

Film



Lovecraft

el horror
en el cine

Ramones

placer sangriento

Spike Lee

la guerra
de los colores

Encuesta

¿Nuevo
cine
argentino?

Dossier

Mujeres
creadoras
de cine

Jane Campion
Marguerite Duras
Lita Stantic
Vera Chytilova

Cannes, Ficción & Perros

Tarantino

Film8 Junio / Julio 94

\$5.80

BUENOS AIRES HERALD

Si su publicidad tiene objetivos precisos...

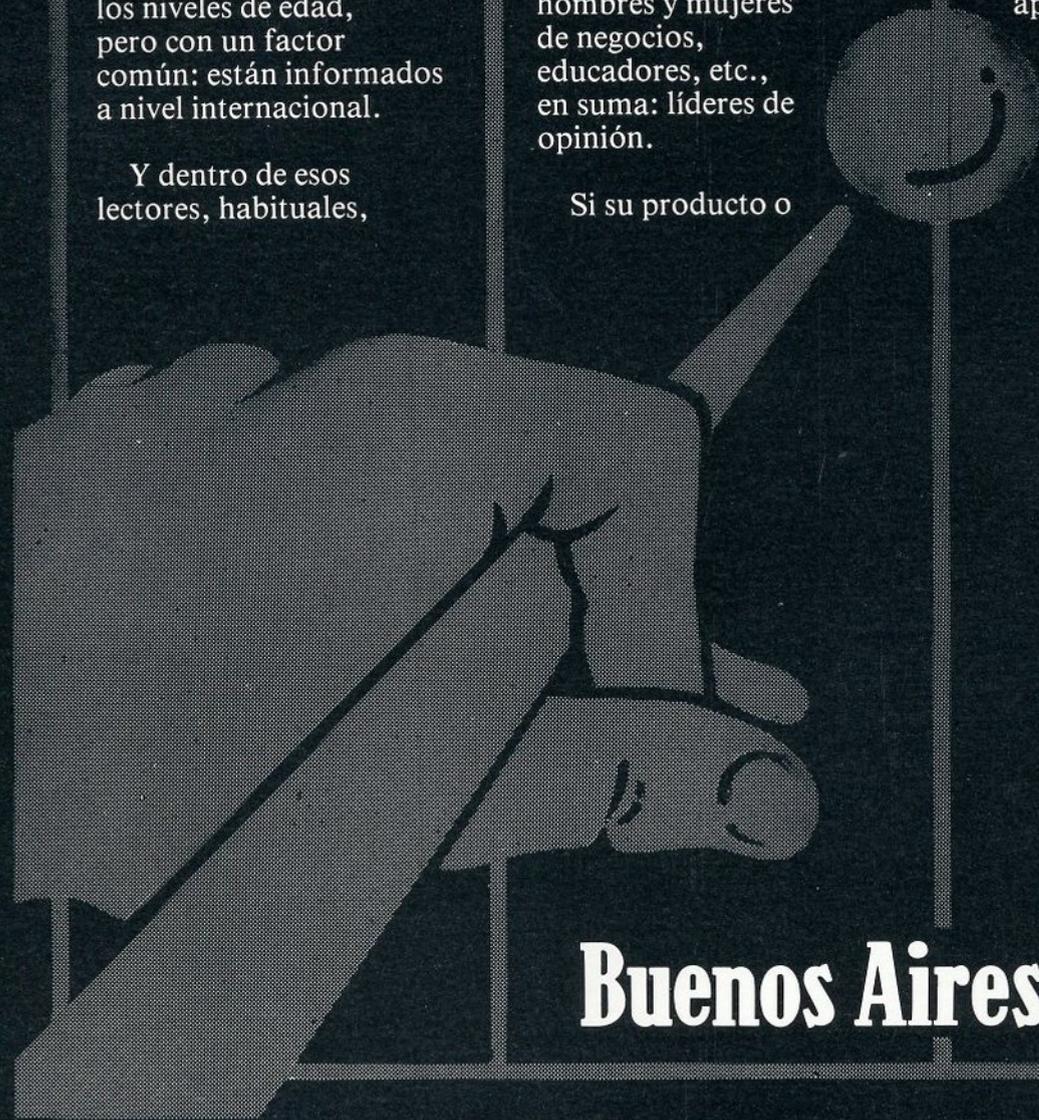
Más de 75.000 lectores de alto poder adquisitivo y de todos los niveles de edad, pero con un factor común: están informados a nivel internacional.

Y dentro de esos lectores, habituales,

diarios, hay presidentes de compañías, profesionales respetados, hombres y mujeres de negocios, educadores, etc., en suma: líderes de opinión.

Si su producto o

servicio apunta a ese mercado, su publicidad haría muy bien en apuntar al Herald.



Buenos Aires Herald

Sumario **Film8**

6 TARANTINO

Pulp Fiction dividió al público de Cannes pero se llevó la Palma. **Alvaro Buela** y **Diego Curubeto** registran el episodio y revisan su anterior film, **Reservoir Dogs**.

12 ¿NUEVO CINE ARGENTINO?

El cine argentino ya tiene una **generación huérfana**, que, pese a todo, filma. **Sergio Wolf** emprendió una laboriosa encuesta entre algunos de sus representantes.

18 SPIKE LEE

En cada una de sus películas, **Spike Lee** combate la guerra de los colores. **Yvonne Yolis** recorre todas las batallas.

21 DOSSIER

MUJERES CREADORAS DE CINE

Apertura del juego y búