se suma a Zhang Yimou en la abrumadora demostración de existencia que viene realizando el cine asiático, y que el London Film Festival reconoce al incluir en el programa otros veinte títulos de ese origen.

De Niro produjo, interpretó y dirigió **A Bronx Tale** una vez que tuvo su empresa productora Tribeca establecida con alguna solidez. El ambiente es deliberadamente familiar y habrá quien encuentre en el film elementos argumentales de **Calles peligrosas**, **Buenos muchachos** y hasta **Una mujer para dos**. El tono es otro, sin embargo, menos extremista y más contemplativo. Un dato decisivo es que De Niro llega hasta donde se propone sin pretensiones, tranquilo, evidentemente cómodo con su propio trabajo y con el del numeroso grupo de actores italoamericanos que puebla el film. Altman exhibe la misma comodidad en **Short Cuts**, sobre relatos de Raymond Carver, pero conduciendo y combinando unos veinte personajes principales con sus correspondientes historias en un metraje cercano a las tres horas. Si alguien creyó realmente que la estructura en mosaico de **Nashville** se debía sólo a la influencia -para algunos incluso pernicioso- de Alan Rudolph, deberá ver **Short Cuts** y tragarse sus palabras.

Independientes

Del material independiente que seguramente llegará a Buenos Aires de una u otra forma destacan **Arizona Dreams**, de Emir Kusturica (con Johnny Depp y Jerry Lewis) y la excelente **Snake Eyes**, de Abel Ferrara (con Harvey Keitel y Madonna).



Tuvo su impacto **Strapped**, que es el debut como realizador del actor Forest Whitaker, cuyo tema es la violencia juvenil. Fue hecha para la TV y su exhibición porteña depende de los imponderables que han rodeado hasta hoy a todas las películas de los realizadores negros. En cambio, es seguro que nunca veremos la serie de cortos **Coffee and Cigarettes**, de Jim Jarmusch, a menos que éste decida hacer un largometraje con ellos. Entre 1986 y 1993 filmó cinco, el último de los cuales está protagonizado por Iggy Pop y Tom Waits. El esquema se mantiene en todos: dos personas se sientan y conversan. Quien después de **Noche en la tierra** extrañe al Jarmusch elemental de **Extraños en el paraíso**, no tiene más que procurarse cualquier **Coffee and Cigarettes**.

El mayor caudal de películas está distribuido por países y la presencia de cada uno varía de año en año según el *sponsor*, la embajada o las directivas del Festival. Este año tuvieron sus sectores particulares Italia, Francia y desde luego Estados Unidos, pero también hubo una sección denominada *3 Continents*, a la que fue a parar todo el material de Asia, Africa y Latinoamérica. El resto de los países ingresó en otro apartado llamado *International Frame*. De allí, apenas tres ejemplos:

El programa del Festival informa que en **Vale Abraao**, el legendario portugués Manoel de Oliveira invierte con ironía los términos argumentales de *Madame Bovary*. Es decir, los acontecimientos básicos siguen la obra de Flaubert pero la heroína del film no es una víctima, aunque cree serlo, sino una temible manipuladora que hace su voluntad a cualquier costo. Y ojalá fuera así de fácil. A los 85 años, el realizador tiene una enorme capacidad para desprenderse de toda convención cultural, facultad que supera ampliamente a este cronista. Parece estar buscando el origen de toda insatisfacción y desdicha, pero cuando señala un responsable lo cambia por otro y así pasea al espectador por distintos niveles: el orden social, la naturaleza humana, lo sencillamente fortuito. El final parece un equivalente del “*¡Qué va ‘sé!’*”, que todavía se oye en algunos velorios.

En este rubro del Festival destacó también **The Petrified Garden** (coproducción ruso-franco-israelí), un largometraje de Amos Gitai (Israel, 1950) que integra una serie propia sobre el mito del Golem. Samuel Fuller hace aquí uno de sus roles breves y memorables pero a pesar de eso y aunque el tema es fascinante, todo destila una pedantería colosal. En el extremo opuesto, hubo un film húngaro llamado **Gyerekgykosságok** (t.l.: “*Asesinatos de niños*”), dirigido por Ildikó Szabó. Historia de la miseria humana más completa, está contada con una austeridad y sencillez que asegura la potencia del puñetazo que descarga desde su título.

Retrospectiva

En este punto, el cronista debe confesar que no tuvo remordimientos al perderse algunas producciones recientes para poder ver *todas* las películas de la revisión. Las más conocidas eran **The Searchers** (*Más corazón que odio*, John Ford-1956) y **The Jungle Book** (*El libro de la selva*, Zoltan Korda-1942) con Sabú, que se presentaba como una de las restauraciones del National Film Archive. No porque le hayan agregado algún fragmento olvidado sino porque los negativos estaban perdiendo el color, un problema al que se le está dando gran importancia y cuya solución necesitó técnicas y procesos químicos que sólo fueron desarrollados recientemente. En la misma línea se presentó **The Glorious Adventure**, una coproducción angloamericana con Victor McLaglen rodada en el sistema Prizmacolor, en 1922 nada menos.

Su director fue J. Stuart Blackton, uno de los verdaderos pioneros importantes que tuvo el cine norteamericano, y la intención -por cierto lograda- fue la de tratar cada encuadre como si fuera un óleo. La película puede pasar por aburrida pero es visualmente fascinante, en buena medida porque los resultados de esas primitivas técnicas de color no se parecen a nada que uno esté acostumbrado a ver. También se exhibió coloreado el clásico **camp Maciste all' Inferno**, un delirio que en 1926 cruzó a Doré con Alex Raymond y que merecería más sitio del disponible aquí. Hay que agregar que uno de sus mayores devotos fue Federico Fellini, quien llegó a decir “*Todas las películas que hago tratan de ser Maciste all' Inferno*”.

Hubo un homenaje a Ronald Neame, un señor que comenzó su carrera como fotógrafo, continuó como productor (estuvieron a su cargo tres de las películas más importantes de David Lean, incluyendo **Lo que no fue**) y terminó como realizador. Fue, en efecto, el responsable de **La aventura del poseidón** y de **Meteoro**, pero antes había hecho algunas de las películas más eficaces y a la vez menos conocidas de Alec Guinness. El homenaje, que contó con la presencia de Neame, consistió en la exhibición de **The Card**, una excelente comedia con Guinness. Según se prefiera, se podrá suponer que los ingleses ya no saben a quién festejar o bien que tienen más respeto y mejor memoria.

El historiador Kevin Brownlow y algunos colegas tienen una sección del festival en la que presentan versiones restauradas de clásicos norteamericanos, con acompañamiento orquestal en vivo. Este año dieron **Wings** (*Alas*, William Wellman- 1927) que algunos recordarán como la primera que se ganó el Oscar, otros como la versión original de **Top Gun** y otros como el film de aviación más extraordinario de todos los tiempos. Fue ciertamente uno de los pocos que prescindieron de todo efecto artificial para rodar sus prolongadas secuencias aéreas, todavía alucinantes. La gente murmura en la sala cuando aparece, en un papel breve y trágico, Gary Cooper.

Como evento especial se revisaron este año cinco films realizados (o más bien producidos) por Andy Warhol. Todos ellos eran muy poco vistos pero el gran acontecimiento allí fue el largo **Poor Little Rich Girl** (1965) donde la legendaria superestrella Edie Sedgwick relata una versión libre de su niñez y adolescencia en el inmenso rancho californiano de su familia. Lo único que la cámara hace es registrarla (fuera de foco toda la primera parte) hablando durante más de una hora, pero el encanto de esa mujer persiste, persiste. Y si ocurre que uno se topa con esta película mientras simultáneamente atraviesa las páginas de la biografía *Edie*, por Jean Stein, la experiencia resulta completamente perturbadora.

Horror

Hay en Londres una distribuidora denominada *Hellrazor* que se especializa en todas las variantes del cine fantástico mundial y es a través de su adhesión que el Festival cuenta con gran cantidad de films en esa línea. De todo lo visto, además de **La mitad siniestra**, hay que mencionar por lo menos dos.

En **Cronos** (México, dir.: Guillermo del Toro) Federico Luppi es un señor llamado Jesús que se interesa en la inmortalidad y la encuentra mediante el vampirismo. Del Toro conoce bien las películas de horror que su país produjo desde los '50 y esa es la fuente más clara de su film, que tiene la ventaja de no estar mal hecho. Las paredes de *Mondo Macabro* ya no serán dignas si no

incorporan una foto de la escena en que Luppi lame sangre en un baño. **Return of the Living Dead 3** (EE.UU., de Brian Yuzna) forma parte de una serie informal que inició el escritor Dan O'Bannon siguiendo de cerca la venerable trilogía de los *Muertos Vivientes* que completó George Romero en 1985. Aquí Yuzna dibuja un apasionado romance adolescente que interrumpe la muerte de ella, su resurrección, y su lenta conversión en una zombie hambrienta de carne humana.

También se vio **Body Snatchers**, de Abel Ferrara. Se ha subrayado reiteradamente lo interesante que resulta el hecho de que la acción transcurre ahora en una base militar. Pero el alcance político que podía tener esa propuesta está apenas insinuado y la película sólo se explica porque Ferrara es un caprichoso impredecible. A menudo esa característica le permite producir resultados estupendos (**Snake Eyes**, sin ir más lejos) pero por alguna razón este film, que ya tenía dos antecedentes muy logrados, sólo es más de lo mismo. Ferrara se ve desmentido por su propia filmografía cuando afirma obviedades como "*Para los niños protagonistas se trata de encontrar una identidad, una individualidad propia que está ausente de sus vidas*".

Documentales

La abundante producción documental siempre tiene menos oportunidades de llegar a las pantallas locales. El actor cubano Andy García ha debutado en la realización con **Cachao: como su ritmo no hay dos** (EE.UU.), que se propone como una celebración de la música de su país antes que una biografía de Israel "Cachao" López, posible creador del mambo. Después de la proyección no se pudo salir a bailar porque apareció el propio García para responder preguntas. En otra línea, **Francois Truffaut, Portraits Voules** (Francia, de Serge Toubiana y Michel Pascal) y **Jack L. Warner, The Last Mogul** (EE.UU., de Gregory Orr) comparten una perspectiva biográfica que hace unos años se hubiera podido denominar "objetiva". Es decir, ya no se escamotean datos para esconder defectos y contradicciones de las personalidades tratadas. Se trata de suprimir la apología y, si bien no lo logran porque sólo cambian la apología clásica por otra más moderna ("*Fíjese Ud. qué humana era esta gente*"), en este caso cautivan por la riqueza del material informativo que manejan.

Pero informar no es la función excluyente del documental. Quien necesite verificarlo, poner a prueba todos sus prejuicios, convencerse de que este mundo ya no permite el género canto-a-la-vida, deberá ver **Living Proof** (EE.UU., de Kermit Cole) y **I Am a Sex Addict** (EE.UU./Inglaterra, de Vikram Jayanti y John Powers). El primero enfrenta al espectador con gente que se las arregla para ser feliz a pesar de que (o a partir de que) tiene sida. El segundo presenta a ocho personas comunes y corrientes, que sin embargo declaran no poder vivir sin abrumadoras dosis de sexo y hasta necesitan terapia para dejarlo. ¿Usted creyó que tenía problemas?

Uno de los grandes eventos del festival, que tuvo lugar a última hora y fuera de programa, fue el documental sobre **It's All True**, un film que Orson Welles trató de realizar en Brasil durante 1942, y que luego atravesó indecibles dificultades hasta su exhumación parcial en 1985. Este nuevo largometraje fue realizado por Bill Krohn, un especialista en Welles, en colaboración con Richard Wilson, que fue amigo personal del realizador y su asistente en Brasil. Cincuenta años después de aquel accidentado rodaje, Krohn y sus colaboradores volvieron a Brasil para encon-

La imagen me atrae. Quiero transmitir, narrar, movilizar.



Carrera de Dirección de Cine (3 años)

- *Si esto es lo que realmente sentís, podés hacerlo.*

35/16 mm y Video: Óptima relación de Equipos por Alumno

Docentes en constante actividad profesional

Steadycam - Edición Digital - Animación Computada - FX

CIEVYC. La imagen en progreso.

Cochabamba 868 Inf.Lun./Vier. 10-21 hs. Tel.304-1297/26-1170

LIBRERIA

ENTELEQUIA

C O M I C S • C I N E
I L U S T R A C I O N

TODAS LAS HISTORIETAS / LIBROS Y FOTOS DE CINE
ILUSTRACION - MUSICA ROCK / MATERIAL NACIONAL E IMPORTADO
ENVIOS AL INTERIOR

TALCAHUANO 470 (1013) BS. AIRES - TEL. 40-0886

trar actores y testigos del film maldito, una parte del cual aparece después reconstruida y musicalizada. Escenas en Technicolor rodadas por Welles durante el carnaval de Rio completan el documental, que finalmente echa un poco de luz sobre uno de los episodios más enredados de la Historia del Cine.

Presencia local

Lita Stantic fue invitada por el festival para presentar **Un muro de silencio**, que sospecho la película argentina más significativa estrenada en 1993. Tuvo buena recepción y hubo un debate posterior "*más interesante de lo que en general resultan estas cosas*", en palabras de la realizadora. Jeanine Meerapfel y Alcides Chiesa presentaron **Amigomío**, todavía inédita en Argentina. Así como en la película de Stantic se volvía sobre los años de la dictadura para abrir un amplio cuestionamiento alrededor del tema de la memoria, Chiesa y Meerapfel hacen lo propio con el problema de la identidad latinoamericana y el desarraigo. El protagonista del film debe escapar del país con su hijo y recorre Latinoamérica sin encontrar jamás nada parecido al jolgorio poético-turístico que inventó Solanas para **El viaje**, por ejemplo. El tema recibe el mismo tratamiento provocativo, riguroso y predominantemente visual que había caracterizado ya a **La amiga** en 1989.

También se exhibieron **De eso no se habla y Tango Feroz, the Legend of Tanguito**. A través de los catálogos del festival la gente se entera de que ésta última "*se basa en la verdadera historia del popular cantante de rock argentino muerto durante la guerra sucia de los militares*". La leyenda continúa.



Cine y

Las relaciones del cine con la pintura pueden abordarse desde un punto de vista histórico -buscando en la génesis del lenguaje cinematográfico los elementos heredados del lenguaje pictórico occidental- o bien desde un punto de vista analítico, diacrónico, que pone en relación dos lenguajes específicos constituidos que se relacionan a partir de sus diferencias. El presente artículo elige el primer abordaje buscando en el proceso de instauración del lenguaje cinematográfico la herencia de los principios básicos del modo de representación de la realidad tridimensional en el plano y de un esquema perceptivo puesto en práctica desde hacía ya algunos siglos. El otro abordaje posible -desarrollado en otros artículos de este *dossier*- descubre las relaciones que a lo largo de su historia el cine como lenguaje específico estableció con la pintura.

Arriba: Giacomo Ceruti, *Ritratto di monaca*

Derecha: Federico Fellini, **Casanova**

dossier

Un modo de ver

“Como las sociedades, los espacios también tienen su historia, viven y mueren...”

Pierre Francastel

Pintura



por **Paula Félix-Didier**

I
El lenguaje cinematográfico -como sistema de producción de imágenes- supone un “trabajo social de producción de significación”¹, un proceso de producción de sentido que remite a un contexto cultural determinado. Todo producto cultural adopta de él sus convenciones y a él se remite. La producción icónica ya tenía su historia -casi tan larga como la de la humanidad- cuando se realizó la primera proyección cinematográfica en 1895. Historia de la que el cine es deudor en tanto que manifestación cultural. Los experimentos que dieron lugar a la invención del cinematógrafo se inscriben en un proceso iniciado en el siglo XV, por el cual la cultura burguesa procura conseguir un método de representación de la realidad acorde con su propia experiencia de dicha realidad.

Así, el lenguaje del cine no tiene nada de natural ni de eterno, tiene una historia y está producido por la historia. Supone el aprendizaje de una competencia de lectura, el manejo de convenciones, referentes simbólicos, códigos de representación que internalizamos de modo inconsciente y que remiten a un contexto cultural como universo referencial último. Tampoco es neutro, produce un efecto de sentido relacionado con el lugar y la época en que se desarrolló y con la tradición cultural que lo precedió.

El cine es esencialmente imagen y la forma en que recibimos una imagen está determinada por un proceso psíquico y fisiológico denominado percepción.

Para interpretar una imagen la mente convoca fundamentalmente dos variables: el mecanismo perceptivo asociado al sentido de la vista y a una serie de métodos de inferencia, y el entrenamiento en una categoría de convenciones, fruto de la experiencia de un ambiente.

El equipamiento fisiológico humano para la percepción visual es uniforme. Es decir, todo hombre sano nace con dos ojos para percibir las sensaciones que produce la luz reflejada en los objetos y con las células encargadas de transmitir esa información al cerebro. El procesamiento que el cerebro hace de dicha información esta conformado en parte por un mecanismo nato de inferencias y fundamentalmente por la experiencia que cada ser humano tiene del tiempo y lugar en que le toca vivir. Puede decirse entonces que la percepción es histórica, relativa a cada época y a las diferentes capacidades de interpretación que ella produce.

II

“La perspectiva es la dimensión de la mala conciencia del signo para con la realidad” Jean Baudrillard

Por su relevancia en la historia de la representación visual occidental y por tratarse de una convención cultural que ha permanecido por más de cuatrocientos años -y ha sido ‘heredada’ por el cine- es necesario detenerse en la convención del encuadre que acota las representaciones icónicas en nuestra cultura.

La imagen figurativa occidental ha asociado persistentemente la idea de campo visual a la convención del encuadre, concebido a modo de ventana a través de la cual se ve una porción de realidad diferenciada de su entorno.

El marco rectangular de la pintura occidental que heredarán la fotografía y el cine vulnera flagrantemente el formato y las características de la visión natural -de bordes redondeados y más nítida en el centro- a pesar de lo cual no nos extraña ni perturba porque es una convención cultural sólidamente arraigada en nuestro contexto y con la que no familiarizamos desde la infancia.

Esta convención se consolidó a partir del siglo XIV con la invención de la perspectiva geométrica -invento racionalista del humanismo científico del renacimiento- que determinaría importantes consecuencias estéticas e ideológicas. La más importante es sin lugar a dudas su lugar como la representación más ‘realista’ del espacio, aunque quizá a esta altura ya podamos decir, más adecuada a un modo de ver la realidad y a las expectativas culturales de una época.

De hecho, tal convención no existió ni existe en el arte prehistórico o en otras culturas como las orientales, basadas en una concepción espacial dinámica que no obedece al patrón de punto de vista fijo de un observador vertical con sus pies sobre el suelo, lo que implica una concepción estática del espacio.

El cine heredó la acotación espacial del encuadre, rectángulo o ventanal instituido por la pintura del renacimiento. En los orígenes del modo de representación de la realidad que el cine adoptó está la cultura burguesa occidental, el siglo XIX identificado con el positivismo, el evolucionismo y su fe ciega en el progreso de la humanidad. La representación del espacio tridimensional en un plano se realizaba desde el primer Renacimiento utilizando una técnica que -a los ojos del nuevo hombre occidental- producía una ilusión de realidad mayor que la del arte medieval. Esta técnica, inventada por un arquitecto, se denominó

perspectiva y no es más que un método geométrico que permite reproducir de un modo bastante satisfactorio las inferencias perceptivas del hombre de la época en su relación con el espacio que lo rodea. Este modo de representación se convirtió luego en uno de los pilares de la cultura burguesa que se conformó a partir del sXV en la Europa occidental y su carácter de recurso convencional quedó ‘olvidado’ durante cuatrocientos años. La antropología y la semiología del siglo XX -a través de la introducción del concepto de punto de vista- ‘desenmascaran’ su carácter de artificio y abren el camino para el estudio de la historia de un código de representación compartido.

El método perspectivo supone una postura ideológica y una concepción cultural específica. Ordena el mundo visible en forma de espectáculo organizado para el ojo del espectador humano convertido en centro de observación, por oposición a la ordenación sagrada del mundo propia de la cultura medieval con su centro en un Dios que todo lo sabe y todo lo ve. Esta representación humana del espacio -que procura apropiarse de la realidad-surge en el *quattrocento* italiano ligada a las necesidades simbólicas y tecnológicas de las nuevas clases mercantiles.

El invento de la perspectiva, con su aspiración de fidelidad al mundo visual, supuso en efecto una concepción de la superficie del lienzo similar a la de una ventana o un espejo, de modo que la escena representada tuviera los atributos realistas propios de la imagen vista en un espejo o a través de una ventana. De hecho, varios contemporáneos describen la impresión que les causó un cuadro basado en las leyes de la perspectiva como una ‘perforación del muro’.

La invención está basada en dos principios fundamentales: cuanto más lejano está un objeto, más pequeño parece, y las líneas horizontales parecen converger en el infinito en el mismo punto.

III

“...una vida carente de palabras y despojada del espectro de los colores vitales: una vida gris, muda, desolada y lúgubre...” Maximo Gorki

Esta es la impresión que una película muda causó en el escritor ruso cuando asistió a una de las primeras proyecciones. De hecho, no lo impresionó el supuesto ‘realismo’ de las figuras sino todo lo contrario. Si bien el artificio para él no funcionaba, queda clara la expectativa: el cine debía esforzarse por copiar la realidad para resultar más satisfactorio.

El carácter convencional -se trata de una convención motivada pero siempre una convención- de la perspectiva supone una organización geométrica del espacio plano y una abstracción de la visión humana que implica una visión monocular desde determinado punto de vista estacionario. No es solo un sistema de organizar y representar el espacio sino un imperativo acerca del punto de vista a adoptar.

La evolución de las técnicas artísticas hacia un ‘realismo’ cada vez mayor, desembocó en la fotografía y más tarde en los experimentos para animar la imagen fotográfica. El cine constituyó en apariencia el último paso hacia la consecución de una ilusión perfecta de la realidad. Para aumentar la verosimilitud de la imagen fotográfica aparece el movimiento y más tarde el sonido, elementos que se agregan, se superponen al efecto logrado por la perspectiva.

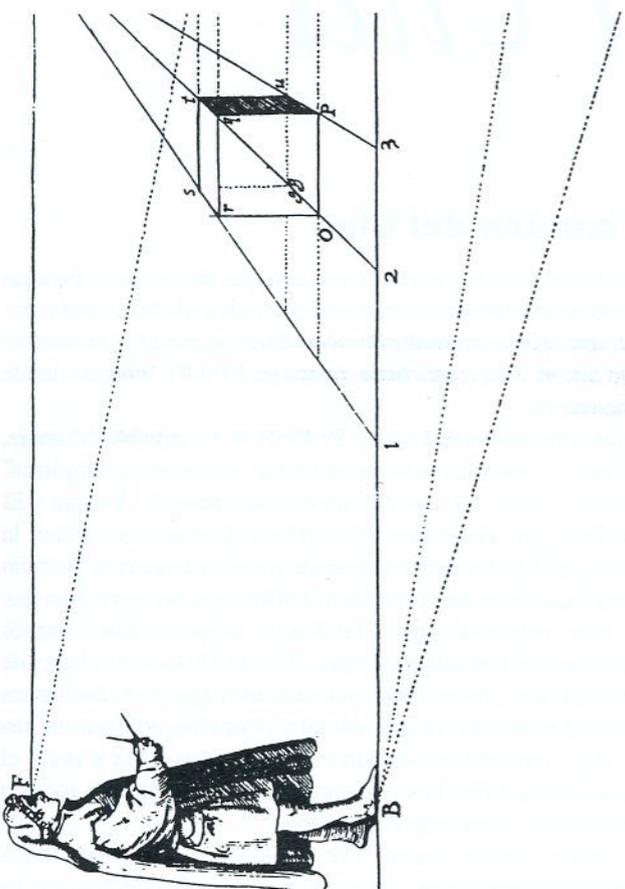
Zonas en común

Sin embargo, según Noël Burch², el cine tardó en adoptar de un modo cabal el modo de representación renacentista. Al menos una parte del cine no lo hizo al principio. Para inscribirse en ese modo particular de representar la tridimensión tuvo que excluir algunas condiciones de rodaje como el telón pintado o la ubicación de la cámara. Burch contrapone el cine de Melies al de los Lumière como sinónimos de dos tendencias que marchan por caminos diferentes.

La vocación tridimensional del documentalismo Lumière sinónimo de perspectiva central- no está presente en un Meliès que está más cerca de la plitud visual de la Edad Media o el Japón.

La introducción de un modo canónico de representación cinematográfico llevó algún tiempo de experimentación y aprendizaje y su adopción no fue unánime. Sin embargo, una tradición cultural tan poderosa logró finalmente imponer su hegemonía.

El cine no nació de la nada y no podía prescindir de la historia. Surgido a fines del siglo XIX con más de tres mil años de cultura plástica tras de sí y algunos menos de cultura escénica y literaria, el peso de estas prácticas resultó insoslayable en la configuración de su modo de representación. Realizó entonces una síntesis selectiva -dice Roman Gubern³- de las características de medios de comunicación anteriores y se constituyó finalmente en algo distinto de ellos: el cine no es pintura o fotografía animada ni teatro filmado ni literatura ilustrada. Es el fruto de una alquimia que los funde en la magia de un arte nuevo.



Notas

1. Christian Metz, *Communications* n° 29

2. *El tragaluz del infinito*, Cátedra

3. *La mirada opulenta*, Gustavo Gili, Barcelona, 1987. p 264

Los cruces entre cine y pintura han sido múltiples desde el comienzo. Así como la literatura popular influyó decisivamente en la tradición narrativa, desde un principio hubo films que basaron sus imágenes en obras pictóricas determinadas. El realizador cinematográfico que emprendiera un film de tema religioso estaba condicionado por su abundante y difundida iconografía, por lo que Ferdinand Zecca en su *Passion*, o el mismo D. W. Griffith en *Intolerance* se abocaron a la reproducción de estampitas antes que seguir cualquier precisión científica que pudiera desmentirlas. No se trataba de traicionar el referente del público: todo el mundo sabe que la Virgen María lleva halo.

Desde allí, la pintura ha sido una de las fuentes naturales del cine por razones estéticas o incluso técnicas. Esto lo supieron quienes desarrollaron los primeros e inestables métodos para reproducir el color en la década del '10, y quienes desde los años veinte necesitaron artistas hiperrealistas para realizar las pinturas completivas que ahorran tanto dinero en decorados. Algunos movimientos pictóricos se prolongaron ampliamente en el cine, con dos ejemplos clásicos en el Expresionismo (ver *Film* n. 3) y en el Surrealismo, y una lista mínima de realizadores con sólida formación pictórica debe incluir nombres tan dispares como los de Stan Brakhage, Robert Bresson, Walerian Borowczyk, Marcel Camus, Michael Cimino, Jean Cocteau, Alexander Dovzhenko, Zoltán Fábri, Oskar Fischinger, Peter Greenaway, John Huston, Rex Ingram, Humphrey Jennings, Akira Kurosawa, Paul Leni, Fritz Lang, Len Lye, David Lynch, Kenji Mizoguchi, Jean Negulesco, D. A. Pennebaker, Maurice Pialat, Satyajit Ray, Robert Redford, Hans Richter, Paul Rotha, Walter Ruttmann, Michael Snow, Andrzej Wajda, Wayne Wang, James Whale y Edward Yang.

Los siguientes son algunos títulos que destacan en esta vasta relación. La nómina no pretende ser exhaustiva.

1920 Se estrena en Alemania *El Gabinete del Dr. Caligari*, realizada por Robert Wiene. Con este film, diseñado por Hermann Warm, Walter Röhrig y Walter Reimann, irrumpe en el cine la pintura expresionista.

1924 El cubista Fernand Léger diseña especialmente un decorado para el film francés *L'inhumaine*, de Marcel L'Herbier.

1934 Josef von Sternberg dirige en Estados Unidos *The Scarlet Empress* (*Capricho imperial*), con Marlene Dietrich. Empeñado en evocar la monarquía decadente rusa durante Catalina la Grande, Sternberg encargó varias docenas de íconos que realizó especialmente el pintor Richard Kollorsz, e importó a Peter Ballbasch para que diseñara todo tipo de esculturas y adornos delirantes. El resultado fue un prodigioso exceso que no conoce paralelos en la Historia del Cine.

1935 El plástico neocelandés Len Lye realiza en Inglaterra el corto abstracto *Colour Box*, pintando directamente sobre el celuloide. El film influye definitivamente a un joven llamado Norman McLaren.

1936 Alexander Korda dirige y produce *Rembrandt*, en Inglaterra, con Charles Laughton. La película mantuvo la uniforme calidad que ya destacaba a las películas de Korda y fue una de las primeras biografías que ensayó la reproducción del estilo del artista como característica formal.

(sigue en la pag. 35)

por **Fernando Peña**

por **José Luis Nacci**

En 1950, André Bazin publica el texto *Peinture et Cinema*¹, en el que trataba de establecer las relaciones entre el Cine y la Pintura; era, pues, uno de los primeros textos importantes en relación al tema. Algunos años después, Jean Mitry volvía a tratar el tema en su *Estética y Psicología del Cine*². Los dos, teóricos de Cine, intentaban definir las diferencias fundamentales entre la *Imagen Pictórica* y la *Imagen Cinematográfica*; su preocupación no era en vano: el lenguaje del cine tiene la amplitud (digamos virtud) necesaria como para vincularse con los códigos de otras artes, de manera tal que ese vínculo le permite -al Cine- adquirir un nuevo ropaje. Esto no significa que el cine carezca de una identidad lingüística, por el contrario, que exista el Cine Literario, el Cine Teatral, el Cine Pictórico, el Cine Operístico y demás Cines, implica que el lenguaje cinematográfico puede reproducir -por llamarlo así- el “efecto literario”, el “efecto teatral” y demás “efectos”, sin que por ello deje de ser Cine, es decir: sin que sea necesario abandonar su Modo de Representación.

Sin embargo, ese espectro vincular, a pesar de tener una amplitud considerable, no deja de tener sus límites. ¿Cuáles son esos límites?. O en todo caso: ¿cuándo decimos que se abandona el Modo de Representación Cinematográfica?. Vayamos pues al origen del Cine (recurramos a la Historia) antes de contestar la pregunta.

La clave y la cita

1. El camino del Cine

Antes de llegar a ser Alguien, el cine tuvo que librar varias batallas para definir cuál era el camino a seguir; es harto conocida la vocación por las “artes mayores” que siempre se cultivó en Europa; por ello, no va a ser una casualidad que el Cine, como arte, nazca en EE.UU., un país donde ese “apego” no existía.

Así, mientras en América el mítico Sr. Griffith descubría el Montaje, en Europa todavía (y por mucho tiempo más) se intentaba “jerarquizar” al Cine, haciéndolo crecer a la sombra de La Literatura, La Pintura y El Teatro. ¿Cuál iba a ser el camino?. Los Hnos. Lumiere no tenían la respuesta, y Georges Méliès había empezado a contar Historias, pero sin conocer el Lenguaje. Hubo que esperar a Griffith, y con eso no bastaba. En 1922, un gran crítico de arte, Elie Fauré, proponía dos caminos paralelos para el cine: el llamado *Cinemimo*, ligado a la narratividad (y de menor importancia) y la *Cineplástica*, más cercano al juego de las formas visuales, y por supuesto “más cercano al arte”. Por ello, no iba a ser una sorpresa que años más tarde surgieran en Francia los *films d'art* y el *cinema de qualité*, y que muchos realizadores europeos tengan todavía hoy esas “aspiraciones” con respecto al Cine.

Pero la Historia no se detiene. Paralelamente a estas tendencias regresivas, surgía en Europa y en América una estirpe de talentos que iba a reafirmar el verdadero camino del Cine: Murnau, Von Sternberg, Hitchcock, Von Stroheim, Dreyer, Eisenstein, Lubitsch, Keaton, Ford, Hawks, Walsh, Lang y otros. Todos ellos creían en el Cine; todos ellos, descendientes directos de Griffith, fueron los que le dieron identidad al Cine, estableciendo las diferencias con las “artes mayores”.

José Luis Nacci es realizador cinematográfico, egresado del Instituto Nacional de Cinematografía. Actualmente, es profesor de realización en la Escuela Técnica O.R.T. II.

2. Las Diferencias

La batalla había sido ganada: el Cine debía contar Historias narradas en imágenes. Veamos las diferencias en relación a la Imagen Pictórica.

El Movimiento: En la Imagen Cinematográfica el movimiento no está sugerido. Lo vemos. Al aparecer el movimiento, aparece la duración. O sea, el tiempo.

En la Imagen Pictórica no hay tiempo. Existe lo que se dió en llamar Instante Esencial (o "Instante más Favorable"), definido como un instante perteneciente a un suceso real que se fija en la Representación. Es decir: el cuadro representa un momento de un acontecimiento; ese momento (el Instante Esencial) refleja a todo el acontecimiento.

Lo Representado: En el Cine, lo representado se parece a lo real (una silla en la Imagen Cinematográfica, nos remite a una silla real).

La Imagen Pictórica tiene un grado de analogía menor (según Mitry, la silla de Van Gogh no apunta a una silla real) que la Imagen Cinematográfica. Porque mientras haya imagen representativa, la analogía, aunque en grado mínimo, siempre va a estar presente³.

Composición: En relación a este punto, Bazin decía que a la Imagen Pictórica le correspondía un sistema cerrado (o centrípeto) y que la Imagen Cinematográfica se regía por un sistema abierto (centrífugo) porque -usemos sus palabras- "*no se basta a sí misma. Se justifica y se complementa en la continuación que prepara. Por ello debe tener un equilibrio Inestable (...) parece solicitar a la imagen siguiente, a través de una composición inversa o simplemente diferente, que aporte un elemento compensador*"⁴. A estos conceptos, Mitry les agrega los siguientes: "*La imagen fílmica compone con el movimiento; se modifica sin cesar...*", añadiendo luego respecto de la Imagen Pictórica que "*..En el cuadro -por el contrario- el espacio representado, replegado sobre sus estructuras internas, se equilibra como una representación estática*"⁵.

Narración y Mostración: En 1988, el teórico André Gaudreault define a la Imagen Mostrativa como aquel plano aislado, en el cual el tiempo es un eterno presente⁶. Por el contrario, define a la Imagen Narrativa como aquella que viene acompañada por otras, es decir, aquella que está regida por la actividad del montaje. De allí que vinculemos al Cine con el Narrar y a la Pintura con el Mostrar⁷.

El Fuera de Campo: Para Bazin, el Fuera de Campo de la Imagen Cinematográfica está prohibido en la Imagen Pictórica; sin embargo, hubo algunas obras de pintores como Degas y Hopper, en las cuales el Fuera de Campo es de suma importancia⁸. La única y gran diferencia, es que el Fuera de Campo que existe en relación a determinadas obras pictóricas, no puede ser otro que el Fuera de Campo imaginario; por el contrario, en el cine existen el Fuera de Campo imaginario y el concreto⁹.

Las significaciones: En el Cine se generan símbolos dentro de la obra misma; para llegar a ese estadio de símbolos, deben pasar previamente por estadios previos (índice e ícono). Este proceso, ligado al tiempo, no puede darse en la pintura, debido a la ausencia de tiempo¹⁰.

Algo parecido ocurre con la función del color en las obras de algunos autores de filmes: el significado de los mismos se va generando dentro de la Obra y está asociado a la trama del film¹¹.

El Sonido: No se puede considerar a la Imagen Cinematográfica desligada del sonido; ella es imagen sonora ligada al tiempo, lo cual, como es sabido, no ocurre con la Imagen Pictórica.

Explicitadas las diferencias fundamentales entre Lo Pictórico y Lo Cinematográfico, veamos ahora las modalidades que tienen los realizadores cinematográficos para vincular la Pintura con el Cine.

a) *Introduciendo signos iconográficos de determinadas obras pictóricas:* Estos signos son trasladados desde su contexto pictórico hasta la diégesis de un film, para que cumplan allí una función ligada a la Puesta que elabora el realizador. Es el caso de **París, Texas** (1984), de Wim Wenders, que recurre a los signos iconográficos de la obra de Edward Hopper para elaborar su puesta¹². Otro ejemplo es el de **Il vangelo secondo Matteo** (*El evangelio según San Mateo*, 1964), en que Pier Paolo Pasolini recurre a la obra de Piero della Francesca, Masaccio y la Escultura Romana para elaborar la vestimenta de los ricos y pudientes que aparecen en la película¹³.

b) *Utilizando, para elaborar su Puesta, un tratamiento cromático, y/o lumínico, y/o compositivo de la obra pictórica de algún autor:* Esto es lo que ocurre en **La strategia del ragno** (1969), de Bernardo Bertolucci, quien le pidió a Vittorio Storaro que utilice el tipo de composición y perspectiva abierta que se encuentra en alguno de los cuadros de Magritte¹⁴. Otro caso es el de los hermanos Taviani, quienes para su film **Kaos** (1985) utilizan la "Luz Rembrandt" con el objeto de diseñar la Puesta de algunos interiores. Y un tercer ejemplo, es el intento (fallido) de John Huston, para elaborar el tratamiento cromático de su obra **Moulin Rouge** (1953), basando su sistema de color en las tonalidades de los impresionistas¹⁵.

Los ejemplos de estos dos primeros puntos (a y b) no remiten (no citan) a ningún cuadro en particular; pueden, en todo caso, sí remitir al Estilo de la obra (en general) de algún autor o de alguna Escuela en particular.

c) *Utilizando fragmentos de un cuadro (o varios) que sirvan para elaborar un relato:* Este tipo de empleo se da mucho en los documentales biográficos e históricos, siendo uno de los ejemplos más notables el **Van Gogh** (1948) de Resnais.

d) *Utilizando cuadros que adquieran importancia dentro de la trama de un film:* Un primer caso, es el que emplea cuadros de pintores desconocidos que cumplen alguna función en la Historia. Como ejemplos, vale mencionar el cuadro de Carlota Valdez, en **Vértigo** (1958), de Alfred Hitchcock; el cuadro de **Laura** (Otto Preminger, 1944) y, por último el cuadro del film **The Haunted Palace** (*El caso Charles Dexter Ward*, 1963), de Roger Corman. Curiosamente, en los tres se trata de retratos de personajes muertos que "vuelven a la vida", un tema muy vinculado al romanticismo literario.

Otra variante, es la de las pinturas como parte del mundo de determinados personajes de un film. En **Gruppo di famiglia in un interno** (*Grupo de familia*, 1977), de Luchino Visconti, los cuadros de los paisajistas del siglo XVIII forman parte del Mundo del Profesor (Burt Lancaster) y sirven para que éste y su "protegido-discípulo" (Helmut Berger) encuentren puntos en común. Algo similar es lo que ocurre en **Life Lessons** (*Apuntes del natural*), episodio de Martin Scorsese de **New York Stories** (*Historias de Nueva York*, 1989). En ella, a través de los trazos del pintor -planos detalle- y de su forma de pintar, y de los colores que utiliza, lo estamos viendo a él (Nick Nolte). Es decir: a través de sus pinturas caracterizamos al personaje.

Estos ejemplos, incluyen al Modo de Representación Pictórico (el cuadro) dentro del Modo de Representación Cinematográfico (el plano cinematográfico). Un Modo de Representación dentro de otro.

Habría una tercera posibilidad, dentro de este ítem, y que se vale de lo pictórico como punto de partida de alucinaciones y sueños. Aquí cabe hablar de *Spellbound* (*Cuéntame tu vida*, 1945), de Hitchcock, que parte de una obra de Dalí, quien elaboró una pintura animada para representar el sueño del personaje principal que compone Gregory Peck.

e) *Recurrir a la Cita pictórica para elaborar la Puesta del film*: Es lo que sucede con los directores que reconstruyen un cuadro conocido de algún pintor notorio para elaborar alguna escena -o varias- de su film. Antes de mencionar los casos en particular, conviene establecer la diferencia entre lo que es Clave Pictórica (si es que podemos llamarla así) y lo que es Cita Pictórica. Definidos estos conceptos y mencionados los ejemplos, podremos responder la pregunta inicial sobre los límites del Modo de Representación Cinematográfica.

La cita es un dato cultural. Siempre remite a otra cosa; el director (para que la cita funcione en su totalidad) necesita del conocimiento previo del espectador. Es decir: para citar un cuadro de Durero, de Figari o de Petorutti es necesario que el espectador los conozca previamente. Ahora bien, ¿qué ocurre si el espectador no posee este dato cultural?. Si eso ocurre, no habría problema si los elementos que componen la Cita estuvieran justificados dentro de la trama. Pero si solo remiten a otra cosa y no cumplen una función dentro de la Historia, entonces (y solo en ese caso) la Cita no sirve. No es Funcional. Esto es no solo para la Cita Pictórica, sino también para la Cita Cinéfila, la Cita Literaria y para cualquier Cita cultural en general. Por su parte, la Clave Pictórica no remite a una obra en particular. Es más indirecta. No necesita del conocimiento previo del espectador. Está hecha con retazos de una obra o de diferentes obras de un autor -o varios- a los que se les suma las elaboraciones propias del director. Estos son los casos de los ejemplos a) y b) dados antes.

Es decir, la Clave y la Cita, forman parte de la Puesta. La primera, no remite a otra cosa -y si lo hace lo hará en forma indirecta-; la segunda -que es también una forma de Clave-, remite a una información cultural que está fuera de la diégesis.

Volviendo a la Cita Pictórica¹⁶ -y aquí aparece el tema de los límites- es importante que ella se integre al Modo de Representación Cinematográfico. Es decir: debe pertenecer, integrarse al Montaje y no quedarse en el nivel de la Imagen Mostrativa. Veamos ejemplos de un caso y otro.

En *The Last Temptation of Christ* (1988), en la escena del calvario de Cristo, el director Martin Scorsese cita un cuadro de El Bosco. Utiliza un plano frontal, en teleobjetivo y ralentado -un elemento propio del estilo de este autor-, y luego usa un *travelling* con mirada subjetiva de Cristo. Hay montaje. Hay integración al Modo de Representación Cinematográfico y la Cita está integrada a la trama. Los rostros desencajados de los que se burlan de Cristo producen una fuerte impresión dramática. Es imposible distraerse; no hay efecto distanciador, ni tampoco hay uso para "jerarquizar".

Por el contrario, directores como Peter Greenaway o Derek Jarman (británicos los dos) utilizan la cita cultural de "las artes mayores" en forma sistemática; ya sea en *The Belly of an Architect* (*El vientre del arquitecto*, 1987), *Zoo* (1985) y *The Tempest* (*La tempestad*, 1992), para el primero, y en *Caravaggio* (1986) o *Edward II* (*Eduardo II*, 1992), el segundo. Para ellos,

sus películas son una suma de citas culturales, que resultan fascinantes para el espectador ávido de cultura. Mientras que en el ejemplo de Scorsese la cita quedaba diluida por el drama, aquí la cita está constantemente subrayada y ostentada para jerarquizar sus películas, y lo que parece narrativo, no es otra cosa que un aditamento, como excusa para expresar sus ideas. Los dos -y sobre todo Jarman- prefieren la belleza de la Mostración.

Notas

1. *¿Qué es el cine?*, Edic. RIALP, Madrid, 1966.
2. Texto editado por Siglo XXI, México, 1978
3. Estos dos elementos, El Movimiento y Lo Representado, son, en gran medida, los responsables del Artificio de la Ilusión.
4. *Ibid.* (1)
5. *Ibid.* (2)
6. Siendo la Mostración una forma mínima, casi larvaria de narración, pero que no llega a ser narración. (Sobre el tema, ver lo que propone Jacques Aumont en *La imagen*, Edic. Paidós, 1990).
7. No obstante, hay pinturas donde se muestra una pluralidad de instantes, a partir de los cuales se puede deducir un principio, un desarrollo y un final.
8. A través de las técnicas de Descentramiento y Desencuadre, estos pintores, y otros, buscaban escapar de la tiranía del Centro Visual.
9. Para Noël Burch -en *Praxis del cine*, Edit. Fundamentos, Madrid, 1970- el Fuera de Campo Imaginario es aquel que nunca vemos, mientras el Fuera de Campo Concreto es aquel que en algún momento vemos.
10. Esto es de acuerdo con los estudios de Ch. Pierce. Lo que no significa que además de los símbolos diegéticos -los originados dentro de una obra- haya autores que utilicen símbolos extradiegéticos -elaborados fuera del film.
11. Ver los Usos del color en la obra de Victor Perkins *El Lenguaje del cine* (Edit. Fundamentos, Madrid, 1978). Allí explica, entre otros, el uso del color rojo en la película *The Man Who Knew Too Much* (*El hombre que sabía demasiado*, 1956), de Alfred Hitchcock.
12. El caso de Hopperes especial. Se puede decir que es un "pintorcineamatográfico", sin temor a la exageración. Gran parte de los mejores autores americanos han elaborado la Puesta de algunas de sus obras a partir de la obra pictórica de este artista. Hitchcock en *Psycho* (*Psicosis*, 1960), Bogdanovich en *The Last Picture Show* (*La última película*, 1971), Coppola en *The Godfather* (*El Padrino*, 1972) y *Rumble Fish* (*La ley de la calle*, 1983), Jim Jarmusch en *Stranger than Paradise* (*Extraños en el paraíso*, 1984) y gran parte de los autores del cine negro americano.
13. Ver las conversaciones de Pasolini con Jean Dufлот.
14. Entrevista de Ric Gentry a Vittorio Storaro, publicada por Post Script (Vol. 4, Nº 1, Otoño de 1984, pags. 4-5).
15. *Ibid.* 11.
16. Habría que agregar el caso de ciertos films sobre la "vida de pintores", como *Lust for Life* (*Sed de vivir*, 1956), de Vincente Minnelli sobre Van Gogh, y *Andrei Rubliov* (1966), de Andrei Tarkovski sobre el artista homónimo. Ambos no se alejan de Lo Cinematográfico. No es casual que Minnelli no use "exactamente" el color de los cuadros de Van Gogh, a fin de no romper el verosímil, mientras que "el" color solo aparece al final, al incluir los cuadros propiamente dichos. Del mismo modo, Tarkovski realiza su film en blanco y negro y éste pasa al color al final, cuando incluye los íconos propiamente dichos.



La mirada albina

Andy Warhol

No era exactamente un pintor, sino un generador de imágenes de todo tipo, desde latas de sopa a accidentes de automóviles, pasando por la mayor parte de los famosos de los '60 y '70. No era exactamente un neoyorquino aunque estuvo siempre en el ojo de la tormenta, sino más bien un provinciano cauteloso, con buen ojo para lo nuevo y para los negocios, y una mirada entre inocente y desapegada. No era exactamente un director de cine, sino un buceador de conceptos. La experiencia cambia radicalmente si uno lee algo sobre sus films en un libro o si experimenta la obra directamente. (No es lo mismo leer que **Sleep** es una toma de un hombre durmiendo que dura siglos, que descubrir que son varias tomas, y que la combinación entre la duración y el carácter fragmentario -sólo se ven zonas confusas de ese cuerpo dormido- puede crear una discontinuidad perceptiva importante, si es que uno tiene todo el tiempo del mundo.) No era exactamente un filósofo, pero sus libros, recopilados por lo general por su secretaria y amiga Pat Hackett, incluyen algunas de las observaciones más inteligentes y agudas sobre la vida y el arte de la segunda mitad del siglo.

por **Elvio E. Gandolfo**

y el Cine

Albino, reticente a todo contacto, armado siempre con una cámara de fotos o un grabador, tratando de ir a todas las fiestas, a todas las inauguraciones, de comprar todos los objetos, Andy Warhol era además un espectador permanente del cine de todas las décadas. Solía verlo a veces como todos, en el cine, pero se repetían más las ocasiones en que ocupaba dos extremos: o el solitario que se goza con una vieja película en la televisión, o el personaje mundano que va a los preestrenos. Buena parte de su experiencia de espectador y también de antiguo director de cine aparecen apuntados con prolijidad en sus *Diarios*, escritos después de un atentado contra su vida que le llenó el cuerpo de balas. De hecho esos diarios eran apuntes que Warhol empezó a grabar para descontar gastos ante impositiva, y que le pasaba diariamente a su secretaria. Pero siempre entremezclaba chismes, opiniones, estados de ánimo. Cuando murió, Pat Hackett entresacó los más interesantes y armó las 1.000 páginas del libro. De allí están extraídos a la vez estos apuntes.

Jueves 23 de diciembre, 1976.

Por la tarde había llamado Andrea Portago y había dicho que si podíamos conseguirle una entrada para el estreno de *A Star Is Born*, ella conseguiría la limusina. Cada uno cumplió con su parte. No descubrí por qué quería ir hasta que llegamos al cine y ella corrió hacia Kris Kristofferson y le dijo "*Cariño, cuánto me alegra volver a verte*". Sue Mengers se había ocupado de que el sitio se llenara. Habían dicho que sería muy difícil entrar, pero quedaban muchos asientos vacíos. Sue dijo que todo el mundo tenía que decir que era muy bueno o Barbra se deprimiría. No me gustó. La versión antigua con Judy Garland te ponía la carne de gallina, y ésta es sólo una historia de *rock and roll*.

Viernes 24 de diciembre, 1976

(...) También estaba Mick Jagger, de muy buen humor. Me preguntó qué me había parecido *A Star Is Born*. Se lo dije y se alegró de haber rechazado el papel de un antiguo cantante de rock, pese al millón de dólares que le ofrecían.

Lunes 10 de enero, 1977

Fred tuvo una reunión con nuestro abogado, Bob Montgomery, sobre la distribuidora de *Bad*, New World. El propio Roger Corman no ha visto *Bad*, pero Fred dice que no importa, porque Corman no elige las películas, sino que lo hace otro tipo, Bob Rehme. Harán distintos estrenos por todo el país para ver cuál es la mejor forma de introducirla en Nueva York.

Sábado 12 de marzo, 1977

Vincent salió y trajo el periódico. Los titulares decían: "*Director de cine acusado de violación*". Roman Polanski. Había ido con una chica de trece años a una fiesta en casa de Jack Nicholson, y al día siguiente la policía se presentó en casa de Jack, porque los padres habían puesto una denuncia; registraron a la chica y detuvieron a Anjelica (Huston) por tenencia de coca.

Martes 15 de marzo, 1977

Le pregunté a Anita [Loos] cómo hacían las mujeres glamorosas para acostarse con hombres, qué hacían en la cama, y ella me contestó que sabía de cierta celebridad de Hollywood que cuando llegaba el momento, se arrodillaba en el suelo y rezaba a Dios para que la perdonase. Y los tíos se quedaban tan disgustados y avergonzados que le regalaban joyas.

Anita me dijo que seguía siendo amiga de Paulette (Goddard) porque nunca le hacía preguntas directas. Le dije que yo había cometido un gran error preguntándole a Paulette cómo era su vida sexual con Chaplin.

Lunes 28 de marzo, 1977

Valerie Perrine me contó su vida. Trabajaba de puta en Las Vegas y cuando estaba a punto de casarse con un tipo rico después de ocho años de relaciones, él se pegó un tiro accidentalmente. Valerie estaba llorando y parecía muy desdichada. Cuando entró Martin Scorsese se acercó a él para pedirle trabajo.

Brenda Vaccaro estaba muy enfadada porque su ex novio Michael Douglas había ido con su flamante esposa, a la que había conocido en la inauguración. También estaba James Caan con su mujer, que tiene un aire a lo *garçon* y es una belleza. Todos se están casando con chicas más jóvenes que ellos y con aspecto de tener trece años, es típico de Hollywood. Estaba Roman, que todavía está bajo fianza por lo de la chica de trece años. Se tiró sobre el culo de Alana

y dijo que la iba a violar.

Martin Scorsese iba con su mujer, Julia. (...) Tony Curtis le iba pasando a la gente un porro de marihuana. Julia Scorsese me dijo que Martin nos llevaría a Fred y a mí en su limusina. Estaba borracha, gritaba algo sobre amenazas de muerte, pero yo no sabía de qué estaba hablando.

Cuando llegamos al coche, Martin me dijo que había recibido una amenaza de bomba. La nota decía que si Jodie Foster ganaba el Oscar, él moriría un minuto después de medianoche. Eran las 2:00 y él se iba a la M.G.M. a trabajar en **New York, New York**, al oscuro y desierto estudio de la M.G.M., solo.

Viernes 8 de abril, 1977

Fui con Jed a ver a Sissy Spacek en **Carrie** (taxi 2, 50\$, entradas 3\$). Me encantó. Por fin alguien sabe usar la cámara lenta.

Sábado 9 de abril, 1977

Brigid me llamó llorando porque se había enterado de que habían calificado X a **Bad**. ¡Por la violencia que suponía arrojar a un niño por la ventana! ¡Pero si no se lo veía chocar contra el suelo! Brigid me estaba gritando por "*haberla metido en otra película clasificada X*". No entiendo por qué el distribuidor, Corman, no intentó hacer algo. Es ridículo.

Martes 21 de junio, 1977

A última hora de la noche asistí al estreno de **New York, New York**, y como era la segunda vez que la veía, me quedé dormido unas diez veces. Victor estaba sentado a mi lado esnifando coca y al final eso acabó por despertarme. Se ve que el polvillo se extendió por ahí. (...) Me dí cuenta de que en la película salía gente que en la vida real trabaja para Martin. Como la mujer del coche que se pelea con Bobby y Liza, que es la esposa de su agente. Por eso es buena la película, porque los papeles han sido escritos para gente determinada.

Jueves 30 de junio, 1977

Dina actúa en **A Wedding**, la película que Robert Altman está rodando en Chicago. Hace un papel muy pequeño. Altman está haciendo todo lo que nosotros intentábamos hacer a finales de los sesenta y principios de los setenta.

Lunes 2 de enero, 1978

Fuimos en taxi a ver **Saturday Night Fever** (3\$) y al llegar nos encontramos que no había entradas. Fuimos a otro cine donde también la daban, pero también estaban agotadas (taxi 3\$). Entonces decidimos ir a ver la película de Buñuel **Ese oscuro objeto del deseo** (entradas 14\$, palomitas 4\$). Era muy buena, mucho más moderna que sus primeras películas. Todo estaba en calma y de vez en cuando se asomaban por una persiana a las calles de París, y se veía a alguien que salía volando por los aires. Pero ninguno de nosotros entendió la película. Hay un papel que lo desempeñan dos chicas y nunca explican por qué.

Miércoles 29 de noviembre, 1978

Fui al cine, al Coronet Theater. **Deer Hunter** es el nuevo cine. Tres horas viendo torturas. La acción transcurre en Clairton, Pennsylvania, de donde son todos mis primos. En la película decían que eran ruso-polacos, pero en realidad era por darse corte porque eran checoslovacos. Salía John Savage y un montón de chicos guapos.

1939 Curt Oertel realiza en suiza el largometraje documental **Michelangelo, das Leben eines Titanen**. En 1950 el documentalista norteamericano Robert Flaherty hace un nuevo montaje del material para una versión en inglés de sólo 40 minutos, que se titula **The Titan: Story of Michelangelo**. El escultor y pintor renacentista tuvo su biografía en 1965, realizada por Carol Reed con el título **The Agony and the Ecstasy** (*La agonía y el éxtasis*), con Charlton Heston.

1945 Salvador Dalí es contratado por el productor David O. Selznick, a pedido de Alfred Hitchcock, para diseñar una secuencia onírica de **Spellbound** (*Cuéntame tu vida*).

1948 Alain Resnais filma el cortometraje **Van Gogh**. Datos de la vida del pintor se ilustran únicamente con sus obras, que son recorridas por la cámara o tomadas por detalles que subrayen un estado de ánimo, un conflicto, una crisis. En 1947 Resnais había realizado cuatro films sobre pintores contemporáneos; en 1950 terminó un corto sobre la obra de Gauguin y otro simplemente titulado **Guernica**. Robert Flaherty había realizado en 1949 un breve experimental sobre esa obra de Picasso para el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

1951 Vincente Minnelli dirige **An American in Paris** (*Sinfonía de París*), con Gene Kelly. Por iniciativa de Kelly, el film tuvo un ballet final de diecisiete minutos, con diseños del director artístico Preston Ames basados en la obra del pintor francés Raoul Dufy. La fotografía de esa secuencia necesitó una iluminación especial (a cargo de John Alton) para obtener los colores requeridos.

1952 John Huston filma el clásico **Moulin Rouge** (Idem.) sobre vida y obras de Henri de Toulouse-Lautrec, con José Ferrer.

1955 Henri-Georges Clouzot rueda el largometraje **Le Mystere Picasso**, documento excepcional porque consiste sencillamente en el artista pintando. El espectador presencia el proceso creativo en forma directa y asiste a las diferentes etapas por las que atraviesa la misma obra. El film comienza en formato normal pero tiene una última parte realizada en pantalla ancha para poder cambiar el tamaño de las pinturas. Es en color, excepto en los pocos momentos en que se ve a Picasso y al equipo técnico del film. El artista ha sido objeto de otros films documentales, entre los que corresponde citar **La regarde Picasso**, de la argentina Nelly Kaplan.

1956 Gerard Philipe interpreta a Modigliani en el largometraje francés **Montparnasse 19** (*Los amantes de Montparnasse*) de Jacques Becker.

1959 Henry Koster dirigió la coproducción ítalo-norteamericana **The Naked Maja** (*La maja desnuda*), ficción melodramática con Ava Gardner, lejanamente basada en datos de la vida de Goya (Tony Franciosa). Desde luego, allí lo importante era la maja.

1960 El argentino Juan Oliva, formado en la plástica y la fotografía, realiza el cortometraje documental **López Claro, su pintura mural americana**. "*En el taller del pintor argentino César López Claro, ubicado en Guadalupe, barrio de Santa Fe, la cámara documenta su último período, americanista. Indaga el proceso creador desde los primeros apuntes que recogiera el artista en sus viajes al altiplano de Perú, Bolivia y Ecuador, hasta su culminación en los grandes espacios murales, pintados en la pared de su taller*". (Fernando Birri en *La escuela documental de Santa Fe*, Ed. Documento, Santa Fe, 1964).

(sigue en la pag. 46)

Empieza con tres tíos bebiendo. Luego una hora entera con una boda polaca, que lo podían haber acortado aunque es divertido, tan real y tan hermoso... Aparece una gente que antes nunca salía en las películas, está muy bien. Luego se ponen a cazar ciervos y de ahí pasan al Vietnam. Al final, Chris Walken se pone una pistola en la cabeza y se suicida. Bobby De Niro lo toma de la mano y le dice: "Querido, te quiero, te quiero", y sostiene su cabeza sangrante.

Martes 17 de abril de 1979

Llamé al hotel de Mork [Robin Williams]. Me dijeron que fuera enseguida. Fui en taxi al Sherry (2.50\$). Creíamos que tendrían una limusina, porque eran doce, pero tuvimos que tomar tres taxis para bajar al Village. (...) Robin va a hacer la película de **Popeye**, Ahora Sue Mengers es su agente. Valerie dijo que cuando se dio cuenta de que Robin iba a ser famoso -ya llevaban dos años viviendo juntos-, ella le dijo que no quería aparecer en público ni en los periódicos como "Robin Williams y acompañante", y lo obligó a casarse. Son agradables y son [risas] "de verdad". Por eso no alquilan limusinas. Aunque con limusinas todo habría sido más cómodo.

Jueves 2 de agosto de 1979

En casa, empecé a ver **Brief Encounter** y al principio me pareció muy buena, pero luego empecé a pensar que era una historia muy estúpida: una señora que empieza a buscarse problemas cuando tenía un matrimonio muy feliz. Era una estupidez y me molestó. Luego llamó Lisa Rance y me preguntó si la había visto, y si no me había parecido preciosa, y yo le eché la bronca y me enfadé con ella.

Jueves 20 de septiembre, 1979

Tenía que ir a la proyección de esa película llamada **Anti-guión** que han hecho los amigos de Jack Kroll. La pasaban especialmente para mí, y como no quería ir solo, invité a John Reinhold, a Curley y a Thomas Ammann. Sé que a Thomas le interesan las películas experimentales. Fuimos a la esquina de la cuarenta y ocho y Broadway (taxi 3\$). Llegué cinco minutos tarde y la película ya había empezado. Estaba desenfocada, sólo estuvo enfocada en cuatro ocasiones. La habían filmado en video y luego la habían pasado a película. Salía una chica masturbándose en la ducha. Luego pareció como si la película se hubiera roto, pero no sabíamos si era eso o si se había terminado. Ninguno de nosotros se atrevió a preguntar nada y nos quedamos allí sentados en la oscuridad, hasta que por fin salió un tipo de la cabina de proyección con la película en la mano. Hasta entonces no nos enteramos de que la película había terminado. No sabíamos qué decir, la chica que nos había mostrado la película esperaba que dijéramos algo. Al final yo dije: "Me ha gustado". Y ella se sintió aliviada.

Lunes 31 de diciembre, 1979

A las 3:00 Bianca quiso ir a la fiesta de Woody Allen en Harkness House, en la calle 75. John Samuels tenía coche y estacionó en doble fila.

La de Woody era la mejor fiesta, atestada de gente famosa. Tendríamos que haber ido antes. Mia Farrow es encantadora y muy bella. Estaba Bobby De Niro, muy gordo. Muy, muy gordo. Ya sé que engordó para la película del boxeador, pero sería gracioso que no pudiera volver a adelgazar. Está muy feo. Debe estar loco porque se ha vuelto gordo de verdad.

Miércoles 16 de abril, 1980

(...) Me fui andando hasta el Quo Vadis, donde teníamos que entrevistar a Nastassja Kinski. Es alta, guapa y habla muy bien inglés. (...) Está en casa de Milos Forman, y supongo que están liados porque ella comentó algo de organizar una cena en su honor con motivo de los Oscars. Nos contó que Milos le había ofrecido un papel en **Ragtime**, el de Evelyn Nesbit bajando desnuda por las escaleras. No tuve el valor de contarle que ese es el papel que ofrece a todas las mujeres que le gustan, Margaret Trudeau y otras dos, por ejemplo. Es su forma de ser.

Martes 22 de julio, 1980

Me encontré con alguien en la calle que me dijo que le parecía fantástico que tuviéramos a un actor de cine como presidente, y que la idea era muy *pop*, y [risas] si lo piensas es fantástico, muy americano. Es curioso que nunca hablen del divorcio de Reagan. Creía que uno no podía ser presidente si se ha divorciado.

Jueves 16 de octubre, 1980

Ah, se ha suicidado el hijo de Mary Tyler Moore y ahora empezará a funcionar **Ordinary People**. Todo el mundo empezará a odiarla porque pensarán que ella es así en la vida real.

Domingo 22 de febrero, 1981

Llamó Jerry Hall. Me contó que el pobre Mick [Jagger] está en Perú con lo de la película de Herzog [Fitzcarraldo], que llueve todo el día y que tiene que dormir en un colchón húmedo, y que a Jason Robards le ha dado una neumonía y han tenido que traerle a un hospital de Nueva York, y ya no quiere volver.

Jueves 16 de abril, 1981

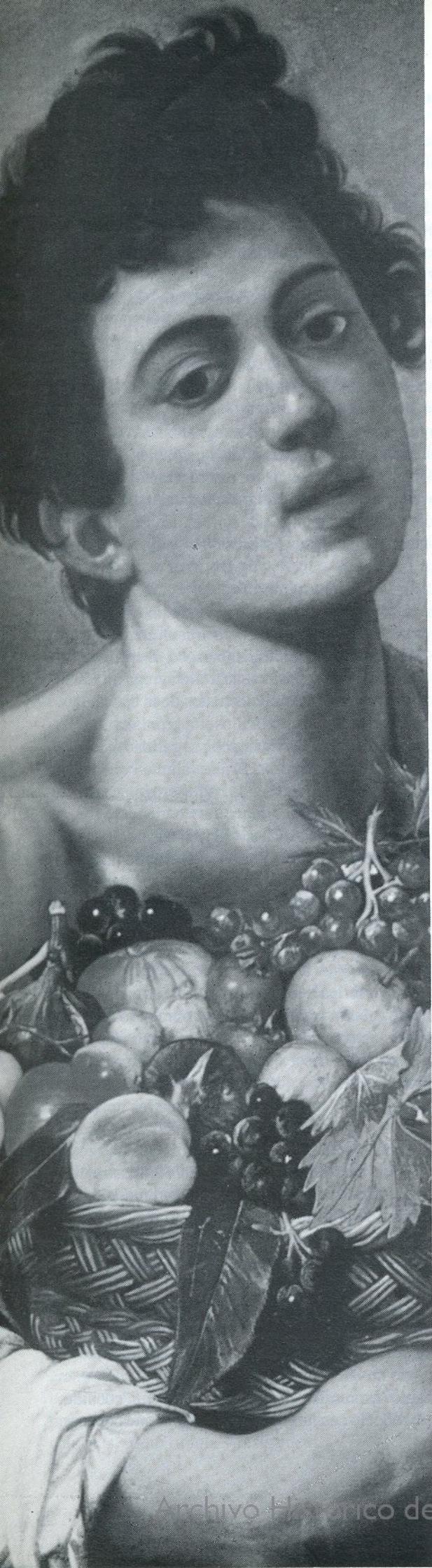
Fuimos a ver **Excalibur**. Las escenas de sexo eran un tanto tópicas, pero estaban muy bien hechas. El protagonista se dejaba la armadura puesta mientras hacían el amor. Y todo era muy blandengue. Yo no entendía nada, siempre había pensado que Camelot era un lugar real.

Films citados

A Star Is Born (*Nace una estrella*, Frank Pierson-1976) c/Barbra Streisand, Kris Kristofferson. **Andy Warhol's Bad** (Jed Johnson-1971) c/Carroll Baker, Perry King. **New York, New York** (Idem., Martin Scorsese-1977) c/Robert De Niro, Liza Minnelli. **A Wedding** (*La boda*, Robert Altman-1978) c/Carol Burnett, Vittorio Gassman, Lillian Gish. **Saturday Night Fever** (*Fiebre de sábado por la noche*, John Badham-1977) c/John Travolta, Karen Lynn Gorney. **Ese oscuro objeto del deseo** (Idem., Luis Buñuel-1979) c/Fernando Rey, Carole Bouquet y Angela Molina. **Deer Hunter** (*El francotirador*, Michael Cimino-1978) c/Robert De Niro, Christopher Walken. **Brief Encounter** (*Lo que no fue*, David Lean-1945) c/Celia Johnson, Trevor Howard. **Ragtime** (Idem., M. Forman-1981) c/James Cagney, Elizabeth McGovern. **Ordinary People** (*Gente como uno*, Robert Redford-1980) c/M. Tyler Moore, Donald Sutherland. **Fitzcarraldo** (Idem., Werner Herzog-1982) c/Klaus Kinski, Claudia Cardinale. **Excalibur** (Idem., John Boorman-1981) c/Nicol Williamson, Nigel Terry.

Derecha:

Caravaggio, *Muchacho con cesto de fruta* (1594), detalle



Sin temor, sin esperanza

Derek Jarman

Caravaggio es uno de los tantos films que abordan la vida de un artista. Pero a diferencia del género biográfico que relata los hechos de una vida, este film reúne algunos datos sueltos y se ubica en un tiempo y lugar que pueden ser la Italia del siglo XVII pero también son la Inglaterra del siglo XX. A Derek Jarman, un cineasta inglés que acaba de morir de SIDA en Inglaterra suele comparárselo con Greenaway por el estilo refinado, erudito, el cuidado obsesivo de la composición. Pero mientras la frialdad de Greenaway es impenetrable, detrás de una imagen de Jarman desborda una intensidad desenfrenada.

por **Paula Félix-Didier**

Michelangelo Merisi -*il Caravaggio* para la historia del arte- vivió y pintó en la Italia del siglo diecisiete. Derek Jarman vivió y filmó en la Inglaterra de finales del siglo XX. No es casual, ni gratuito que Jarman eligiera un personaje como Caravaggio para hablar de sí mismo.

Ambos vivieron en un contexto histórico marcado por la crisis y ambos sintieron la obligación de dar testimonio. ▬



Arriba y en frente: **Passion**, según Godard y según Delacroix

y Caravaggio

La crisis del siglo veinte es una vieja conocida. El siglo diecisiete -por su parte- ve quebrarse por primera vez la unidad cristiana de Occidente: la Reforma se presenta como una herejía que ya no podrá ser absorbida o reprimida. Las tesis protestantes devuelven la dimensión individual a la relación del hombre con Dios y lo enfrentan con la angustia del destino. El hambre y la peste se ensañan con una Europa empobrecida. Mientras tanto una aristocracia indiferente sigue inventando pretextos para hacer la guerra. El arte, reflejo del alma de una época, procura conjurar el miedo a la muerte que se cuele por debajo de todas las puertas. El barroco es así una exaltación morbosa de la vida, un intento desesperado por apresarla en una tela, en la piedra, en el papel.

El hombre del siglo XVII luchaba por conocer un yo que apenas se descubría. El siglo XX ha ahogado también el yo, y quiere redescubrirlo. Sin miedo, sin esperanzas, como la inscripción en el cuchillo que el joven Caravaggio valora más que su arte.

No es casual, ni gratuito entonces -está dicho- que Jarman eligiera un personaje como Caravaggio para hablar de sí mismo y de este tiempo. El film no narra la vida de Caravaggio, se ordena alrededor de algunas imágenes que disparan un comentario sobre la creación, la libertad, la pasión, la honestidad, el amor.... No echa ninguna luz -o poca- sobre la vida del pintor. No sería muy útil en un curso de historia del arte. Sólo comprendemos si prescindimos del afán historicista que busca la precisión en el detalle de época, en la ambientación y el decorado. De hecho el objetivo está explícito: no

recorrer la biografía del pintor, sino elegir de aquello que simboliza los rasgos pertinentes que permitan comentar la realidad del siglo XX. Este propósito está reforzado por el recurso a algunos anacronismos - una máquina de escribir, una moto o un cigarrillo en pleno mil seiscientos- que interrumpen la superficie del relato y advierten al espectador que no es más que artificio construido por un director que utiliza este recurso 'pedagógico' -provocador pero algo soberbio- para recordar al espectador que se le está diciendo algo, que debe entender y que necesita alguna ayuda para hacerlo. No importan la época y tampoco el lugar, mientras nos mantengamos dentro de los límites del mundo occidental hay ciertos valores que se mantienen invariables: el desafío de defender la individualidad frente a las tentaciones del éxito y la vida fácil y sostener una postura con la propia vida.

La pintura aparece en el film como puntuación del relato y como condensación del proceso de desintegración del pintor. Jarman juega con la pintura en la reconstrucción obsesiva del *tableau vivant* pero llega más allá: cada detalle, cada gesto, cada fisonomía es exactamente -no como el cuadro que podemos observar colgando de las paredes de la Villa Borghese o la galería de los Oficios- sino como debió ser el modelo.

Utiliza la pintura como tema, no como recurso expresivo. Se regodea en la reconstrucción obsesiva de un estilo y una estética. Y para ello no le basta con demostrar un conocimiento absoluto de las técnicas pictóricas del barroco -Derek Jarman fue antes que cineasta, pintor- sino que a ello agrega un sólido dominio de los conocimientos intelectuales de la época.

Saberes como la alquimia o la filosofía bruniana atraviesan el film como un guiño destinado con seguridad a caer en el vacío. Y nuevamente Giordano Bruno -alguien que como Caravaggio o Jarman prefirió una vida corta pero intensa- para corroborar una interpretación.

Huérfano desde pequeño, Caravaggio rueda de ciudad en ciudad como aprendiz de pintor. Varios acontecimientos poco claros en los que siempre un cuchillo juega un papel singular lo obligan a ir dejando varios hogares, incluso la Roma papal donde goza de la protección de un cardenal. Termina en Malta, de donde es expulsado y finalmente -apresado por error por una patrulla española- es abandonado en las playas donde muere de hambre y fatiga a los 39 años.

Caravaggio celebra la vida en toda su obra pero también celebra la vida con su propia vida. Apenas 39 años bastaron para socavar las sólidas bases que el arte se había procurado desde el Renacimiento. ¿Por qué retratar la belleza cuando el mundo estaba en carne viva? ¿Por qué iluminar las imágenes con una luz diáfana y clara cuando había muchas más cosas oscuras y tenebrosas para mostrar?

Derek Jarman fue director de cine. En 52 años realizó alrededor de una decena de películas que de un modo u otro siempre hablaron de sí mismo. Con un estilo que no puede definirse como atractivo o persuasivo, Jarman abordó los temas que el arte prefiere a menudo soslayar. La homosexualidad, por supuesto, pero también la guerra, la hipocresía o la mediocridad.

Caravaggio era un irreverente. Jarman era un irreverente.

Caravaggio era homosexual. Jarman era homosexual.

Caravaggio no intelectualizaba. Jarman sí

Caravaggio expresaba su opiniones con un cuchillo.

Jarman las embelleció con imágenes exquisitamente poéticas.

“Un film consiste en seguir la luz”
Godard

La opción de los cineastas por el *tableau-vivant*, o “cuadro viviente”, consiste en animarse a dar pelea por eso que desean hacer “vivir” del cuadro: el modo en que la luz evoca, provoca e invoca proto-narraciones. Esa ha sido la obsesión que hizo que Paul Leduc rodara *Frida, naturaleza viva* (1984), Derek Jarman hiciera lo propio con *Caravaggio* (1986) y Henning Carlsson *The Wolf at the Door* (Prisionero de su libertad, 1987) sobre Gauguin, por tomar apenas tres casos y si bien dichos films se orientaron hacia la interrelación entre obra y biografía. A su vez, como argumenta con acierto el teórico de arte moderno Hubert Damisch¹, esta sería una de las razones por las que el cine no incorporó, como “cuadros vivientes”, las pinturas abstractas.

Los “cuadros vivientes” como batallas por la luz y receptáculo de proto-narraciones, hacen que Godard convierta *Passion* (1982) en una de las obras mayores sobre la creación entendida como lucha por la producción. El film para el que ha sido convocado el cineasta polaco Jerzy (Jerzy Radziwilowicz) contempla la filmación de una serie de *tableaux-vivants*, cuya lógica o concepto de sucesión generan una inicial perplejidad: Rembrandt, Goya, Delacroix. O lo que sería análogo: el Siglo XVII, comienzos del Siglo XIX y mediados del Siglo XIX. Y vinculado a esto mismo, la interrogación esencial: ¿cuáles pinturas elige y qué está narrándose en ellas, de acuerdo con la relación que Godard establece con la “otra zona” productiva, económica y romántica de su film?.

Si bien hay otros “cuadros vivientes”, pone el acento en tres representaciones de sucesos colectivos, tal lo que exponen *La ronda nocturna* de Rembrandt, *El 3 de mayo de 1808* de Goya, y *La entrada de los cruzados en Constantinopla* de Delacroix. La planificación que elige Godard permite intuir, tejer el sentido que busca establecer entre ellos: comienza a filmarlos a través de los detalles y culmina con la totalidad del *tableau*. Ahora bien, al partir de los detalles lo que hace es identificar, para después potenciar, las fuentes de luz que los autonomizan. De tal modo, al disponer el primero, *La ronda...*, hace que los otros “personajes del cuadro” tomen sus posiciones y “dejen lugar” para que esté en “su espacio” la nena rubia que se ubica por último, *casualmente* la que organiza lumínicamente la pintura-plano. Sucede lo mismo con *El 3 de mayo...*, al comenzar encuadrando con singular énfasis el farol que dirige su haz y la camisa blanca del ajusticiado principal con que aquel se ordena². Y en cuanto a *La entrada de los cruzados...*, las zonas en que se concentra la luz son múltiples, debido a que el pintor se caracteriza por el dramatismo del claroscuro. Sin embargo, Godard destaca a los seis personajes que están delante, y en particular a las dos esclavas, yacente una en brazos de la que está con su espalda desnuda.

Al ordenar de esta manera los “cuadros” no hay solamente la intención de seguir de un modo epocal obras y pintores; hay una gradación, un trayecto atravesado por distintas clases de lucha que no son sino lucha por la producción. Por un lado, lucha por la producción de la luz, de parte del director Jerzy en esa frase que retorna después de filmar cada *tableau*: “la luz no va”; o cuando escribe en su cuaderno de notas: “lo que estalla en la luz es el eco de lo que la noche sumerge”. Y por otro lado, lucha de la producción respecto de los propios materiales “cuadros”, que ofrecen resistencia, con sus “integrantes” forcejeando entre ellos y con los técnicos de la filmación, haciendo del interior del “cuadro viviente” una batalla, o mejor como pensaba Deleuze: “los cuadros haciéndose”³. Producción entendida, entonces, como tiranía y resistencia.

Clases de lucha, Batallas por la luz

Godard: *Passion*



por **Sergio Wolf**

y los “cuadros vivientes”

En *Passion*, las luchas de producción estética, de producción técnica y de producción económica son instancias simultáneas, nunca sucesivas. Es por eso que la idea de la fábrica y la rebelión de la operaria (Isabelle Huppert) trabajan en el mismo sentido que las pujas de Jerzy con productores, el modo en que indaga el enigma de los “cuadros vivientes” es para él tan intenso como observar e imaginar las “historias” que laten en el rostro de la dueña de hotel Hanna (Hanna Schygulla), la venta de los derechos del “film haciéndose” coexiste con sus decisiones estéticas de filmación.

Suele suceder con los films que trabajan sobre “cuadros vivientes”, y en especial con los que enlazan obra y biografía -como *Frida...*, *Caravaggio* y *Prisionero...*-, que cultivan los modos de la causa-efecto y el final heroico: en cuanto a lo primero, algo le pasa al pintor que lo induce a transformar el suceso en obra; en cuanto a lo segundo, luego de bregar finalmente “logra” el color, la luz o el efecto ansiado. *Passion* es su reverso. La gran combustión godardiana consiste en hacer de su película un territorio intrínsecamente osmótico: los *tableaux* y los personajes -Jerzy, Isabelle, Hanna- son un *continuum*. No hay un antes-después, ni un final glorioso para la búsqueda; hay simultaneidad e intención fracasada. Y de allí la función especular de los “motivos” de los cuadros elegidos. El clasicismo pictórico hace las veces de reemplazo del clasicismo cinematográfico a que Godard suele apelar en la mayoría de sus films. Esas tres pinturas de eventos colectivos “narran” -para decirlo en términos burdamente descriptivos-, sucesivamente un desfile marcial, un fusilamiento atroz y un arribo brutal. Godard se detiene en las “micro-historias” que están contenidas en el “gran suceso colectivo”, en similar procedimiento al que realiza con los “personajes de su propia película”.

La preparación y la filmación de un cuadro son, aquí, modos de hablar de la creación como un acto de la inestabilidad: del que crea y de los mismos materiales. Si es cierto que el “cuadro viviente” es en *Passion* algo “inmóvil forzado”⁴, esa inmovilidad no deja de ser fugaz, solamente puede ser fugaz, como el instante fotográfico. La batalla por la luz es, para decirlo con todas las palabras, “la batalla por *atrapar* la luz”. Disponer o reproducir una escena de “cuadro viviente”, es materializar lo explícito, el problema surge cuando la búsqueda va hacia lo implícito: conquistar la luz, igual que se dice conquistar un territorio.

Notas

1. *L'épee devant les yeux*, entrevista a Hubert Damisch, en *Cahiers du Cinema* N° 351, 1983.

2. Si bien no ha sido tomado en este artículo, cabe detallar que cuando escenifica el cuadro *La familia de Carlos IV*, de Goya, el autor recorta del grupo a los cuatro protagonistas fundamentales, en quienes está concentrada la fuente luminosa de la obra. Es la única obra de “suceso colectivo” de la que recorta “personajes”, con la peculiaridad de que entre lo quitado figura el propio Goya que -aludiendo e invirtiendo lo hecho por Velázquez en *Las meninas*- aparecía detrás de la familia real.

3. Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona, 1985, pag. 107.

4. La idea es trabajada por Pascal Bonitzer en su notable volumen *Decadrages*, Edit. de l'Etoile, París, 1987, pag. 30.

Nighthawks y el film negro

Edward Hopper

Edward Hopper (1882-1967) es quizás el artista plástico norteamericano más reconocido por la crítica y el público mundiales. Considerado como el precursor de las corrientes sociales que atravesaron la pintura americana en la segunda posguerra, el advenimiento del hiperrealismo lo coloca en los orígenes del arte pop, poniendo en uno de los elementos esenciales de su obra : la conexión entre su arte y la Cultura Popular.

Hopper es sobre todo un observador de América, un artista que pinta desde el hecho, desde lo que ha visto. Fue también un gran consumidor de cine popular y muchas de sus pinturas -en especial *Nighthawks* de 1942- nos muestran un extraordinario parentesco tanto en lo formal como en la temática con los *film noir* de la década del cuarenta. Lo que sigue es un extracto de un artículo publicado por la revista *Post Script* en el invierno de 1983 que analiza *Nighthawks* en su relación con la estética del *film noir*.

El interés de Hopper por el cine se inicia temprano. Como ilustrador comercial trabajó en publicidad para la creciente industria cinematográfica. Más tarde encontrará en el cine una fuente de inspiración en lo que hace a la importancia atribuida al tema y sus cualidades formales, pero no fue muy frecuente que pensara que el cine había tenido algún influjo en su trabajo (Los silencios de Hopper fueron formidables; nunca hablaba sin necesidad, era famoso por 'sus silencios monumentales'. De hecho, una vez llegó a decir

: “Si todo pudiera decirse con palabras, no habría razón para pintar”). El mejor registro de la influencia del cine en el trabajo de Hopper es una pequeña cantidad de comentarios que hizo sobre el cine y la notable afinidad de sus obras con conocidos films que vio. Richard Lahey recuerda que una vez el artista le dijo: “Cuando no me siento dispuesto a pintar, voy al cine por una semana o más. Me hago un empacho de cine.” La imaginería cinematográfica es especialmente relevante en la obra de Hopper, y su trabajo vuelve una y otra vez al tema del público asitiendo a la proyección de películas.

Las conexiones temáticas y formales entre la pantalla y el lienzo se encuentran claramente planteadas en *Nighthawks*. Esta pintura refleja el conocimiento de Hopper de los temas y argumentos de los films de los 30, en especial los referidos a *gangsters*, y corre paralelo o anticipa el estilo de los *film noir*. *Nighthawks*, adquirido rápidamente por el Instituto de Arte de Chicago, ha sido ampliamente reconocido como una de las obras capitales del Arte Norteamericano, y una de las mejores de la producción de Hopper. La tela muestra simplemente, la intersección de dos calles, dominada por un bar donde tres personas -dos hombres y una mujer- toman algo acodados en la barra. A principios de los sesenta Hopper recordaba el origen de esta pintura de este modo: - “Sugerida por un restaurant de la Avenida Greenwich en el que dos calles se encontraban, la obra parece plantearse el modo en que concibo una calle nocturna. Simplifiqué la escena y amplié el restaurant.” Y, así, la cena en *Nighthawks* refleja una típica comida americana, que a su vez recuerda las comidas de las obras y películas de los años 30 y 40. En cierto modo *Nighthawks* delinea las transformaciones de una cultura; estos cambios van de los 30 hasta los 40, de la Gran Depresión al inicio de la Segunda Guerra Mundial.

Nighthawks plasma coincidencias de temas y estilos en ambas décadas. Por ejemplo: las características del *snack-bar*, y el ambiente de la escena muestra una gran afinidad con las películas de los años 30 de *gangsters*, films que el artista frecuentemente vio cuando no se hallaba “de ánimo para pintar”.

Durante los años 30 Hollywood entretuvo a una audiencia aprehensiva por la Depresión con un reguero de películas de *gangsters* protagonizadas por individuos que vivían en la más completa ilegalidad. El público de cine Norteamericano se encuentra durante los años 30 económica y psicológicamente destruido; se volcó al cine de *gangsters* porque éstos materializaban el recordado mito del éxito de Horacio Alger: los chicos malos de la calle se hacen buenos, se hacen ricos, tienen chicas, y tienen armas. El ascenso social se enfatiza y cuando termina mal, nadie se lo toma muy a pecho, excepto recordando tal vez que los *gangsters* tienen finalmente “lo que se merecen” pues han sido demasiado voraces en su escalada económica y de éxito. El hecho de que durante la primera época de la Depresión sólo los *gangsters* de Hollywood tuvieran posibilidades de ascenso social refleja el sentimiento popular de que las Instituciones Norteamericanas habían fracasado en cuestiones de negocios y de gobierno. Los cuantiosos beneficios producidos por **Little Caesar** (*Pequeño Cesar*-1930), **Public Enemy** (*Enemigo Público*-1931); **Scarface** (1932) y **Dead End** (*Callejón sin salida*-1937) ayudaron a la industria cinematográfica a permanecer a flote, mientras el resto de la economía Norteamericana naufragaba. Aún cuando legisladores, sociólogos, y defensores de la moral pública denunciaban la violencia y la glorificación de los rufianes características de los films de este género, estas películas llenaban las salas.

Los films de *Gangsters* se concentran en una Norteamérica urbana. **Dead End**, uno de los films tardíos del género, se inicia con el tiro que escapa de un grupo de chicos de la calle, que juegan cercanos a un muelle. El film es una adaptación de Sidney Kingsley de una obra de 1935, y es muy probable que Hopper haya asistido no solo a la obra teatral sino también al film. El único decorado con el cual los publicistas de United Artists han insistido fue una representación realista de humildes viviendas de la Zona Este (que se completa inclusive con cáscaras de frutas que flotan en el agua oscura).

Las interrelaciones vertical-horizontales que plantea el muelle, las calles y los edificios presentan una pronunciada angularidad que recuerdan el estilo de los documentales de Richard Day. El director del film William Wyler usó esta composición escorzada para crear una sensación de trama urbana. Los habitantes del barrio -Drina, Francey, Dave y los chicos del **Dead End**- se hallan encuadrados y enjaulados dentro de este decorado, del mismo modo en que Hopper atrapa y aprisiona sus personajes dentro del restaurant en *Nighthawks*. En cuanto al tema las películas de *gangsters*, films como el arriba mencionado reflejan la cultura urbana de los 30: el achicamiento social y los cambios de vida que trajo la Depresión, en la que el ascenso del *gangster* fue un dato cotidiano.

El Hollywood ortodoxo de los *gangsters* de los años 30 se caracteriza por una particular imagen de rigidez; el uso de lo obstinadamente cortado, trajes cúbicos y sombreros rígidamente angulares, que otorgan un aspecto frío, duro e inflexible. Las dos vestimentas viriles de la mencionada obra de Hopper, recuerdan a James Cagney o Edward G. Robinson, ambos clásicos prototipos del género, en sus descuidados sombreros, formas cuadradas y posturas características. La inconfundible mujer, que como la Jean Harlow de **Enemigo público**, es un poco desaliñada y muy delgada. Su vestimenta es chillona y estrecha, las uñas esmaltadas, el cabello teñido, y la envuelve el humo de sus cigarrillos como la pelirroja pintada en *Nighthawks*. Verdaderamente el bar de Hopper evoca profundamente la imagen de los films gangsteriles. En las películas de los '30, o en los cuentos cortos de E. Hemingway como por ejemplo *Los asesinos*, el bar nocturno deviene en el sitio donde los ilegales y los desclasados acechan. Estos lugares son su mundo, su medio y su guarida. Asimismo el conjunto de caracteres retratados en la obra de Hopper se excluyen del resto del mundo, encuadrado dentro del prototípico bar nocturno de New York.

Las líneas del bar de Hopper, pertenecen a una forma de arte moderno, que fuera para una *elite* durante los años 20, creció, se comercializó y se transformó en un estilo cultural de masas en los años 30 y 40. La forma de esta modernidad es omnipresente, se ubica en el diseño y se extiende desde los asientos de las salas teatrales y cinematográficas hasta el diseño de moderno estilo similar al del bar en *Nighthawks*. En el cuadro la aguda curva parabólica corporiza un pensamiento de dinamismo y velocidad. Pero este concepto de velocidad que originalmente se había proyectado para objetos relacionados con la mecánica, llegó con en el transcurso del tiempo a objetos sin ninguna movilidad. Las tostadoras Sunbeam comenzaron a parecerse a cohetes; el salero y pimentero tenían diseño aerodinámico y le otorgaban así a la mesa de comida la sensación de eficiencia. El bar donde Edward G. Robinson (**Little Caesar**) toma café luego de haber cometido su primer asesinato es un lugar bullicioso, pero sus organizados interiores de cromo y madera se acercan al estilo moderno.

Esencialmente, el estilo moderno incorpora la imagen prolija, pulida, cortada y de formas redondeadas para dar a la cocina Norteamericana, al teatro, el cine y los bares el inquieto dinamismo de una eficiente máquina en movimiento.

Nighthawks conlleva también la mirada de Hopper sobre el contexto cultural de los años '40, en especial lo concerniente a su actitud frente a la alienación y la inquietud social. Muchas de las pinturas de Hopper y especialmente ésta se hallan estrechamente alineadas al cine negro. El estilo del cine negro se inició en la post-Depresión americana, pero sus orígenes se hallan unidos al Expresionismo Alemán y al cine gangsteril de la década precedente. El punto culminante del cine negro fue luego de la Segunda Guerra Mundial, cuando refleja y esencialmente reinterpreta lo concerniente a la pre-guerra. El cine negro considera los problemas de los '30 en la atmósfera de los '40; así como Hopper reinterpreta los '30 dentro de los límites de una pintura de 1942. El estilo de *Nighthawks* así como la película de 1941 *El Halcón Maltés* adeuda algo al sombrío manierismo de los films de *gangsters* pero también utiliza elementos contenidos dentro del Cine Negro.

La expresión *Cine Negro* describe aquellas lóbregas, sombrías, y sardónicas películas de detectives y escenas de crímenes de los '40 y de los '50, desde los misterios detectivescos de Philip Marlowe como *The Big Sleep* (*Al borde del abismo*-1946) al temprano *thriller* de Hitchcock *Notorious* (*Tuyo es mi corazón*-1946). El estilo del cine negro ha sido explicado como "como una autocontenida reflexión de las preocupaciones culturales de América", una descripción que se enfoca sobre una América infeliz durante los '40 y los '50. Cientos de films negros delinean consistentemente el lado oscuro de la vida americana, que al finalizar la guerra se hallaba cultural y socialmente alienada por la realidad de la bomba atómica y la histeria del Macartismo. El film negro evoluciona desde el consenso de que la superioridad y eficacia de la tecnología americana, la esperanza del país de los '30, ha de alguna manera fallado, conduciendo a sus ciudadanos no hacia un futuro disciplinado, sino hacia una muy larga y penosa guerra, y a la Guerra Fría más tarde. Típicamente los films negros retratan la aversión a las Instituciones, a la regulación gubernamental, a la Policía y el Ejército. La mayoría de los films se ocupan de la ciudad y el crimen entre la clase media urbana. A menudo la gente se presenta como existencialmente perdida, inexplicablemente herida, dañada por cosas que se hallan fuera de su control. Los realizadores de Hollywood comprendieron que las particulares tensiones sociales de los años '40 no se hallaban ampliamente expresadas en las viejas películas de género como las de *gangsters*. Crearon así la forma del film negro para integrar el clima cultural contemporáneo de los 40 y los 50. Los viejos problemas abordados en los tempranos films de género quedaban irresueltos, pero en el film negro su no resolución se transforma en una impresión dominante.

El clima que emerge de la pintura de E. Hopper de 1942 es claramente tomado del molde de este film negro. Como ya se ha dicho, algunos críticos han comentado las relaciones entre los cuadros de Hopper y el cine negro. Los diseños ambientales utilizados en el film negro *Scarlet Street* (*Mala mujer*, Fritz Lang-1945) por momentos son análogos a la forma de *Nighthawks*. En sus calles desiertas, sus alargadas sombras, sus edificios angulosos, la imagen de los paisajes ciudadanos nocturnos, todo remite al arte de Hopper. Tanto pintura como film revelan a través de sus formas una común ansiedad y falta de alegría.

por **Erika Doss**

Las pinturas rectangulares de Hopper (la misma forma que la pantalla de cine) se hallan compuestas por elementos horizontales en los que trabaja las formas de sus escenas y personajes, del mismo modo que un director fílmico compone escenas y luego de producidas y editadas conforma la película. Ciertamente la dependencia compositiva de Hopper de la interrelación de líneas horizontales y verticales es adrede; sus diseños crean una atmósfera de opresión, creando la ciudad en *Nighthawks*, la oficina en *Confidencia nocturna*, y el baño en *Verano en la ciudad* (1949), encuadrado como medio ambiente que atrapa a sus habitantes. De un modo similar al diseño formal utilizado por Hopper, el film negro también usa un sistema de intertramado de horizontales que actúan para componer y proponer los elementos contextuales, particularmente personajes y objetos claves. En una escena de *The Big Combo* (*Gangsters en fuga*, Joseph H. Lewis-1955), dos siluetas se hallan horizontalmente encuadradas en la entrada de un almacén. Esta composición no sirve para unir las dos figuras, sino que las aleja, y las capta en un infinito y ensombrecido encuadre. Lo mismo pasa con el cuadro *Nighthawks*, donde los personajes se hallan atrapados por la horizontal del bar, y en una amplia escala se hallan encuadrados dentro de un estricto ambiente urbano. Tanto en el cuadro como en el encuadre fílmico toda ruta de escape se halla eliminada; puertas y otras posibles salidas simplemente no existen. El film negro demuestra que la largamente esperada, racional y mecanizada sociedad urbana soñada en los '30 no ha llegado en los '40. De algún modo los personajes del cine negro están física y emocionalmente indiferentes y captados dentro de un desinterés por el ocaso urbano del que toma siniestras y horribles características, en particular con aquel centelleante optimismo futuro que se había anticipado en los 30.

El pesimismo del cine negro se halla mejor expresado en una línea de diálogo que aparece en muchos de estos films: "Esto realmente no tiene ningún sentido". Esta línea también describe a *Nighthawks*. La desdicha inherente al cine negro se halla perfectamente descrita en las palabras de una canción del club nocturno en el film *Destination Murder* (1950): "Estoy totalmente solo / En un palacio de piedra / En una ciudad temerosa". Las tensiones culturales de los 40 se centraron en el convencimiento popular de que la última esperanza de los años 30 -la tecnología- no resolvería los problemas. Tal vez David Riesman sea quien mejor exprese el penetrante sentido de crisis personal y nacional en el título de su tratado de 1953, *La Solitaria Multitud*. Pero Riesman no se hallaba solo. Profetas de la *élite* y de la cultura popular -Edward Hopper y los realizadores de cine negro- nos hablaron de nosotros mismos y respondieron al clima cultural de América utilizando un estilo común y una común historia de desesperanza.

Traducción de **Susana Strugo**

por **Ana Gershenson**

“Los cuadros, las imágenes visuales, son mucho más efectivos que las palabras particularmente hoy, que las palabras ha perdido tanto de su misterio y de su magia”

Andrei Tarkovski

La pintura en el cine

Siglos de pintura, búsquedas en el terreno de la imagen con que el hombre ha intentado plasmar su visión del mundo en las más diversas situaciones, preceden al advenimiento del cine y su instauración como séptimo arte.

Estos siglos de pintura -que conforman la Historia de Arte- implican un recorrido a lo largo de distintos movimientos artísticos y de distintas estéticas. Cada uno de ellos es simplemente una respuesta que desde el arte se ha dado a una determinada realidad histórica.

El cine, que para Eisenstein parecía ser la realización del gran sueño de fin de siglo, la *gesamtkunstwerk*, la obra de arte total donde confluían música, literatura y pintura, hoy reivindica para sí un lenguaje propio.

Se trataría, entonces de explorar las vastas posibilidades de diálogo entre este lenguaje relativamente nuevo -el cine- y el preexistente -la pintura-.

Dice Pascal Bonitzer “*La relación entre pintura y cine, entre el plano y el cuadro, puede ser explícita, violenta, dramática o al contrario, el carácter alusivo de la intimación puede reenviar a algún secreto profundo del film*”.

• Puede ser directa, como cuando Jean Renoir decía que cuando él filmaba, intentaba reproducir en sus films la textura y el color de los cuadros de su padre.

• También es directa en el caso de los *tableau-vivant*, en que un director imita con actores un determinado cuadro. Por ejemplo, en **La Ricotta**, Pasolini imita la *Deposición de Pontormo*, una obra de 1526, o Eric Rohmer que en **La Marquesa de O** imita *La Pesadilla* de Füssli, un pintor romántico. Sin embargo, sería ingenuo suponer que este recurso se agota en una imitación. Pascal Bonitzer repara en el *oxymoron* generado por este movimiento-inmóvil, entre un plano y un cuadro y en la tensión que esto genera. La inclusión por parte de un realizador de estos *tableau vivant*, un momento que el ha definido como narrativo, lejos de ser una toma más, implica un detenimiento narrativo que luego obviamente va a producir un giro en el relato.

• Puede ser a modo de una cita. Bertolucci abre **Ultimo Tango en París** con dos pinturas de Francis Bacon, con una toma lo suficientemente larga para pasar los títulos del film. La fuerza de la pintura de Bacon, los cuerpos retorcidos sobre sí mismos “dice”, anticipa, prolonga lo que vendrá. El predominio de la línea y el arabesco en estas dos figuras continúa a lo largo del film siendo reemplazados por juegos de arcadas, hierro forjado, trenes que pasan, puentes. Al mismo tiempo, el retorcimiento de los cuerpos también remite al tipo de movimiento y a la estética del tango presente en el film y en el título.

• Una pintura puede también participar activamente del guión, cargándolo de significados. Un excelente ejemplo de esto es la inclusión de *La Adoración de los Magos* de Leonardo que hace Andrei Tarkovsky en **El Sacrificio**. Son tantos los puntos de contacto entre esta obra y el film que se hace evidente el por qué un director como Tarkovsky, tan preciso a la hora de incluir pintura en todos sus films, la ha elegido.

La Adoración es una obra inconclusa de Leonardo. Es absolutamente atípica comparada con otras Adoraciones de su época. Mientras en todos los casos el nacimiento de Jesús es celebrado con religiosa alegría, Leonardo presenta una multitud entre sorprendida y trastornada rodeando a la Virgen y al Niño, caras de horror que parecen anticiparse a lo que vendrá. La primera toma de la *Adoración* en **El Sacrificio** es en el comienzo mismo del film, mientras en la banda sonora se escucha, en contraste con esta escena del nacimiento, la *Pasión* de Bach.

Formalmente esta obra presenta una parábola que divide la composición en dos partes. Tarkovsky dice en su autobiografía que desde un principio concibió a **El Sacrificio** como la parábola del monje que creía que regando todos los días un árbol seco, con su fe, al cabo de un tiempo el árbol iba a crecer. En la *Adoración* también vemos un árbol que marca un eje vertical en la composición. El árbol seco de **El Sacrificio** está ubicado en el mismo lugar (sección áurea) que el de Leonardo. Además, en el fondo del cuadro se ha interpretado que las ruinas representan la caída del mundo de la Antigüedad.

También **El Sacrificio** habla de la caída de un mundo: el nuestro.

Por último Michel Chion, al observar que esta obra es utilizada como pivote del montaje, observa que hay un *pendant* entre la actitud de la virgen sosteniendo al niño y el film, en que parece haber una interdicción entre el hombrécito y las mujeres, su madre incluida.

• De los muchos recursos que el cine en general ha tomado de la pintura, se podría destacar por su gran abarcabilidad, el *trompe l'oeil* que descubrieron los pintores del Renacimiento tardío y en mayor o menor medida no ha dejado de usarse desde los pintores de fresco a Picasso, y que Pascal Bonitzer redescubre

en el cine. *El trompe l'oeil* es, como su nombre lo dice, una trampa al ojo, que en sus orígenes se usaba para dar una gran sensación de profundidad, con la particularidad de estar pensada para que el espectador en una segunda mirada descubra la 'trampa'. Se trata de un juego de ilusión y desmentida, de complicidad entre realizador y espectador. Cuando este recurso es aplicado al cine, la cámara es la que cumple la función del ojo. Es el caso de **Paris, Texas** de Wenders; un leve movimiento de cámara nos informa que ese cielo azul que creemos ver detrás del hermano de Travis es sólo un enorme afiche publicitario que lo ubica en su lugar de trabajo. Algo parecido sucede con el título: **Paris, Texas**, la ilusión de París y la desmentida, se trata de un pequeño pueblo en Texas.

Los movimientos de la historia del arte en el cine

Alain Bergala se refiere a aquellos cineastas para quienes la historia del cine se presenta como una gran reserva de formas, motivos y mitos. Como en un *self-service* -dice- una persona que va a hacer cine dispone de noventa años de imaginario cinematográfico para reciclar según su necesidad. Sería interesante extender esta idea a los distintos movimientos pictóricos de los que también se pueden valer esos mismos cineastas a la hora de generar su estética. Este caso va más allá de tomar una determinada obra en préstamo, lo que aquí queda implicado es la posibilidad de tomar un movimiento en su conjunto o la obra de un pintor, para desde allí elaborar la estética de sus films.

Lo que sigue son algunos ejemplos de directores que tomaron un determinado movimiento pictórico y se valieron de él para generar la estética de sus films.

I

En **Un amor en Florencia**, James Ivory toma el *quattrocento* florentino. Gran parte de la historia sucede en Florencia, se ven pinturas del Renacimiento temprano, en los diálogos se mencionan pintores como Giotto y Cimabue, cuyos frescos sirven de base a algunas composiciones en un juego en que las aureolas de los santos son reemplazadas por los sombreros de los personajes. Pero además, Ivory toma la filosofía del humanismo que es la dio origen al Renacimiento en el sentido de la revalorización del cuerpo humano, que los humanistas retomaron de la Grecia clásica (escena de los tres hombres bañándose desnudos en la fuente). La protagonista se asemeja a una Madonna del *quattrocento*. El tema de la *vedutta* merece consideración aparte, porque es un tema absolutamente renacentista. Ya el título en inglés -**A Room with a View**- evoca esto, que es sostenido por Ivory a lo largo de los múltiples encuadres de arquitecturas con arcadas fugando en perspectiva, con tomas en las que se ve la gran cúpula de Santa María dei Fiori (la primera vez en que para cerrar una cúpula de enormes dimensiones se procede por cálculo matemático -unión renacentista de arte y ciencia).

II

En una serie de notas que los *Cahiers du Cinéma* publican bajo el título de *El cine a la hora del Manierismo*, se incluye una

conversación con Patrick Mauries, en la que señala a **Rumble Fish** de Coppola como un film en el que está presente la estética manierista.

Como movimiento pictórico, el manierismo condensa la gran angustia del hombre post-renacentista ante el cambio provocado por el ensanchamiento de los límites geográficos con el descubrimiento de América y la pérdida del lugar de centro del universo a partir del descubrimiento de Copérnico, todo lo cual deviene en una gran falta de confianza del hombre en sí mismo. La melancolía, el misticismo y el aislamiento caracterizaron a los pintores de este período. Pontormo, Parmigianino y Rosso Fiorentino terminaron sus días suicidándose.

Formalmente, caracteriza a este movimiento el alargamiento de la figura y el predominio de la forma *serpentinata*, también presentes en **Rumble Fish**, la mediatización, como en el Retrato de Ludovico Caponi en que está en un camafeo que sostiene en su mano el personaje retratado, en **Rumble Fish** cuando el Chico de la Moto "vió" a la madre en California, fue por su televisión. Todo en el film sucede "después" del gran tiempo de las pandillas al igual que en el manierismo, después de los clásicos, la falta total de atmósfera, de aire, lo irreal en el tratamiento de las nubes, la descontextualización de personajes de la mitología griega (Casandra), la permanente sustitución del todo por la parte, el tema del origen medieval que el manierismo retoma, de la danza macabra en la escena de la pelea de las dos pandillas, la importancia enorme dada al fuera de campo y el evitar siempre la presentación directa de las cosas: "*el chico de la moto reina*" dice el *graffiti* que presenta al personaje principal.

III

Si bien en su film, **Twin Peaks: Fire Walk with Me**, David Lynch hace referencia a distintos pintores, como Paul Delvaux, Max Ernst o Giorgio De Chirico, la línea estética está tomada directamente de Edward Hopper.

Es de Hopper el extrañamiento a la hora de representar un pueblo americano al despertar del *American Dream*, el hiperrealismo lindante con lo fantástico, la iluminación exacerbada de los interiores, las perspectivas osadas, la inclusión de puertas entreabiertas siempre hacia la izquierda que tanto remiten a lo enigmático, combinadas con visiones de *voyeurismo*... También es absolutamente hopperiana la relación entre lo urbano y una naturaleza que se muestra amenazante, inhóspita y desolada, los carteles y luces de neón, los *slogans*, las palabras y las letras como hitos de civilización en Hopper y dando pistas en la resolución del enigma de Lynch.

La composición estética de algunos de los personajes, como el detective Cooper o Donna, la amiga, la mayoría de los vestuarios.

Son citas casi textuales la visión nocturna del bar en que trabajaba Theresa Banks -*Trasnochadores*-, la casa de Laura Palmer -*Habitaciones para turistas*-, con su intensidad de luz irreal, la gasolinera y las repetidas visiones de pinos que se ciernen sobre la ruta -*Gasolina*-, el código de incomunicación entre los padres de Laura cuando están solos en su cuarto -*Hotel junto a terraplén de ferrocarril*-, en que también intervienen un espejo, una ventana e idéntica disposición del hombre y la mujer y de lo ajeno de sus miradas, también presentes están *Oficina en Nueva York* y *Oficina en ciudad pequeña*.

También hay elementos del surrealismo presentes en la trama, como la jerarquización de los sueños y las alucinaciones.

Horror vacui

La renuncia a la búsqueda de una estética propia - paradójicamente- también lleva a la inclusión de un recurso tomado de la pintura: el *horror vacui*. Ese horror al vacío que llevaba a los hombre primitivos a llenar todos los espacios, suele llevar a los cineastas contemporáneos a llenar sus producciones de clichés, frases hechas, sobrecarga de palabras.

Lejos de estar cambiando un recurso formal por otro, la renuncia a la posibilidad de generar una estética propia es la renuncia a la condición sinequanon del arte, en el sentido de su búsqueda permanente de la verdad.

Si esos siglos de pintura de algo pueden servir, allí están.

(viene de la pag. 35)

1961 Luis Buñuel reproduce en su film *Viridiana* (Idem.) el fresco *La última cena*, de Da Vinci. Doce mendigos ocupan el lugar de los apóstoles en una pose que se mantiene durante algunos segundos, "para mejor información del espectador más distraído". Una de las mendigas aprovecha el momento para anunciar que sacará una foto, pero en lugar de hacerlo se alza las faldas y muestra el trasero.

1963 El realizador argentino René Mugica utiliza detalles de una habitación íntegramente pintada por el muralista mexicano David A. Siqueiros para resolver una escena de posesión sexual en su film *El demonio en la sangre*.

1965 Luciano Salce dirige una lastimosa coproducción franco-italiana titulada *El Greco*, en la que Mel Ferrer interpreta al pintor.

1969 Georgy Shengelaya filma en Georgia, U.R.S.S., el largometraje *Pirosmani* (Idem.). El realizador intentó reconstruir la vida del pintor *naïve* georgiano Niko Pirosmani fundamentalmente a partir de su obra, a la que sumó las escasas (y apócrifas) anécdotas conocidas sobre el personaje. Muchos planos son aquí reproducción fiel y elaborada de obras de Pirosmani, y los que no lo son mantienen su composición y su tratamiento del color. "*Pirosmani percibe al mundo dentro de un aura de cuento de hadas: los parroquianos de las tabernas son transformados en príncipes y las cantantes de restaurant pasan a ser bellezas míticas*". El film es una obra maestra melancólica y feliz que se conoce mal. En Buenos Aires se estrenó en marzo de 1990, pero la copia estaba en el país desde 1975 por lo menos.

1978 El realizador chileno Raúl Ruiz filma en Francia *L'hypothèse du tableau volé*. Un coleccionista (Jean Rougeul), interesado en Tonerre, posee seis cuadros de una serie de siete. La exhibición de uno de ellos ha sido prohibida por el gobierno y el restante ha sido robado. A partir de la reconstrucción viva de la serie, el hombre intenta descubrir las causas del robo y de la prohibición. Según el crítico Miguel Marías, el film parte de la pintura para formular una reflexión sobre todas las artes figurativas. Fue fotografiado en blanco y negro por Sacha Vierny.

1983 Kathryn Bigelow, realizadora con formación pictórica, debuta en el largometraje con *The Loveless*, una historia de motoristas diseñada sobre el estilo del pintor Edward Hopper.

1984 Paul Leduc filma en México *Frida, naturaleza viva*, sobre la pintora Frida Kahlo, con Ofelia Medina. "*La narración no fue el camino elegido por Leduc. La sustituyó por un amplísimo retrato en el que la cronología se dispersa y en el que coexisten fechas y sitios, dramas y risas, canciones y letreros, saltando del ataúd inicial a los mundos fantásticos, mágicos, a menudo terribles, que Frida atravesó en su infancia, en sus amores, en sus entusiasmos y padecimientos. Como en El jardín de las delicias del holandés Bosch, como en el Guernica de Picasso, como en el mismo muralismo mexicano, la visión del conjunto es algo más que la suma de sus elementos simbólicos, trágicos, alucinantes. La yuxtaposición es su recurso*". (H.A.T., Cinelecturas; Trilce, Montevideo, 1990)

1988 Tras superar complicadas dificultades financieras que se prolongaron durante unos diez años, Alan Rudolph logró filmar *The Moderns* (*Los modernos*), una visión personal y un tanto paródica del mundo artístico parisino a fines de los años '20, con Keith Carradine, Genevieve Bujold y John Lone.

1989 Akira Kurosawa utiliza toda la moderna parafernalia de efectos visuales para reproducir el tono de las obras de Van Gogh en un episodio de *Akira Kurosawa's Dreams*. Martin Scorsese interpreta al pintor.

1991 Delacroix aparece personificado por el actor Ralph Brown en *Impromptu*, de James Lapine, una ficción construida alrededor de las personalidades que rodeaban a George Sand.

CIEVYC

Centro de Edición

Super VHS / AG 5700

A-B Roll

Post-producción de
sonido

Cochabamba 868

304-1297 / 26-1170

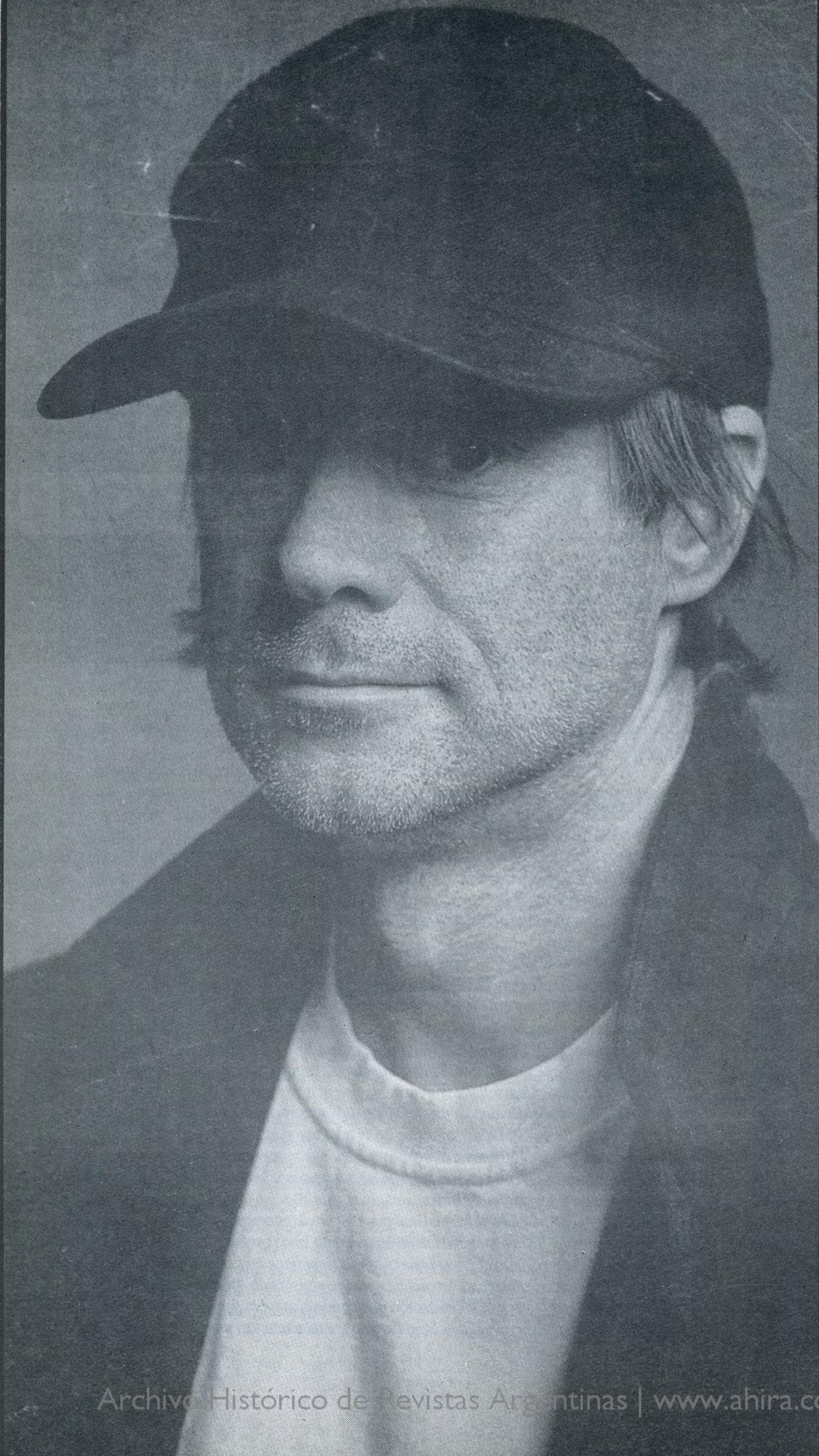
Restaurant

Nuevo Newbery

**Cocina Internacional
Especialidad en Mariscos
Parrilla al Carbón**

Jorge Newbery 3519

Tel: 551-9496



Gus Van Sant



Arty, Nelson and

should be

visiones erráticas

por Sergio Wolf

Un relato consiste en hacer que los personajes emprendan el movimiento. Esta parece ser una premisa que alcanza a varios de los grandes autores contemporáneos: de Rossellini a Godard, de Antonioni a Wenders, de Ozu a Jarmusch, de Rohmer a Hartley, de Pasolini a Van Sant. Y más aún: todos sus relatos no terminan de ser sino la crónica de ese desplazamiento, la descripción de los avatares que promueve ese tránsito. Como si los films cargaran sobre sí un peso fenomenológico, sus criaturas se hunden en las cosas y los lugares, y su deriva, en vez de ser la mera causa de sus historias pasadas, es pura oscilación e intermitencia. No viajan por estar buscando algo preciso. O quizás lo que busquen sea -para decirlo en términos de un productor *standard* de Hollywood- "una buena historia". Solo que quienes buscan no son director y guionista, sino los propios personajes lanzados, para tales fines, a viajar y vagabundear.

Sin embargo, las modalidades de cada autor difieren. Y en Gus Van Sant (Kentucky, 1952) la puesta en escena no convierte a estos "desplazamientos físicos" a través del espacio en la enésima versión del *road-movie*. Más que metáforas de la transformación, aquí las rutas solo implican cuerpos en transición; más que un modo de representar el no-lugar, aquí las rutas no consiguen que los personajes olviden el lugar originario o de final de recorrido.

Si es verdad que -como decía Roland Barthes- el lenguaje proviene siempre de algún lugar, en este caso el lenguaje de Van Sant está ligado a un sitio: Portland, Oregon. Ya su opera prima **Mala noche** (1985)¹ comienza con el viaje en tren de los portorriqueños Johnny y Roberto Pepper (Doug Codeyate y Ray Monge) y de inmediato irrumpe el cartel evidenciando el lugar. Allí Portland funciona como el sitio inequívoco y fundante, del que apenas se sale para retornar, y en que el trío -que completaba el Walt de Tim Streeter- circula, buscándose para encontrarse y desencontrarse. En su segunda película, **Marginales** (Drugstore Cowboy, 1989)², el *insert* del cartel aparece luego del breve prólogo con Bob (Matt Dillon) introduciendo una historia que abre allí para después derivar hacia otras ciudades. Y en **Mi mundo privado** (My Own Private Idaho, 1991), Portland es el lugar final, la parada en que el viaje y la trama epiloga, especialmente para Scott (Keenu Reeves), ya que el "lugar fundante" de Mike (River Phoenix) es el Idaho que existe solo dentro suyo y "narcolépticamente". Los cuerpos transitan caminos, pero no logran desvincularse de los lugares que dejaron su marca en ellos.

Al diseñar sus estructuras narrativas, Van Sant promueve que los citados "desplazamientos físicos" estén gobernados por "desplazamientos mentales", por incrustaciones visuales que funcionan como la irrupción de la subjetividad de sus personajes. De la transición del cuerpo al trance del cerebro. Aquí queda demarcado uno de los ejes fundamentales de sus films: los cuerpos de los personajes viajan, se exponen, dejan que el *azar* teja sus relaciones; los cerebros de los personajes cortan de manera transversal los relatos, surcándolos, repitiendo insistentemente imágenes, recuerdos, sueños, delirios y anhelos que nunca tienen una frontera nítida que diferencie a unos de otros.

En este sentido, Van Sant parece buscar que el estilo de sus películas se asemeje a una descripción de la mente de sus narradores. En **Mala noche** esto puede advertirse no solo en el relato *off* estilo "diario privado" de Walt, sino en las incrustaciones de los dos latinos en el tren o en la multitud de subjetivas del narrador que compone Tim Streeter, en particular cuando vagabundea a la "caza" de compañías homosexuales, con lo que el propio discurrir de la película deviene itinerario errático, desarrollado y abortado, sistemáticamente inestable. A su vez, **Marginales** retoma el modo "diario" con Bob recorriendo en retrospectiva su accionar y el de su banda de ladrones de fármacos, y el film en su totalidad se convierte en *trip*: Al drogarse, el sonido se desfasa y sobrevienen nubes, vacas, casas y sombreros que vuelan; en otros pasajes, prevalece la angustia paranoide de Bob al temer a los maleficios o al imaginar martillos y juicios, paranoia que, además, es verbalizada en el tramo final por el "cura drogadicto" Murphy que hace William Burroughs. En tanto, **Mi mundo privado** hace proliferar esas imágenes interiores de Mike que son tanto *inserts* como *flashbacks* o ensoñaciones, y que organizan el relato de manera narcoléptica, yendo y viniendo -de un lugar a otro, de un episodio a otro³-, en una formulación que pendula entre la vigilia y el dormir, y que nunca se ocupa en explicar cómo llegan de una situación a otra.

Las paradojas combinatorias

El aliento de los films de Van Sant reposa, entonces, en esta paradoja de los desplazamientos ambiguos: cuerpos moviéndose en el espacio pero ligados a lugares específicos, cerebros moviéndose a través de visiones pero produciendo imágenes reincidentes. Una lógica cuyo sistema es episódico y virtual, y que encadena la obra dentro de la modernidad cinematográfica. Esto permitiría abjurar de todo clasicismo en su obra, ya que esos movimientos paradójicos son alimentados, o mejor felizmente intoxicados.

Por un lado, en lo superficial y anecdótico, Van Sant intoxica a sus personajes por sus aficiones: todas las formas de sexo -hetero, homo, bi, trans-⁴, todos los tipos de droga -blandas y duras. Son entes signados por la intoxicación y actúan en consecuencia, utilitariamente: los múltiples tratos de Roberto y Johnny respecto de Walt en *Mala...*, Bob respecto de su mujer en *Marginales* con la droga reemplazando a la comida y todo personaje convertido en alguien únicamente útil si es capaz de proveer el "alimento"- mercancía, Scott respecto de Mike y Bob Pigeon en *Mi mundo...*

Por otro lado, intoxica sus relatos mediante inusitadas combinaciones de "estilos de representación" y su gran fruición citatoria. En *Mala noche* hace coexistir una iluminación de interiores que remite al Cassavetes de *Faces* (1968) y en exteriores al Pasolini de *Accatone* (1961), y toma del mismo director la mostración del cuerpo masculino como una pura abstracción. En cambio, *Mi mundo...* entrecruza las entrevistas a los *rent-boys* en la línea del cine-verdad con los personajes posando como cuadros vivientes porno-gay, cita al Joe D'alexandro de *Flesh* (1968, Warhol-Morrisey) en el tramo en que el viejo homosexual hace que Mike se disfrace de holandés, alude de modo explícito a los *ragazzi di vita* pasolinianos en el episodio italiano y a Wenders y su *París, Texas* (1984) con el super 8 "visionado" por Mike y lo pone en conjunción con *Henry V*.

Aunque en *Mala noche* empleaba el plano-detalle para definir a un personaje -las botas texanas como metonimia de Johnny- y en *Mi mundo privado* exponía notablemente el doble modelo paterno -el biológico escindido del ideológico-, la concepción general, queda dicho, tomaba distancia del sistema clásico de representación. De los tres films, en efecto, *Marginales* es la que aparece más cercana a esta formulación, si bien su título original tiene reminiscencias warholianas (*Drugstore Cowboy*, ¿por la *Lonesome Cowboys* de 1967?) y pueden leerse conexiones con *La ley de la calle* (1983). Hay en ella un relato cronológico y de marcada evolución, el conflicto entre personajes -Bob y la banda, la banda contra el policía Gentry- es unívoco y recorre una narración ligada a las "acciones", se han eliminado elementos o situaciones o personajes episódicos y sin estricta funcionalidad dramática, así como los habituales juegos de agresión-seducción tan frecuentes en *Mala noche* y *Mi mundo privado*.

La fábrica de los sueños



videoclub

Corrientes 1555 • Tel: 40-7098

ESCUELA DE ARTES VISUALES GENERAL SAN MARTIN

Historia del Arte y la Cultura • Comunicación
Fundamentos psicológicos del arte •
Educación visual • Sistemas de representación
Dibujo • Pintura

Maestro en artes visuales (3 años) ■
Técnico en diseño gráfico (2 años) ■
Técnico gráfico/Realizador artístico ■
Maestro de Plástica para escuelas primarias ■
(3 años - existen 3 turnos) ■

Cursos especiales para niños y adolescentes
Unico pago: 50 \$ anuales (matrícula)
Títulos oficiales

Informes e inscripción:
Escuela de Artes Visuales de General San Martín
Bonifacini 1619, planta alta - tel: 752-7345



Notas

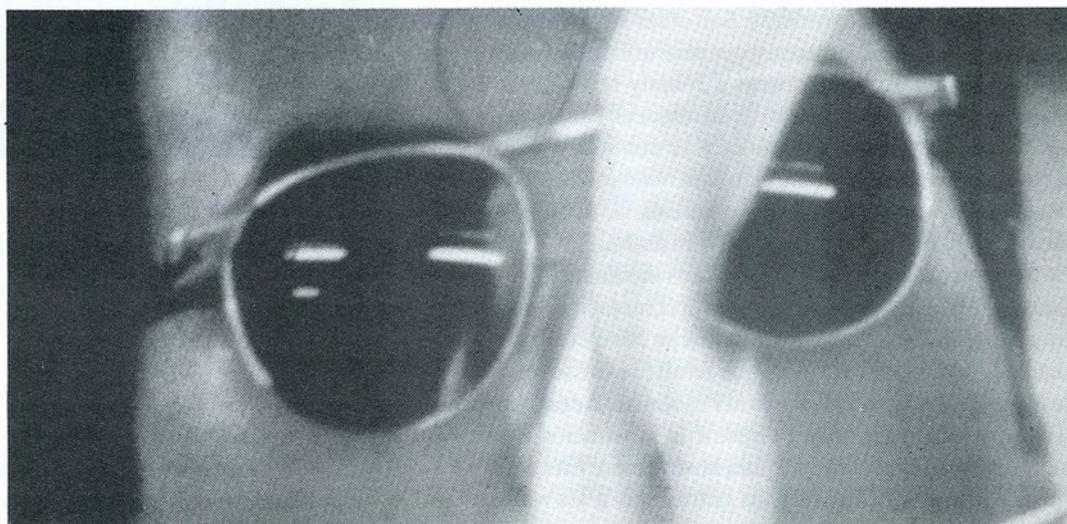
1. Antes de este largometraje inédito en Argentina y que rodó con apenas 25.000 dolares, Van Sant había realizado un número no especificado de cortometrajes, brindando datos sobre su primero, *The Discipline of D.E.* (1975) y un supuesto segundo titulado *Five Ways to Kill Yourself*, así como un medimetraje llamado *Alice in Hollywood*.
2. *Marginales* es el título con que este film -no estrenado en salas cinematográficas- se editó en video.
3. En una entrevista, Van Sant decía: "¿Recuerda desde el comienzo?: él (Mike) está en la ruta, de inmediato con John para hacer un 'pase', luego en la calle donde tiene una visión, después en Seattle (...) Trabajé en las escenas en que se dormía, porque me parecía más atractivo (...) Hay en él un mundo de visiones (cuando se duerme, ve cosas)..." (Cahiers du Cinema, Nº 462, Diciembre de 1992).
4. La aún inédita en Argentina *Even Cowgirls Get the Blues* (1993), según declaraciones de Uma Thurman -que compone a la itinerante Sissy- abarca todas las formas de amor, la libertad de las relaciones amorosas.

Amenaza final y Una bala en la cabeza
de John Woo

Asesinos de buen corazón

por **Diego Curubeto**

videopáginas



Una de las cualidades más notables del cine de John Woo es que para el espectador occidental resulta casi imposible determinar si sus escenas y diálogos *high-kitsch* son voluntarias o no. **The Killer**¹, por ejemplo, la protagonizan un asesino a sueldo y un policía que combaten juntos a una horda de mafiosos y que son capaces de matar sin asco a unos 79 chinos rabiosos. Con los rostros y las ropas cubiertas de sangre, rodeados de cadáveres, ambos se miran tiernamente a los ojos durante un instante y se dicen cosas como: “¡Qué lindo es tener amigos!”.

Las relaciones viriles ambiguas son una clave del cine de Woo, pero la duda occidental es si ese y otros detalles de sus películas son picardías surrealistas del director, o si en cambio se los toma seriamente. Esto es muy difícil de determinar. Hasta en la fabulosa -pero más occidental- **Hard Target** (*Operación Cácería*, 1993) hay planos increíblemente *kitsch*, como la presentación del astro belga Jean-Claude Van Damme al comienzo, o los toques melodramáticos hacia la mitad del film. **Hard Target** fue producida por Sam Raimi y marcó el exitoso ingreso a Hollywood de John Woo, convirtiéndolo en el primer cineasta oriental contratado por un estudio importante.

Gracias a la edición en video de **A better Tomorrow** (*Amenaza final*) y **A Bullet in the Head** (*Una bala en la cabeza*), dos de sus mejores películas, es posible una mejor aproximación a la obra de este “*Martin Scorsese de las artes marciales*”, según definición de Van Damme, sustentada por la terrible contundencia cinematográfica de Woo y por el detalle biográfico de que el hombre también tuvo fantasías juveniles de convertirse en religioso.

Otros datos resultan interesantes. Nació en la provincia sureña de Canton, China continental, en 1948. Tres años después la familia Woo (su madre era obrera y su padre maestro) se mudó a Hong-Kong. Allí tuvieron que vivir un año en las calles, en la más extrema pobreza. Las cosas mejoraron lentamente. En 1967, algo después de que el padre muriera de tuberculosis, el joven Woo se unió a una compañía teatral y comenzó a interesarse por el cine, rodando cortos amateurs en súper 8 y 16mm. En 1969 consiguió un trabajo como asistente de producción de los estudios Catay. En 1971 conoció a uno de los principales realizadores de la industria cinematográfica de Hong-Kong, Zhang Chi, llamado “*the*

Master of Kung Fu” y se convirtió en su asistente de dirección. Tres años después logró su primera oportunidad para dirigir, en una productora rival, un film de karate titulado internacionalmente **The Young Dragons**. En ese mismo 1974, Woo dirigió al astro karateca Jackie Chan en **The Hand of Death** (también conocida como **Shaolin Men**), que fue su primer éxito comercial.

Después de una docena de películas de poca difusión occidental, Woo se fue alejando paulatinamente del *kung fu* para dedicarse a un estilo de violencia más personal. En 1986 se estrenó su formidable **A Better Tomorrow**, policial negro y ultraviolento que no sólo se convirtió en la película más taquillera en la historia del cine de Hong-Kong, sino que también transformó al actor Chow Yun Fat (que aquí trabajaba con Woo por primera vez) en el astro más popular de la industria local.

A Better Tomorrow describe dos tipos de relación masculina. La amistad y la traición entre tres *gangsters* durísimos, y el amor/odio que se establece entre uno de ellos y su hermanito policía. Un detalle increíble, que luego se reitera en películas posteriores, es que los protagonistas son capaces de cometer las masacres más cobardes a sangre fría sin por eso dejar de alimentar nobles sentimientos, que los llevan a arremeter desatinados sacrificios personales cuando así lo requieren las circunstancias. Ese contrapunto constante entre la ingenuidad y la truculencia condiciona cada escena. Mientras el policía no deja de tratar mal a su hermano mafioso que procura redimirse por todos los medios, Woo acentúa el melodrama haciendo que este asesino de buen corazón (concepto extraordinario si los hay) quede tullido luego de una masacre especialmente cruel. Llevará de por vida a modo de estigma una horrible estructura ortopédica de metal digna de *Crash*, la pesadilla *high-tech* de J. G. Ballard.

Pero si bien **A Better Tomorrow**, y también la posterior **The Killer**, pueden ser consideradas películas más concisas y homogéneas, las obsesiones de Woo van todavía mucho más allá en la despiadada y pesadillesca **A Bullet in the Head**. Ambiciosa superproducción de truculencia épica, sólo en la secuencia inicial de títulos tiene suficiente ultraviolencia como para marear totalmente al espectador desprevenido. Cada corte de montaje, cada ángulo de cámara, evidencia la misma precisión que las patadas, navajazos y tiros que se propinan generosamente sus personajes. La trama no tiene precedentes de ningún tipo: a fines de los años '60, tres amigos semimarginales matan a un patotero enemigo y, obligados a huir de Hong-Kong, no encuentran mejor lugar para refugiarse que Saigón. La acción alcanza extremos surrealistas cuando, entre cataratas de tiroteos, asesinatos a sangre fría y excursiones psicodélicas al frente de batalla, cada uno de los personajes desarrolla alguna atracción lunática incontenible. Uno se encapricha con una cantante *pop* de Hong-Kong², prostituída, convertida en *junkie* y prisionera de un capo chino de Saigón. Otro se enloquece con la posibilidad de apropiarse de un cofre lleno de oro y es capaz de cualquier cosa con tal de lograrlo. El tercero aprovecha el ambiente para recapacitar acerca de lo nociva que es la violencia, conflicto que no le impide el exterminio de varias personas durante más de una hora de metraje. En un momento de delirio sublime, luego de asesinar a no menos de 36 criminales chinos, este personaje moralista asiste a una cruenta escena en el frente vietnamita y exclama con angustiada indignación: “*Pero... ¡son seres humanos!*”.

A Bullet in the Head es estéticamente despareja, tiene escenas de terribles torturas vietcong que no soportará nadie que haya derramado una mínima lagrimita en **Bambi**, y posiblemente

videolanzamientos

sea excesiva en todos los aspectos de su producción. Ello no impide que se trate de una de las películas más originales del cine reciente y que algunas de sus imágenes alcancen una pureza cinematográfica digna de Howard Hawks.

Es difícil anticipar el futuro inmediato de John Woo. No quedó conforme con los métodos norteamericanos de producción y se quejó de los cortes que Van Damme impuso sobre las escenas más violentas de **Hard Target**. De todas maneras, claro está, el resultado no se parece todavía al cine de James Ivory. Existe el proyecto de realizar una *remake* norteamericana de **The Killer**, que podría involucrar como director y productor a Walter Hill, o al mismo Woo. También se piensa en una espectacular coproducción entre Hong-Kong y Estados Unidos, con filmación en ambos países, que protagonizaría Chow Yun Fat junto a un norteamericano sin confirmar. La producción estaría a cargo de Quentin Tarantino, el independiente que -a juzgar por los excesos *splatter* de su desmadrada **Reservoir Dogs**- debe admirar con pasión a este Scorsese del karate.

Notas

1. Se estrenó en cines y se editó en video con la original traducción *El killer*.
2. La melodía principal del film es un cover chino de un *hit* de The Monkees.

A Better Tomorrow (*Amenaza final*, Hong-Kong, 1986)
Int.: Ti Lung, Leslie Cheung. Editó Gativideo.

A Bullet in the Head (*Una bala en la cabeza*, Hong-Kong, 1990) Libr.: John Woo, Patrick Leung, Janet Chun. Fot. Ardy Lam, Wilson Chan, Somchai Kittikun, Wong Wing-Hang. Mus.: James Wong, Romeo Díaz. Mont.: J. Woo. c/Tony Leung, Jackie Cheung, Waise Lee, Simon Yam. 138'. Editó Transeuropa.

Video Cinemateca El Gato

Centro Cultural del Cine



Cine clásico, de autor, testimonial, Neorrealismo Italiano, Expresionismo Alemán, Pos-Modernismo, glorias del cine mudo

un lugar distinto, para gente que ama al cine

Cabildo 2370 planta alta. Local 80
Cdad. de la Paz 2369 p. a. Local 80
Galería Río de Janeiro

Macbeth
de Orson Welles

La alucinación

por **Sergio Wolf**

video páginas

En su *Diario de trabajo*, Bertolt Brecht apuntaba que al preparar la puesta de *Macbeth* lo que le aparecía como el gran motivo shakespeariano era “la falibilidad del instinto”. Ese instinto falible, ese instinto de poder cuya propia lógica inclina todo hacia la pesadilla, sumado al tema de la usurpación elevada a tragedia, es seguramente lo que sedujo a Welles. Su estilística hallaba así otra vez terreno apto para manifestarse: relatos cuya materialización fílmica lleva el signo de la alucinación.

La concepción del film como alucinación, desde el prólogo. De modo similar a lo que ocurría en los inicios de *El ciudadano* (1941), *Sed de mal* (1958) o *El proceso* (1962), la apertura de *Macbeth* (1948) arroja luz sobre ese delirio hecho inquietante bruma: las fuerzas oscuras que ebulLEN, confundiendo en un amasijo fangoso que Bazin definiera como “la prehistoria de la conciencia”, con las brujas preparando ese muñeco de barro amasado con la materia del Mal. Y como sucedía muy especialmente en *La dama de Shangai* (1946) y *Mr. Arkadin* (1955), también se hace visible en el epílogo: aquí en el pasaje del recorrido del agonista por el castillo, en la batalla con Macduff y en el cierre último con las brujas. El hilván con que Welles une las dos puntas del hilo del relato marca, por si hiciera falta, que toda alucinación no es sino orden implacable.

Cifrada e improbable, esa ensoñación alucinatoria es en Welles una puesta en escena que trabaja en las fronteras de lo que no puede ser discernible. En este sentido, los escamoteos son urdidos como gestos de un gigantesco -y nunca mejor empleada la palabra- poderío metafórico. Que los rostros de las brujas nunca se hagan visibles es una idea tan precisa como la decisión de dejar, en el instante en que Macbeth ultima a Duncan, la cámara en el rostro -ensombrecido no sólo por miedo o culpa, sino literalmente- de Lady Macbeth. Previamente al crimen, hace ciertos desenfocos dramáticos que simulan ser subjetivos del ambicioso usurpador, impidiendo ver a Duncan en su momento fatídico. Otro tanto ocurre al sustituir la decapitación de Macbeth por la del muñeco del conjuro que abre la película. Si bien mucho es lo escrito respecto de que Welles “ponía todo en foco” mediante esos planos fijos rigurosamente compuestos, nunca exhibía ni “ponía en foco” sus claves.

Y como si esta organización metafórica visual no fuera suficiente en su potencia alucinada, el empleo del escamoteo se prolonga en un notable uso del fuera de campo sonoro. Oímos en *off* el chistido de un búho a cambio del silencio que rodea el envenenamiento letal y, a su vez, los golpes de Macduff tronando en el portal del castillo en reemplazo de la idea de que “llega” quien desplazará al flamante, ilegítimo poseedor del trono de Cawdor.

Escindir de la imagen el campo sonoro agudiza el tránsito progresivo hacia la subjetividad pesadillesca, como si el relato fuera concebido por la mente febril de sus criaturas. No estaba lejos Cabrera Infante al sostener que en el cine de Welles “el sujeto es la atmósfera”, si se piensa en sus personajes como quienes lo ordenan en su sueño obsesional. La deformación de las perspectivas y las angulaciones críticas de la cámara, parecen siempre responder a una misma pregunta: ¿cómo narrarían Kane, Rankin, O’Hara, Quinlan, Falstaff o Macbeth esta apoteosis del trastorno?. Esto es visible “temáticamente”: los supuestos encuentros amorosos del dúo criminal, hacen del culto al amor un puro amor por la conspiración; Macbeth huyendo ante su propio reflejo en un espejo; o bien al poner en escena, de modo explícito, al muerto Banquo sólo visto por Macbeth en el fragmento de la cena o las visiones que dice padecer Lady Macbeth. Y es visible incluso “arquitectónicamente”, con la escenografía del castillo, en que aparentes “espadas” ofician de borde y límite de los ventanales, pero también del filo que acecha a la pareja. Acechándola al punto de que, mientras él espera el ataque del bosque móvil de Birnam, roza con las formas puntiagudas alejándose preso del pavor, como si su paranoia deviniera extraña, lúcidamente autoconciente de lo que vendrá.

Es por demás revelador lo que Welles hizo al adaptar la obra de Shakespeare, indudablemente uno de los ejes que motivó “pociones ponzoñosas” de la crítica en el momento de su exhibición y donde queda en evidencia aquello que deseó priorizar: el potencial alucinatorio de ciertas escenas. Para ello,

son ejemplares dos momentos del film: la alucinada aparición de Banquo sangrante durante la comida y el suicidio de Lady Macbeth.

El primer pasaje, está extraído de la escena en que el usurpador visita a las brujas, ve diversas sombras - que implican su sombrío futuro- y entre ellas la de su reciente asesinado. De allí, Welles toma lo referente a Banquo y lo convierte en un episodio aparte que permite ver un Macbeth de pasar tormentoso, delirando ante el espectro sonriente e instalado dentro suyo.

El segundo, está elidido en la obra original de Shakespeare, quién no dispone una instancia intermedia entre la escena con el médico y aquella en que Seyton le refiere la muerte de Lady Macbeth. Como "agregado" resulta interesante y tiene contacto con la modalidad de la doble alucinación -o alucinación a dos voces- que da estructura al film, al no circunscribirse únicamente a Macbeth.

Historiadores, críticos y hasta las propias palabras de Welles difieren acerca de la duración del rodaje en los Estudios Republic de Hollywood: 19, o 21, o 23 días. Sea como fuere, esto llevaría a pensar que la filmación tampoco fue más que el producto de un puro estado alucinatorio.



Macbeth (EE.UU., 1948). Dirección: **Orson Welles**.

Guión: O. Welles, adaptador de la obra de William Shakespeare. Fotografía: John L. Russell. Música: Jacques Ibert. Intérpretes: Orson Welles (Macbeth), Jeanette Nolan (Lady Macbeth), Dan O'Herlihy (Macduff), Roddy McDowall (Malcolm) y Edgar Barrier (Banquo). 107'. Editó Orson.



ABRIL - MAYO

SUSAN SONTAG EN SARAJEVO
INTRODUCCION A LA VIDA FASCISTA
CASSAVETTES POR EL MISMO

7

REVISTA DEL ENSAYO NEGRO

PIDALA
 EN SU
 KIOSCO

Eduardo Stupía habla acerca del video sobre el pintor Juan Pablo Renzi: Imágenes más sonidos, de Rafael Filippelli

El arte como perturbación

por **Sergio Wolf**

video páginas

1. Cine y Pintura: usos y relaciones

-Antes de hablar del video de Filippelli, tendría que decir que cuantas menos relaciones se establecen entre el cine y la pintura mejor es, porque no hay que confundir los usos mutuos con relaciones. Que un director de arte apele al "archivo gráfico" de la pintura occidental para construir un verosímil, tiene más que ver con la técnica y arte de su profesión que con conceptos intrínsecos del cine y de la pintura. Cuando uno piensa en relaciones, necesariamente, tiene que pensar en qué es el cine y qué es la pintura, más allá de las similitudes y coincidencias formales y coyunturales que puedan tener. Por el contrario, cuando un pintor presuntamente se apoya en determinados elementos cinematográficos y no necesariamente cinematográficos, eso tiene más que ver con la absoluta libertad de un artista para captar todos los elementos que forman su contexto que con una relación fiel y congruente entre el cine y la pintura. Resumiendo: en lugar de ayudar a pensar, esto de las "relaciones" confunde un poco, porque creo que entre los equívocos que suelen generarse al pensar el fenómeno visual, está esta "necesidad" de encontrar coincidencias entre las disciplinas; más bien creo que conviene pensar las diferencias y las no coincidencias, como dos planos paralelos y nunca confluyentes.

Es más, diría que no hay nada cinematográfico en la pintura de nadie. Porque el tema es que esta conexión de la pintura con el cine se detecta más desde la pintura que desde el cine. Uno registra semejanzas o alusiones visuales en enormidad de películas sobre sistemas de representación pictóricos. En el orden de reconocer lo pictórico en el cine, lo máximo que puede llegar a decirse es que, por ejemplo, determinada manera de poner la luz rinde tributo a los holandeses, que determinada manera de encuadrar el paisaje tiene que ver con el encuadre impresionista. Y, por otro lado, están los otros registros de lo pictórico en la puesta en escena, como la dirección artística, el vestuario, la escenografía o la decoración. Pero siempre estamos hablando de usos, no de coincidencias, del mismo modo que uno podría pensar, por ejemplo, hasta qué punto los almanques publicitarios están presentes en el cine, o viceversa. La retórica visual establece relaciones múltiples y no un sistema de causa-efecto unívoco.

Yendo al video de Filippelli, lo primero que me parece es que, para los que conocemos a Renzi y a Filippelli, nos relacionamos con ese trabajo de determinada manera. Ahora bien, imaginemos un espectador neutro y naif: no sabe quién es Juan Pablo Renzi, ni qué implica en relación con la pintura argentina, no sabe quién es Filippelli. ¿Por qué digo esto?. Porque suele suceder que los "videos de pintores" asumen formalmente que se va a tratar de un pintor que "merece un video informativo", o reivindicativo, o bibliográfico, o que encubre su obra. Hablo de videos con ese concepto respecto de pintores prestigiados pero también de los que emplean ese mismo concepto para pintores menos prestigiados por la Historia y hasta por la publicidad y el mercado masivo de la pintura. Quiero decir: si se hiciera un video sobre Dalí, es sobre alguien que aún los que jamás vieron videos sobre pintura y que ven poca pintura, conocen profusamente. Dalí es taquillero, Picasso también. En vez, un video sobre Renzi, está restringido a un cierto círculo más bien exiguo de interesados. Esto creo que establece un problema formal.

Hay un video que hizo Ramiro Nieto sobre Renzi, en el que somos "instruidos", de una manera somera pero ordenada, sobre quién es Juan Pablo Renzi y hasta los textos que se oyen han sido tomados de la biografía sobre Renzi. Hay un resumen más bien prolijo de su trayectoria, y opera como una suerte de video antológico, dado que está hecho sobre la gran retrospectiva sobre Renzi que se hizo en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan Carlos Castagnino de Rosario, en 1984. Probablemente, dentro

Eduardo Stupía es artista plástico, egresado de la Escuela de Bellas Artes "Manuel Belgrano" y ha expuesto -individual y colectivamente- en las galerías Atica, Ruth Benzacar, Banco Interamericano de Desarrollo y ALCA (Washington).



Andrei Rubliov, visto por Tarkovski

de diez años, uno se informe mucho más sobre quién fue Renzi con el video de Nieto que con el de Filippelli, con la salvedad de que el video de Filippelli está hecho sobre un evento y no sobre una obra, ya que están Renzi y otros tres artistas, si bien Renzi es un poco el “factótum” de la idea y los otros tres “lo acompañan” en esta experiencia. El de Filippelli es un video mucho más contingente, sin embargo, no sé si habla tanto de Renzi como de “lo artístico”.

Lo primero que me llama la atención en el video de Filippelli, es que no nos está “instruyendo”. Como buen cineasta moderno que es, Filippelli “registra” un fenómeno ajeno a la intención de mostrar un pintor, ajeno a la posibilidad real de mostrarlo y ajeno hasta a la “cinematograficidad” misma del material. Es decir: si bien el video de Filippelli trabaja mucho más la gramática cinematográfica que el de Nieto, creo que lo que queda bien claro es que el fenómeno que se va a contar es un fenómeno de simple formulación pero de compleja apreciación, tanto para quien nos lo está narrando y documentando como para quienes lo están protagonizando, que son los pintores. Más allá de que estos pintores formulen esta complejidad, cuando aparecen. Los pintores, cuando hablan, aparentemente aparecen explicando o intentando explicar con cierta lógica lo que están haciendo. Filippelli eso lo filma dándole una absoluta perturbación sonora, más que de imagen.

Si bien la imagen podría acercarse más a la de un relevamiento del espacio en que se está preparando la obra, la banda sonora está plagada de ruidos ambientales, latas golpeadas, chirridos, sierras eléctricas que muchas veces tapan lo que los artistas dicen. A Filippelli -si bien organiza el video en cinco jornadas- no se lo ve llegando con ellos, pero sí se ve la cámara desde adentro a una distancia geográfica y física singular, y a los personajes que llegan. Y empieza una elaboración de algo que, al principio, parece estar entre lo mecánico y la chatarra. Ahí no hay datos de la retórica visual de un espacio de pintor: es una especie de gran galpón donde hay latas, maderas, se ven superficies pintadas pero -si no recuerdo mal- la primera vez que aparecen pinturas es en la jornada cuatro, en que aparece “gente pintando” propiamente dicha. Mientras, en el video de Nieto, Renzi aparece pintando en la primer escena.

Es cierto que el de Nieto es sobre una muestra antológica. Es decir: un resumen de una trayectoria pasada, si bien comienza con Renzi pintando y termina del mismo modo. Por eso sirve mucho

como “documento” de quién fue Renzi. Pasando al de Filippelli, no es sobre “un pintor” sino sobre “un grupo de pintores” que si bien están coordinados por Renzi él es también uno más de ellos. Pese a eso, las cinco jornadas están puntuadas por momentos en que Renzi habla a cámara, separado del ámbito en el cual se “arma” esa muestra grupal. El habla separado, en un encuadre en que tiene a su lado, en un televisor, las imágenes de **Andrei Rubliov**, de Tarkovski.

2. Espacios propios, espacios ajenos

-La impresión que uno tiene al ver **Imágenes...**, es que tanto para el cineasta como para los pintores, que son su objeto, ese ámbito escénico -que para los pintores es como de producción y elaboración de la muestra futura- es trabajoso y en mutación, o un *work in progress*. ¿Por qué?. Porque la puesta en escena clásica hubiera sido que los problemas trabajosos estén puestos solo en el contexto de los pintores que trabajan y que son narrados por esa película. Y toda la seguridad conceptual, está puesta del lado del videasta. En este caso, creo que no ocurre eso. Creo que Filippelli también pone en escena -y no estoy hablando de confusión- lo trabajoso del material cinematográfico, al tratarse, como en este caso, de narrar lo trabajoso de una elaboración artística. Dos situaciones problemáticas, que son la misma, sin que esto signifique que la pintura y el cine tengan que ver.

Es un espacio de coincidencia forzosa y eso es lo atractivo. No tiene la moral sublime de la coincidencia de momentos: los que filman son intrusos. Y esa intrusión está puesta en escena. En el terreno donde determinadas personas están haciendo algo, esa cinematograficidad intentará un registro pero van a predominar las consecuencias de esa intrusión. Filippelli no edita sonido: corta la imagen, corta el sonido. Solo edita al poner música incidental. Me parece que aunque editara una hora más, la “inexplicabilidad” seguiría, porque la experiencia artística es algo que se escapa en su materialidad y que no puede ser archivado en un relato congruente. Y creo que acierta en no “limpiar” esas contaminaciones de la banda sonora, porque entiende que “limpiarlas” limpiaría el sentido, y que, al dejar lo contaminado y fragmentario, es mucho más revelador del sentido último de la experiencia artística que si apelara a la prolijidad y el didactismo.

Es como cuando Filippelli hace **Buenos Aires I, II y III**: algo desilusionador para quien desee ver la lógica del relato simpático sobre una ciudad.

3. Videos sobre pintores y videos sobre el arte

-Lo que ocurre es que **Imágenes más sonidos** no es un video sobre un pintor en el sentido convencional de los videos sobre pintores, con un verosímil de estudio de un pintor. Este caso tiene el sistema de un video en un lugar anómalo, sobre lo anómalo de una cierta situación, o mejor lo "extemporáneo", de un lugar al que llegan unos personajes que uno después se entera que son artistas visuales pero también podrían ser conceptualistas o plomeros, por ejemplo. Porque acá hay algo del "obreraje" de la obra entendida no como lo sublime sino como operación física sobre materiales. Yo recordé al ver este video, el modo en que Filippelli muestra a los sindicalistas en su película **El ausente**: allí no éramos instruídos del sentido último de esa militancia, ni había formulaciones didácticas sobre sus ideologías y éticas o morales políticas. En este caso, tampoco. Es tan rara la construcción de esa escena política que conflictivamente intentan esos militantes en **El ausente**, como tan rara la construcción de esa escena pictórica-conceptualista y de instalación que estos presuntos pintores intentan elaborar en **Imágenes más sonidos**. Insisto en que esto no es narrado desde quien sí está apoyado en una plataforma técnico-conceptual libre de riesgos.

A medida que estas jornadas avanzan, uno va entendiendo que hay algo artístico en esta actitud de los "personajes", que no son operarios en el sentido técnico. O mejor: empieza a ser revelada la "cualidad artística" de lo que está sucediendo. Se "revela" por alusiones minúsculas y hasta por ciertos chistes, como el godardiano de la pareja diciendo al director que está ahí para ver el rodaje.

4. El trabajo de crear

-En **Imágenes más sonidos**, la manera en que Filippelli articula su video permite inferir que aunque él trabajara en el taller de Renzi también hubiera puesto en escena la "trabajosidad". Porque ésa es su marca de autor: marca de autor que consiste en constituir un espacio cinematográfico de formulación trabajosa, esquivo en el sentido del relato, fragmentario y cuyos "mensajes" están sometidos a una perturbación constante. En el caso específico de **Imágenes...**, la banda sonora es clave: no hay una sola locución *off* que explique nada. Cuando hablan los pintores, lo

hacen en medio de un fárrago de ruidos y siempre fragmentariamente, ni elaboran un nivel conceptual demasiado relevante no porque no lo tuvieran sino porque "eso es lo que se ve en el video". Deliberadamente Filippelli hace escasear ese material informativo. Ahora, hay una paradoja: si bien no nos "instruye", no es un video que lleve el cinismo al punto de destruir el objeto elegido. Porque uno termina con la idea de que se ha narrado una experiencia conceptual que se corresponde con la manera en que ha sido narrada. Después de la primer jornada se ve al grupo en ese gran galpón, en la segunda jornada se ve a los pintores juntando chatarra en una especie de gigantesco basural... Esto no me parece casual, como no lo es el título que le pone Filippelli: **Imágenes más sonidos**. Un título técnico, como lo era el del evento de Renzi, que se llamaba "Superficies iluminadas".

5. La inclusión de Andrei Rubliov

-Me parece que Filippelli manifiesta la pérdida de un reino, en tanto Rubliov, Tarkovski, el chico y su gloriosa culminación con la campana que suena, y cierto clasicismo cinematográfico, son la quintaesencia artística para él. No es que lo demás sea despreciado, pero sí es la trabajosa formulación de artistas y cineastas en esa zona de cruces de perturbaciones intensas. Por eso, creo, inteligentemente Filippelli no "emprolija" formalmente su video ni deja la presunta chatarra sólo en el campo de los protagonistas. Si para Tarkovski, el abrazo final de Rubliov con el chico -que es cuando Renzi mira por primera vez el televisor-tiene que ver con el misticismo de un experiencia que es artística pero también religiosa, Filippelli apunta a la extrema secularidad de un arte de la materialidad absoluta: constituido desde y para los materiales.

Párrafos extraídos y seleccionados de una conversación grabada por **S.W.**

Imágenes más sonidos (Argentina, 1990). Cineastas (en soporte magnético). *Dirección: Rafael Filippelli. Fotografía y cámara: Carlos Fijman. Sonido y edición: Pedro Stocki. Artistas: Ana López, Feliciano Centurión, Juan Pablo Renzi, Heloisa Schneiders.* 43'.



Una revista casi de literatura

Algunas notas de **V DE VIAN** N°14:

-Entrevista al filósofo francés Edgar Morin. Una ética de la incertidumbre para temas como el aborto, los bancos genéticos, la fecundación in vitro, etc.
-La historia de Hanna-Barbera: los creadores de Los supersónicos, Los picapiedras, el oso Yogui y muchos dibujos animados más.

-Los nuevos dealers porteños: el recambio generacional de los vendedores de sustancias prohibidas.

-Todo sobre Camille Paglia: la pensadora norteamericana que está revolucionando los medios con sus ideas antifeministas. La Madonna de la filosofía.

- Y como siempre: la mejor literatura y las fotos más inquietantes.



ORSON TIENE LA PALABRA

***This Is Orson Welles* es un libro de 534 páginas, impreso por Harper Collins (Londres) en 1993 y editado por Jonathan Rosenbaum. Fue concebido y escrito por Peter Bogdanovich y yo. Mi nombre es Orson Welles.**

No es difícil imaginar una voz familiar recitando esas líneas, porque los laberintos que debió atravesar *This Is Orson Welles* desde su concepción en 1968 hasta su publicación, un cuarto de siglo después, son comparables a los que conoció la mayor parte de la obra cinematográfica de su venerable protagonista.

El crítico e historiador Peter Bogdanovich había publicado ya dos libros basados en prolongadas conversaciones con Fritz Lang y John Ford cuando en 1968 conoció a Orson Welles y ambos comenzaron a trabajar en este libro. Las entrevistas que integran el cuerpo principal del texto llevaron tres años de trabajo esporádico (1969-1972) y luego Welles y Bogdanovich se tomaron cinco años más para corregir el texto en busca de una versión definitiva. El proyecto se interrumpió súbitamente cuando una editorial ofreció a Welles 250.000 dólares por sus memorias, pero el hombre murió sin escribirlas en octubre de 1985. A su vez, Bogdanovich atravesó graves crisis profesionales y personales hasta una bancarrota que, entre otras consecuencias, mantuvo embargado el libro durante otros cinco años. Tras recuperarlo, Bogdanovich lo cedió a Oja Kodar, compañera de Welles durante los últimos veinte años de su vida, y ésta lo derivó al investigador Jonathan Rosenbaum para que le diera forma. Esa tarea insumió otros dos años.

En su introducción Bogdanovich aclara que Welles reescribió personalmente buena parte del texto, llegando a inventar frases para ambos cuando consideró que debía explicar mejor alguna cosa. Welles fue además quien insistió en la estructura fragmentaria del libro, todo lo cual explica que se lo acredite como coautor. A diferencia de los anteriores trabajos de Bogdanovich, la entrevista con Welles no sigue rigurosamente su filmografía sino que prefiere un tono más distendido. Las sucesivas conversaciones entre ambos tuvieron lugar en ocho sitios distintos, cada uno de los cuales identifica un capítulo. El diálogo se alterna con la transcripción de fragmentos de cartas, artículos y otros documentos que procuran completar ideas, demostrar datos controvertidos, ilustrar un concepto o simplemente divertir.

La obra cuyo argumento se edifica a partir de la combinación elaborada de elementos aparentemente dispersos ha sido frecuente en Welles, que en esa dirección parece haber explorado toda posible variante: ficción repartida en distintos puntos de vista en la versión radial de *Drácula* o en la mayor parte de **Citizen Kane** (*El ciudadano*, 1941), ficción disfrazada de realidad en la emisión de *La guerra de los mundos* o en el noticiero de **El ciudadano**, fragmentos de Shakespeare reunidos en **Campanadas a medianoche** (1966), trozos de realidad transformados en ficción en **F for Fake** (1973), o en una versión personal de esa misma realidad en **Filming Othello** (1978) o en este libro.

por **Fernando M. Peña**



Verdades y mentiras

Las relaciones de Welles con la industria cinematográfica fueron polémicas desde un principio, pero cuando *This Is Orson Welles* se inició como proyecto la controversia alrededor del director atravesaba un apogeo particular: Pauline Kael cuestionaba la autoría de **El ciudadano** y Charles Higham atribuía la "caída" del realizador a su dispersión y excentricidad. Welles reiteradamente manifestó a Bogdanovich su deseo de escribir el libro "to set the record straight", algo así como corregir, enderezar, esas versiones. El texto logra ese propósito porque, aunque Welles haya manipulado el material, la obsesión de Rosenbaum y Bogdanovich por el dato preciso garantiza la convicción de este descargo.

Entre los tres refutan empíricamente a Kael, demuestran que la de la Higham era una versión muy simplificada de hechos extraordinariamente complejos, iluminan zonas inexploradas del trabajo del realizador y, sobre todo, se las arreglan para modificar la gran pregunta de cualquier lector más o menos informado: aquí ya no se trata de saber qué pasó con OW después de **El ciudadano**, sino de cómo logró tanto en circunstancias tan abrumadoramente desfavorables. Detrás de lo anecdótico, desde luego, siempre hubo una personalidad fascinante a la que el libro se arrima como ningún texto previo. Si los esfuerzos de Robert Carringer produjeron ya las mejores fuentes posibles sobre **El ciudadano** y **The Magnificent Ambersons** (*Soberbia*, 1942)¹, este libro es la mejor fuente posible sobre el propio Orson Welles, completo con caprichos, contradicciones, recuerdos ingeniosos, cierta tristeza crepuscular y un característico modo de acariciar el idioma que ya se encargarán de aniquilar las traducciones.

Quizás como parte de su descargo, Welles comenzó por oponerse a que trascendiera cualquier opinión negativa sobre sus colegas. En una carta que Bogdanovich incluye en el libro, el realizador solicita con humor la supresión de un largo fragmento en el que hacía pedazos la obra de otros directores:

Querido Peter:

(...) Una palabra mala de un colega te puede oscurecer todo el día. Necesitamos mucho más aliento del que admitimos. Ya hay bastante veneno flotando en el aire de Hollywood, ¿para qué aumentar la polución?

Odio las películas sobre las que hablamos el otro día, pero no a los hombres que las hicieron. Y tampoco quiero perturbarlos, ni siquiera un poquito. (...) Siempre recuerda que tu corazón es el pequeño jardín de Dios.

Tuyo siempre,

Louisa May Alcott

Bogdanovich aclara que, sin embargo, no fue del todo fiel a esta voluntad de Welles y permitió deliberadamente que algunos comentarios punzantes permanecieran en la versión definitiva el texto, con Michelangelo Antonioni como blanco principal.

El cine no basta

A Welles le disgustaba hablar de **El ciudadano** en particular y de su obra cinematográfica en general. Aunque no evita hacerlo, desde luego, se asegura de manifestar ese disgusto y de que la conversación exceda rápidamente el cine para internarse en áreas más difusas. Después de los datos necesarios sobre su infancia y juventud, el texto no vuelve a detenerse en su vida personal, un aspecto en el que el hombre sabía ser reservado, pero en cambio abunda la información sobre su trabajo en el teatro y la radio, donde también llegó a ser un innovador precoz y extraordinariamente prolífico. Algunas páginas están dedicadas también a su actividad como mago y prestidigitador, sobre la cual comenzó a realizar un film que su muerte dejó sin terminar.

Pero el campo menos recorrido que el libro explora es la actividad política de Welles, especialmente durante los años de la Segunda Guerra Mundial. Estuvo junto a Franklin D. Roosevelt en tres campañas, escribió algunos de sus discursos y lo apoyó en conferencias, debates y artículos periodísticos. Lo que no alcanza a comentar el propio Welles aparece detallado luego en una abrumadora cronología complementaria. Así es posible enterarse, por ejemplo, que en enero de 1945 el realizador dio una conferencia titulada "La naturaleza del enemigo" en la que proponía "la intervención activa en los asuntos de Argentina", en obvia referencia a la neutralidad ambigua que procuraban sostener los sucesivos gobiernos nacionales desde 1941². Durante 1942 Welles pasó ocho meses en Brasil haciendo un semidocumental por encargo oficial, como parte de la política norteamericana de la "buena vecindad", y en abril de ese año había visitado brevemente Buenos Aires.

Buenas intenciones

Sobre sus films, Welles declara que no ha vuelto a ver ninguno desde que los terminó, "Porque me pone nervioso no poder modificar nada. En el teatro uno se acostumbra a cambiar cosas después el estreno (...) y en cambio es horrible tener todo eso ahí, encerrado para siempre en una lata". No es fácil creerle, sin embargo, a causa de la exactitud con la que

luego responde, corrige y completa cada una de las observaciones de Bogdanovich. Con el propósito inicial del libro siempre presente, Welles desestima toda especulación crítica ajena sobre su obra, rechaza todas las preguntas que empiezan con "¿Qué quiso decir...?" y ridiculiza los intentos de Bogdanovich por localizar temas recurrentes en sus películas: "No significan nada: sólo evidencian mi propia falta de imaginación".

En cambio prefiere detenerse a precisar su perspectiva creativa con la obsesión de un erudito y es con esa actitud que aborda cuestiones como la construcción de un relato de ficción, las razones por las que tal cosa no sobra en esa toma, los elementos que hacen falta para caracterizar a un personaje o para crear una atmósfera determinada. Así, por ejemplo, se preocupa por señalar la diferencia entre símbolos y metáforas para poder explicarle a Bogdanovich que nunca ha utilizado conscientemente los primeros, ni siquiera en **The Trial** (*El proceso*, 1962) porque ésta fue concebida como una pesadilla surrealista, "y los buenos surrealistas detestan los símbolos". Afirmaciones como ésta podrán parecer arbitrarias pero al provocar al lector, lo involucran, lo envían directamente al videoclub a buscar el film en cuestión para verificar, refutar, discutir y finalmente comprender. Así como al tratar las polémicas más espinosas de su biografía Welles no duda en apoyarse en testimonios imparciales y en abundante documentación probatoria, cuando ingresa en el terreno estrictamente creativo se mueve con la certeza de quien no sólo domina el asunto, sino que además posee un extraordinario talento para exponerlo con lucidez y claridad. Este es su libro y nadie mejor que Orson Welles para explicar cómo concibió su cine. Protege su obra de un modo conmovedor, pero esa actitud no molesta porque sólo pretende lograr que el lector vaya y la vea.

Sorprenderá verificar su sincera estima por el trabajo con los actores, dato que aparece ampliamente ilustrado a lo largo del texto. No admite la posibilidad de que un film sea válido si está mal interpretado y no duda en subordinar el trabajo del director al del actor. El texto contiene emotivas evocaciones de diversos intérpretes célebres, desde John Barrymore hasta Eduardo De Filippo, pero también de nombres que trascendieron menos y que Welles rescató silenciosamente para sus películas, como Charles Bennett en **The Magnificent Ambersons** o el comediante Billy House en **The Stranger** (*El extraño*, 1946). Más típica de su temperamento es la convicción con la que liquida de un plumazo toda la teoría escrita acerca del actor cinematográfico y el actor teatral: "Son todas tonterías, sólo se puede actuar de dos maneras: bien o mal".

El *match* Welles vs. Industria dejó como saldo cinco largometrajes severamente mutilados, de los cuales hasta la fecha sólo dos han podido restaurarse. Si en esa contienda nunca fue demasiado difícil tomar partido por el realizador, desde ahora lo será todavía menos. En parte porque la enumeración detallada de esas mutilaciones realmente permite ver esas películas bajo otra luz, y en parte porque Welles sólo lamenta que su versión de las mismas no siempre haya quedado en un depósito o en un museo. En algún caso ni siquiera se queja: "Me pidieron que le sacara veinte minutos [a **Macbeth**] y lo hice yo mismo. Pensaba que no debían sacarlos pero como lo iban a hacer de todos modos, fui yo quien los cortó. No algún idiota en el estudio".

Gracias al empeño de Jonathan Rosenbaum, el libro incluye además exhaustivas notas complementarias, formidos índices y el libreto de la versión completa de **Soberbia**. La mejor recomendación posible sobre *This Is Orson Welles* ya fue escrita por el crítico Bryan Forbes: "Este es un libro que usted debe pedir, tomar prestado o robar".

Notas

1. *Cómo se hizo Ciudadano Kane*, Ed. Ultramar, Barcelona, 1987 y *The Magnificent Ambersons - A Reconstruction*, University of California Press, 1993.
2. El gobierno del Gral. Edelmiro Farrell declaró la guerra a Alemania en mayo de 1945, pocos días antes de que ésta se rindiera a los aliados.

LIPARI

RESTAURANT

Obligado 1734
ENTRE PAMPA Y JOSÉ HERNÁNDEZ

MARTES A SÁBADOS desde las 20:00 hs.
SÁBADOS y DOMINGOS ABIERTO A MEDIODÍA

COCINA ITALIANA, LEYENDA
y EXPERIENCIA.

AROMAS, SABORES
y EL VERDADERO ESPÍRITU
DE LA MESA ITALIANA
EN UN AMBIENTE ÍNTIMO
A UN PRECIO RAZONABLE.

RESERVAS: 784-9682

LOS TRAIADORES

En materia de censura política, **Los traidores** es uno de los verdaderos casos extremos: muerte para su realizador, destierro para buena parte de los actores y técnicos involucrados, desgracia para quienes no pudieron irse, silencio y consecuente olvido para todo el conjunto. **Los traidores** se conoce más en el exterior que aquí, y han hecho falta diez años de democracia para que tuviera lugar una primera exhibición pública posterior a la dictadura. En esos diez años poca gente quiso acordarse de la película o del director Raymundo Gleyzer. En 1984 hubo una *Historia del Cine Argentino*, publicada por el Centro Editor de América Latina, que ya lleva dos ediciones sin hacer mención alguna a **Los traidores**. Recién en 1986 hubo todo un párrafo sobre el tema en un libro de Homero Alsina Thevenet¹, y al año siguiente Jorge Abel Martín llegó bastante más lejos con una incompleta bio-filmografía de Gleyzer que incluyó en su *Diccionario de realizadores argentinos contemporáneos*. Se pueden citar escasos ejemplos semejantes. Mientras en Montevideo Cinemateca Uruguay editaba un libro dedicado a Gleyzer², en Argentina su obra se mantenía inaccesible.

Nacido en Buenos Aires, el 25 de septiembre de 1941, Gleyzer se entusiasmó desde muy joven con la fotografía, estudió cine en la Universidad de La Plata e hizo una primera película documental en Brasil, a los dieciocho años. Siguió trabajando en esa línea, a veces en colaboración con Jorge Prelorán, mientras se desempeñaba como periodista fotográfico para publicaciones como *Panorama* o noticieros televisivos. Tenía detrás suyo una docena de films y varios premios internacionales cuando viajó a México para realizar **México, la revolución congelada**, financiado en gran parte por William Susman, norteamericano de izquierda liberal. La película no pretende ser objetiva, pero evita caer en la retórica del discurso fácil y consigue llegar a su tema mediante imágenes de irrevocable autenticidad. En esencia, lo que pretendía y lograba demostrar era que el Partido Revolucionario Institucional, cuyos candidatos se suceden en el gobierno mexicano ininterrumpidamente desde 1928, todavía está lejos de alcanzar los ideales que motivaron la Revolución Mexicana. Como los dirigentes de P. R. I. no eran de la misma opinión, Gleyzer y sus colaboradores (Humberto Ríos en cámara, Juana Sapire en sonido) tuvieron que registrar su material en forma clandestina.

La revolución congelada, de alarmante actualidad a más de veinte años de su realización, fue exhibida con elogios y ocasionales premios en Alemania, Chile, Colombia, Estados Unidos, Francia, Italia, Suecia, Suiza, Uruguay, Venezuela, e incluso en la Universidad de México. Pero cuando en Buenos Aires se inició el correspondiente trámite ante el Ente de Calificación para estrenar el film, el censor Ramiro de la Fuente lo hizo proyectar ante el embajador mexicano y éste solicitó y obtuvo una prohibición formal que se mantuvo hasta mayo de 1973. El destino del cine que Gleyzer buscaba estaba en la clandestinidad, como mucho otro cine militante desde 1966.

PREPARACION

Hay poca gente que puede contar completa la historia de **Los traidores**, y son menos todavía los que desean hacerlo. Uno es Alvaro Melián, que acompañó a Gleyzer en el proceso de producción del film desde la idea original, planteada en un café de París. *“El tema que nos interesaba era el de la corrupción de la burocracia sindical. Al principio pensábamos el proyecto como un documental, pero pronto quedó claro que no contaríamos con suficientes imágenes para ilustrar adecuadamente el asunto, así que el proyecto se fue definiendo hacia la ficción”*.

Se comenzó entonces una investigación exhaustiva no sólo para proporcionar las bases que iban a definir el argumento y las características de los personajes principales, sino para capturar con la mayor precisión posible su vocabulario. *“Hicimos una cantidad de entrevistas con todo tipo de gente, dentro de lo que buscábamos: obreros y sindicalistas, pero también jefes de personal, gerentes, empresarios, burócratas...”* Con

por
Fernando M. Peña

Historias Nativas



esos datos, un extenso libreto fue desarrollado por Gleyzer y Melián, e incluyó algunas ideas argumentales del actor/compositor/escritor Víctor Proncet, también conocido como Pronzatto. Este interpretó además al protagonista del film, un sindicalista sugestivamente llamado Barrera.

Aunque la caracterización de Proncet sostiene un cierto parecido físico con José Rucci, en la figura de Barrera se condensaron características de otros cinco sindicalistas incluyendo desde luego a Augusto Vandor. “*Tratamos de que todo tuviera una base cierta, que la gente pudiera identificar con facilidad*”, recuerda Melián. “*Desde luego, con el tiempo puede que las referencias se vayan diluyendo pero, por ejemplo, cuando Barrera finge un secuestro para ganar una elección, estábamos basándonos en un episodio similar que había orquestado Andrés Framini*”.

PRODUCCION

Se decidió trabajar en cooperativa, con un equipo variable integrado por gente que compartiera la perspectiva del proyecto. Uno de ellos fue Jorge Santamarina: “*Conocí a Raymundo después de ver **La revolución congelada**. Yo había quedado muy impresionado por esa película así que lo contacté, nos hicimos amigos y empecé a trabajar en **Los traidores**, que ya existía como proyecto. Cuando yo llegué, el equipo de producción se estaba preparando para arrancar*”.

El film se rodó entre 1972 y 1973, en 16mm. y en colores, aunque muchas de las copias que circularon posteriormente se tiraron en material blanco y negro para abaratar costos. El personal no cobró más allá de un mínimo para transporte y esa norma incluyó a los nombres conocidos que se sumaron al film, como Lautaro Murúa y Luis Politti. El equipo era variable. Cuando alguien no podía ir, otro tomaba su lugar. Hubo quien abandonó el proyecto por diferencias ideológicas, como el peronista Carlos Galletini, que durante un par de días se ocupó de la producción junto con Carlos Sforzini. Cuando aquel se fue, éste lo reemplazó.

El libreto tenía 108 papeles importantes y una parte mayor del *casting* se hizo en el teatro I. F. T., cuyo grupo fundacional había integrado la madre de Gleyzer, Sara Aijen. El trabajo con actores no profesionales fue esencial. “*Yo me ocupaba sobre todo de buscar gente, en fábricas o villas*”, precisa Santamarina. “*Raymundo los seleccionaba por los rostros, me hacía buscar caras. Uno de los compañeros de Barrera en la fábrica, por ejemplo, era un verdulero de Pompeya que se tuvo que cortar el pelo para dar la época. Ensayábamos con ellos contándoles lo que iba a pasar en la secuencia que les correspondía y, en general, se sentían muy bien. Se adaptaban en seguida, les gustaba mucho*”. Con su experiencia exclusivamente documental, Gleyzer podía sentirse poco seguro de su capacidad para conducir actores pero el trabajo grupal resolvió pronto esta circunstancia. Algunas secuencias se improvisaron a partir de un texto dado, otras fueron preparadas con ayuda de los actores profesionales.

No se construyó un solo decorado. “*Nos metíamos en las casas*”, recuerda Santamarina. “*En muchos casos, mientras se armaba una filmación en un lugar, se montaba algo al lado porque en una de esas la casa de la vecina tenía un patio, un lugar adecuado para hacer alguna otra parte del libreto. En pocos lugares hubo que pedir un permiso formal*”. Bebe Kamín, entonces sonidista, no integró el equipo pero estuvo presente durante el rodaje de una secuencia en que Luis Politti aparece personifican-

do a un inequívoco Lanusse: “*Eso lo hicieron en una quinta de una familia amiga en Belgrano R. Habían prestado voluntariamente el lugar pero yo los vi muy nerviosos todo el tiempo. Entonces no era chiste tener a Politti vestido de presidente en el jardín de tu casa*”³.

Los títulos acreditan exclusivamente al conjunto: **Grupo Cine de la Base**. Sólo en algunos festivales internacionales que exigían la identificación de un realizador se presentó Gleyzer como tal. Al respecto declaró: “*Trabajamos en forma colectiva. No acreditamos al director, ni al fotógrafo... ¿Por qué convertir en estrella al director? Antes los actores eran las estrellas, ahora lo es el director, tal vez el año próximo lo sean los extras*”. Alvaro Melián y Juana Sapire, mujer de Gleyzer y madre de su hijo Diego, todavía se mantienen fieles a esa intención y rara vez mencionan nombres individuales. Cuando lo hacen, se trata de colaboradores ya fallecidos (como Sforzini) o actores perfectamente reconocibles. Sobre la forma de evitar la vigilancia oficial, Gleyzer explicó: “*Se rodaron 79 escenas diferentes y cada vez decíamos algo distinto: que éramos de un programa de televisión, que estábamos haciendo un comercial, que filmábamos un cortometraje. Tratamos de demostrar con esta película que todo es posible*”.

EL ASUNTO

La estructura argumental de **Los traidores** no es lineal y la trayectoria de Roberto Barrera se va reconstruyendo lentamente. El film comienza estableciendo la proximidad de unas elecciones sindicales que el dirigente no tiene chance de ganar. Se convence de ello cuando sus lugartenientes fracasan al intentar mediar en la toma de una fábrica, y en consecuencia planea y ejecuta su propio secuestro. Barrera, que está casado y tiene tres hijos, pasa cuatro días oculto con una antigua amante que ignora la maniobra. Mientras tanto, agentes parapoliciales secuestran y torturan a los principales opositores del dirigente.

Se suceden los días y Barrera evoca su pasado: origen sinceramente peronista, militancia clandestina después de 1955, actitud firme como delegado en la fábrica donde trabaja. Ante la posibilidad de recuperar los sindicatos, Barrera concreta una primera transa con el jefe de personal. Asume finalmente la dirigencia y, si bien asegura beneficios mínimos para los afiliados, negocia bajo cuerda con las empresas por un porcentaje, con los militares por beneficios políticos, con elementos de la C.I.A. por préstamos millonarios en dólares. Durante ese proceso, identifica un enemigo político común a sus circunstanciales aliados: “*el comunismo ateo, extranjerizante y apátrida*”. Habiendo resuelto que hay “*peronistas y peronistas*”, supervisa el desempleo de los activistas opositores, dispone represalias que ocasionalmente se convierten en asesinatos y niega su apoyo en los momentos de mayor efervescencia popular. Uno de los grupos de base enfrentados a Barrera decide organizarse y responderle con la misma violencia. La última noche de su cautiverio simulado, el dirigente tiene una pesadilla premonitória, en la que se ve asistiendo a su propio entierro. Pero la maniobra de autosecuestro da resultado y Barrera gana las elecciones. Reaparece triunfante y, mientras festeja la victoria en las oficinas del sindicato, es muerto a tiros por un comando revolucionario.

El aporte económico necesario para terminar **Los traidores** provino del norteamericano Bill Susman, que había apoyado **La revolución congelada**. Como en aquel film, Gleyzer ajustó el

montaje con precisión, fuerza y un dinamismo que a esa altura ya era una característica de su estilo. Para evitar una duración excesiva se descartó material que hubiera agregado aproximadamente unos 50 minutos. Esa ausencia se nota en el film terminado: una vez que Barrera llega al sindicato, su proceso de corrupción se precipita a una velocidad que hasta ese punto el film viene evitando; en forma también súbita, el dirigente aparece casado con una mujer que el espectador desconoce. Ambas omisiones conspiran un poco contra el minucioso desarrollo argumental del resto.

Uno de los propósitos más firmemente establecidos en el grupo era el de lograr autenticidad. Para ello, la investigación exhaustiva que Gleyzer y Melián habían llevado a cabo fue un buen punto de partida pero tuvo su continuación lógica en el uso de decorados naturales, en el trabajo con no profesionales, en la decisión de alentar la improvisación, en el empleo preferente de la cámara en mano y el sonido directo. No se evita la cita de marcas ni de personajes conocidos y se oyen voces familiares de locutores profesionales cuando los personajes ven la televisión o escuchan la radio; algunos momentos históricos especialmente importantes del relato fueron ilustrados con imágenes documentales, como el golpe de 1955 o el Cordobazo ⁴.

El realizador inglés Ken Loach (que curiosamente fue censurado en su país por mantener una posición extremadamente crítica de la dirigencia sindical) sostiene que el humor es fundamental para lograr un retrato social que se pretenda auténtico. Gleyzer y Melián habían llegado a una conclusión parecida: “Yo creo que es una gran carencia del cine latinoamericano, del cine político latinoamericano, la falta de humor. (...) El cine latinoamericano todavía está por descubrir el humor, y es un campo muy grande para desarrollar”. Así, **Los traidores** está cruzada por referencias humorísticas cotidianas, en su mayoría mordaces. Todas ellas culminan en la escena de la pesadilla de Barrera, una detallada sátira en la que se hacen polvo todas las formas del discurso oficial. Hay una profunda coherencia en esa forma de humor, que en efecto ha sido infrecuente, porque no sólo tiene su razón argumental y hasta estética, sino que al mismo tiempo facilita la participación del espectador, lo involucra directamente. Uno de los mejores ejemplos, sin embargo, es completamente involuntario y demuestra hasta qué punto la autenticidad de **Los traidores** ha asegurado su inesperada actualidad. Barrera habla con su mujer sobre la posibilidad de apartarse del sindicalismo: “El que pone mucho la cara se quema. Hay que hacer como Palito Ortega, que actúa, después se retira, y vuelve”.

REPERCUSION Y DISIDENCIA

Una de las primeras exhibiciones de **Los traidores** tuvo lugar en el Festival de Pesaro, Italia, donde fue recibida con desconcierto y cierto rechazo. Gleyzer y Melián explicaron después: “Les molestaba que la película fuera en color, que fuera prolija... Es decir, es una convención acerca de lo que tiene que ser el cine. Si la puedes hacer más o menos bien técnicamente, resulta que no: tiene que ser desprolija, sucia, mal pegada”. Se impugnó también la decisión de hacer un film de ficción, la existencia de una historia. “Lo que se sostuvo (...) es que justamente se había utilizado ese canal de comunicación porque es el canal más accesible a la clase obrera, que así se puede identificar. Entonces ellos decían que era una operación de tipo banal, que había que pensar sobre el plano formal las rupturas”.



La toma de la fábrica en **Los traidores**

La película pudo verse con éxito en otros festivales internacionales, aunque en Argentina nunca tuvo distribución comercial. Se procuró, en cambio, el tipo de circulación alternativa que habían tenido películas como **La hora de los hornos**, ya que, en ese sentido, Gleyzer admitía que el Grupo Cine Liberación había abierto un camino. **Los traidores**, como recuerda Santamarina, “Se veía en barrios, villas, la dábamos en departamentos. Cuando era en departamentos se proponía una colaboración voluntaria”. En esta etapa también intervino Jorge Giannone, que había trabajado junto a Gleyzer tiempo antes. “Viví varios años en Italia y al volver la película estaba terminada, así que yo sólo tuve que ver con el armado de las unidades de distribución, digamos. En total había unos treinta proyectores y lo habitual era que **Los traidores** se exhibiera junto con **Operación Masacre** ⁵. En Avellaneda llegó a haber un ‘Cine de la Base n. 1’, hecho de madera, y la idea era construir otros”. Desde luego, la exhibición se completaba con un debate posterior. “Lo que nosotros nos proponíamos”, dice Santamarina, “era que el espectador tuviera una participación, que hubiera una conversación a partir de la proyección del film. Enseñarle un poco a ver cine a la gente, a leer entre líneas. También tratamos de generar una acción. Concretamente, la producción de una fotonovela a partir de la película. Eso, sin embargo, no se llegó a hacer”.

Había una coincidencia con el Grupo Cine Liberación en esta forma de utilizar los medios que entonces eran de comunicación masiva. En otros puntos había profundos desacuerdos. “Raymundo nunca fue peronista”, afirma Sapire. “Su perspectiva, la perspectiva del grupo, era más amplia”. A partir de sus propias declaraciones se puede suponer que Gleyzer nunca logró asimilar las contradicciones características de Perón. Reconocía que la mayor concentración del movimiento obrero se había dado después de 1945, pero al mismo tiempo no quería olvidarse de la historia previa, repartida entre anarquistas, socialistas y comunistas.

Cine de la Base fue a insertarse en una realidad complicada. “Como pasa siempre, no había unión en la militancia de izquierda”, concluye Santamarina. “A la derecha le cuesta menos unirse. Entre nosotros, cada grupo tenía una visión parcial y a la vez totalizadora. Creo que la búsqueda de Pino [Solanas] era más estética, la revolución era también estética. Raymundo consideraba que estaba en el frente de la cultura y que su primera posición era la militancia”.

En los hechos, la diferencia crucial entre **Los traidores** y **La hora de los hornos** reside simplemente en su tratamiento del

justicialismo. En otros aspectos, las dos películas comparten una posición semejante con respecto a la explotación de la clase obrera, el mismo fervor revolucionario y la misma idea de una liberación que debe producirse a través de la violencia. Podría decirse incluso que las coincidencias se extienden también al plano formal, porque debido a las características de su producción, que también fueron similares, **Los traidores** hizo con las convenciones del cine de ficción lo mismo que **La hora de los hornos** había hecho con las del documental: las subvirtió. En parte porque en la construcción de la estructura narrativa, en el desarrollo de los personajes, en el ritmo de su montaje, y en la audacia general de su tratamiento, **Los traidores** no se parece a ningún trabajo de ficción que haya producido el cine argentino previo. Pero también porque estableció una paradoja singular y deliberada al buscar y obtener para cada secuencia ese realismo extremo, despojado e irrefutable. Se finge ficción, pero lo que hace en realidad es utilizar, casi hasta sus consecuencias últimas, las técnicas de reconstrucción ensayadas previamente por la mayor parte de los documentalistas.

Según recuerda Juana Sapire, “*Cuando se filmó la secuencia de la toma de la fábrica, apareció toda la gente del lugar para sumarse, porque creyeron que la toma era de verdad. Y al revés, filmamos la muerte de Barrera y a poco de terminar el montaje acribillaron a Rucci de una manera muy parecida. Yo creo que en buena medida se le debe a esto la versión de que Barrera está basado en Rucci, aunque en realidad se trataba de un compendio más general*”.

Desde luego, el tratamiento de la violencia constituye el punto más polémico de **Los traidores** porque allí aparecía dirigida hacia un objetivo concreto y local, convirtiendo a **La hora de los hornos** en un eufemismo. Sin embargo, Gleyzer sabía perfectamente que el asesinato de sindicalistas no era un método de aprobación unánime. Dueño de una envidiable capacidad para explicar sus ideas con claridad, subrayó que en ese aspecto el film estaba ateniéndose a los hechos y no tomando posición. En una conferencia de prensa en Sydney el realizador señaló que de los seis sindicalistas en los que se basaba Barrera sólo uno vivía al terminarse el rodaje. “*No es lo que yo pienso que debe ocurrir, sino lo que ocurre de hecho en Argentina, todo el tiempo. (...) Nosotros, como grupo revolucionario, estamos en contra del asesinato de sindicalistas; no contribuye a la lucha revolucionaria. Se nos dice que nadie llora esas muertes, pero nosotros procuramos hacerles entender que esta no es una solución. Debemos construir una organización sindical independiente*”⁶. En otra oportunidad reconoció además que el film no llega a expresar esa alternativa pero añadió que “*La respuesta es otra película que nosotros estamos terminando*”⁷.

El único período durante el cual **Los traidores** podría haber salido de la clandestinidad fue durante el desempeño de Octavio Getino como interventor del Ente de calificación entre agosto y noviembre de 1973. Sin embargo, distintas circunstancias lo impidieron. “*Gleyzer me pasó la película en su casa*”, recuerda Getino, “*y le dije que a mí me parecía una visión totalmente errada de la dirigencia sindical en ese momento, cosa que siempre pensé*”. En ese momento, Solanas y Getino estaban por estrenar **La hora de los hornos** y habían decidido modificarla en la certeza de que el clima político no era el igual al de 1968. “*Le dije que se planteara si el caso de Los traidores era similar, aunque también le aseguré que si después de ese examen él resolvía presentarla sin modificaciones, la íbamos a autorizar de*

todas maneras”⁸. Santamarina sostiene que, en algún momento, Getino les dijo también que nadie más que Perón podía tomar una decisión sobre el asunto. Sea como fuere, Giannone recuerda que hubo un plenario para discutir el tema, “*Pero se decidió presentarla intacta, justamente para repudiar un poco a Solanas por las modificaciones de La hora de los hornos. Se trataba de defender la idea de que las obras permanecieran tal y como habían sido concebidas en su momento, que quedaran como testimonio, como documento y yo qué sé*”. Según se dieron las cosas, Getino tuvo que renunciar a la intervención del Ente, **Los traidores** nunca llegó a presentarse y continuó su circulación clandestina.

UN FINAL

La situación del grupo se volvió riesgosa durante la última etapa del gobierno justicialista, e imposible después del golpe militar en marzo de 1976. Gleyzer se encontraba en ese momento fuera del país pero resolvió volver, una decisión que debe haber requerido una fuerte combinación de inconsciencia y coraje. En un país donde una simple simpatía por la izquierda era razón suficiente para volar en pedazos, Gleyzer había hecho **La revolución congelada**, **Los traidores** y además había creído su deber ubicarse en el frente de lucha junto a otros hombres de la cultura. Así como Héctor G. Oesterheld hizo una apología transparente de la revolución en la segunda parte de su *Eternauta*, o como Rodolfo Walsh se transformó en el periodista de los Montoneros, Gleyzer había filmado por lo menos tres comunicados del E.R.P. desde 1971 y un corto sobre la masacre de Trelew titulado **Ni olvido ni perdón**.

Con alguna excepción (Víctor Proncet), los participantes del film debieron radicarse en el exterior (Santamarina, Melián, los actores Murúa, Politti, Raúl Fraire, Susana Lanteri), pasaron largos períodos sin trabajo (Mario Luciani) o directamente desaparecieron. Como Gleyzer. “*Raymundo estaba en Estados Unidos pero volvía, y yo ya estaba afuera*”, dice Santamarina. “*Entonces nos enteramos que lo habían ido a buscar y la idea fue avisarle, porque él no venía directamente acá sino que pasaba primero, creo, por Venezuela y Brasil. Lo trágico es que tratamos de pararlo pero cuando llegó el aviso a Venezuela ya se había ido, siempre llegamos tarde y cuando llegó se lo chuparon a los cinco días*”.

Gleyzer desapareció el 27 de mayo de 1976. Al día siguiente Juana Sapire y la hermana del realizador fueron a su departamento. “*Encontramos todo dado vuelta. Los muy estúpidos se habían llevado todo lo que consideraron de valor, pero no las latas con todas sus películas, ni las carpetas con información sobre las mismas*”. Todas las copias de **Los traidores** que se encontraron fuera del departamento de Gleyzer fueron secuestradas, cosa que también se hacía con películas como **La huelga** (Sergei Eisenstein, 1923) o **La madre** (V. Pudovkin, 1926). En 1983 Sara de Gleyzer declaró: “*Cuando se lo llevaron yo inicié las denuncias, el Juez Sarmiento me dijo: ‘Usted es la madre de Gleyzer, ¿sabe que acá tenemos su última película?’ Yo le dije que me la diera, que la había hecho mi hijo, que era suya, y él me contestó: ‘No, no, déjela, mejor está aquí’*”.

EPILOGO

Ví por primera vez **Los traidores** en 1988, en una pésima copia en video que obtuve por casualidad. Por sus características,

el film se presentaba como un enigma completo y me produjo una curiosidad enorme, pero no fue hasta ahora que encontré una respuesta a todas las preguntas que me hice entonces. Parecía lo más lógico que una exhibición pública de la película me pusiera en contacto con gente que hubiera participado de su producción, pero hasta 1993 no tuve noticias de que existiera una copia proyectable.

En enero de ese año el cineclubista santafesino Juan Carlos Arch me dijo que había guardado escondida una copia en blanco y negro de **Los traidores**, aunque no sabía en qué estado se encontraba. Cuando la copia llegó a Buenos Aires comprobé que el tiempo la había dejado reseca y quebradiza, con varias perforaciones forzadas por el uso. Además estaba dividida en fragmentos desordenados. Lo que hice con esa copia no fue una "restauración", en el sentido riguroso del término. Restaurar un film supone la limpieza y el contratipado del material en mal estado para posibilitar el tiraje de una copia nueva que se acerque todo lo posible a la intención original del realizador. Para hacer ese trabajo como corresponde es necesario contratar los servicios de un laboratorio y comprar película virgen pero, suponiendo que obtener el dinero necesario no fuera la utopía delirante que realmente es, los resultados de ese trabajo no habrían justificado la inversión. Ningún laboratorio profesional trabaja en Argentina con material blanco y negro, la hipotética copia nueva habría terminado impresa en material color, y la película ganaría así un ridículo tono sepia completamente ajeno a voluntad de Gleyzer, de toda persona vinculada a la producción, y de cualquier espectador medianamente informado.

Lo que se podía tratar de hacer, entonces, era dejar la copia conservada por Arch en condiciones de ser proyectada y asegurar su exhibición. El Club de Cine proporcionó el material técnico necesario para la reparación provisoria de la copia y, para establecer el orden correcto de las secuencias, utilicé la versión en video. El Centro Cultural Ricardo Rojas, que depende de la Universidad de Buenos Aires, aseguró su respaldo para realizar las primeras exhibiciones⁹ y **Los traidores** finalmente vio la luz en junio. El interés de la gente justificó una segunda proyección en agosto, algunas exhibiciones en el interior (Bahía Blanca, por ejemplo, gracias a la Subsecretaría de Cultura local) y una propuesta de una editora de video alternativo. También provocó la aparición de otras copias escondidas y posibilitó mi encuentro con la familia de Gleyzer. Juana Sapire conserva en Estados Unidos los negativos de la obra del realizador y es quien se ocupa de la distribución de sus películas en forma legítima.

Con estos datos, la atención que concedieron los medios y la aparición de un primer ensayo sobre el film¹⁰ corresponde esperar con algún optimismo la exhumación de otras películas escondidas y la mejor circulación de las que nunca se perdieron. La opción es seguirle el juego al olvido y continuar creyendo que el pasado nunca existió. Sin duda es una operación más sencilla que procurar entenderlo.

* Salvo donde se indica, todas las citas textuales provienen de entrevistas concedidas al autor, entre junio-diciembre de 1993, y enero de 1994.

FICHA TECNICA PARCIAL

Los traidores (Argentina, 1973) *dirección:* Raymundo Gleyzer. *libreto:* R. Gleyzer, Alvaro Melián, Víctor Proncet. *música:* Víctor Proncet. *canción:* "Marcha de la bronca" por Pedro y Pablo. *ayudante de dirección:* Jorge Santamarina. *montaje:* R. Gleyzer. *coordinador de producción:* Alvaro Melián. *jefe de producción:* Carlos Sforzini. *productor ejecutivo:* William Susman. *productora:* Grupo Cine de la Base. *duración:* 114'.

elenco: Víctor Proncet -Pronzatto- (Roberto Barrera), Raúl Fraire (Antonio Ferrari), Susana Lanteri (Paloma/Amanda), Mario Luciani (Reynoso), Lautaro Murúa (Benítez), Walter Soubrié (Rivero), Luis Politti (presidente de la Nación), Osvaldo Santoro (Peralta), Alfonso Senatore (guardaespalda de Barrera), Omar Fanucci (médico de la Catanzaro), Martín Coria (Solís, obrero torturado), Carlos Román (locutor en el entierro), Sara Aijen (mujer que canta en el entierro), Diego Gleyzer (bebé Barrera), Luis Barrón. Intérpretes no profesionales.

NOTAS

1. *El cine: gente, películas, hechos;* Ed. Fratema, Buenos Aires, 1986. H. A. T. había visto estupefacto **Los traidores** hacia 1974 en un sindicato y se apresuró a escribir una nota sobre la película y sus circunstancias para la revista *Panorama*. Se la rechazaron con una frase elocuente: "Vea, Homero: le estoy salvando la vida".

2. *Raymundo Gleyzer*, ediciones de la Cinemateca Uruguaya, Montevideo, 1985.

3. Más tarde, Gleyzer fue uno de los camarógrafos que Kamín reclutó para rodar **Adiós Sui Generis**. Este fue uno de los últimos trabajos profesionales del realizador.

4. Gleyzer no quería olvidar las experiencias de organización obrera previas a Perón, que en el argumento del film aparecen condensadas en Miguel Barrera, padre del sindicalista. No debe haber encontrado imágenes de archivo para ilustrarlas porque las que utilizó (un par de tomas de enfrentamiento entre obreros y policía montada) provienen de **El último payador**, un film realizado por Homero Manzi y Ralph Pappier en 1950.

5. **Operación Masacre** (Jorge Cedrón, 1973) sobre libretto e investigación de Rodolfo Walsh, con Norma Alejandro, Carlos Carella, Ana María Picchio, José María Gutiérrez y Julio Troxler.

6. Declaraciones compiladas en el sumario de prensa del 21st. Sydney Film Festival; Sydney, junio de 1974.

7. *Cine al día*, Caracas, marzo de 1975. Debe agregarse que existe una versión aligerada del film y dado que no fue sometido formalmente a ningún organismo censor, corresponde preguntarse quién hizo esos cortes. Falta una escena en la que una multitud exclama reiteradamente "Si Evita viviera sería montonera" y también una secuencia en la que un grupo de jóvenes militantes, a quienes acaba de sumarse el padre de Barrera, resuelve tomar las armas. Falta además un epílogo con imágenes documentales sobre las que se lee un comunicado posterior al asesinato de Barrera. Paradójicamente, la versión abreviada se acerca más a aquellas declaraciones de Gleyzer que la versión completa.

8. Octavio Getino, entrevistado por Paula Félix-Didier y el autor, febrero de 1992.

9. En cambio, la posibilidad de exhibir **Los traidores** con otro material de Gleyzer en la Facultad de Filosofía y Letras no prosperó.

10. *Violencia, castigo y humillación de los cuerpos*, por María Ferraro, en *Decorados; apuntes para una historia social del cine argentino* (Manuel Suárez Editor, Buenos Aires, 1993).

Movimiento Argentino Ecológico

Comedor Naturista **Oasis**

comidas para llevar
Av. Callao 741, piso 1
Lunes a viernes de 10 a 21

Comedor Naturista **Quasar**

comidas para llevar
Lavalle 373
Lunes a viernes 11 a 19

Cursos

Yoga Naturismo
Ecología
Tarot
I'Ching
Astrología
Excursiones ecológicas



Av. Callao 741, piso 1
CP 1023 Capital Federal
Tel : 42-2654 y 812-1395



Ahora encontrar
lo que Ud. busca en cine y video
no es *una misión imposible*

Abierto las 24 horas



Revistas y libros del mundo

(Fotogramas, Imágenes, Dirigido, Cinerama, Pantalla 3, Nosferatu, Premiere, Film Comment, American Cinematographer, Film Fax, Movieline, Cinefantastique, Fangoria, Star Fiction, Cahiers du Cinéma, Première, Studio, Ciak, etc.)

Libros de todos los actores y directores y seriales televisivos.

Partituras de las comedias musicales de Broadway

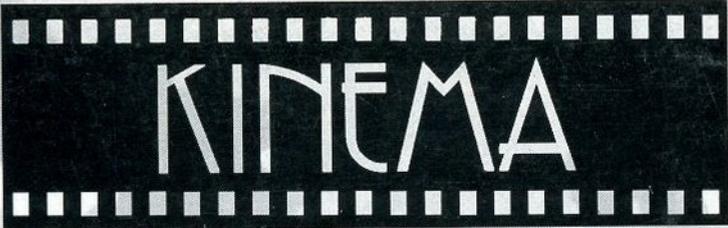
... y el más amplio surtido en videos de todos los géneros y orígenes.

Material inédito: Fotos, postales, muñecos, afiches.

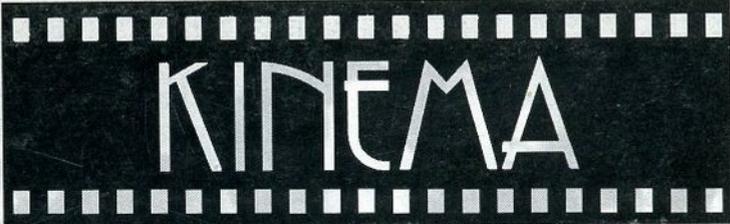
Los amantes del cine de parabienes. Descuentos especiales en suscripciones. Lo que no está aquí, sólo lo encontrará en Hollywood.

presentando este aviso, 10% de descuento en todas las publicaciones españolas.

**Envíos contra reembolso
al interior del país
Corrientes 1383/85
Tel./FAX: 799-3251**



KINEMA



KINEMA

*Inicia su temporada 1994
Un lanzamiento de extraordinario nivel,
de cautivante interés para el cinéfilo.*

FALSTAFF

(Campanadas de media noche)

Maravilloso
film del gran
maestro,
nunca
estrenado en
Argentina.

de **ORSON WELLES**

Orson Welles
Jeanne Moreau
Keith Baxter
Fernando Rey

EL VIENTO

de **VICTOR SJÖSTRÖM**

Lillian Gish
Lars Hanson
Montagu Love
Dorothy Cummings

Obra de arte
total de visión
obligatoria. El
canto del cisne
del arte mudo.

LA ESPERANZA

de **ANDRE MALRAUX**

Andres Mujeto
José Sempere
Jose Lado
Julio Pena

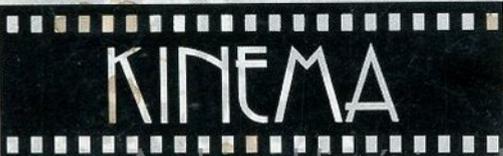
Unico film del escritor. Conmovedor
testimonio sobre la guerra.

LA CALLE 42

LLOYD BACON y
BUSBY BERKELEY

Ginger Rogers
Warner Baxter
George Brent,
Ruby Keeler

Versión original de un clásico de la
comedia musical de todos los tiempos.



KINEMA

OBRAS MAESTRAS DEL CINE UNIVERSAL
San Juan 1386 - 2º Piso Dto. 5 - Tel.: 304-6783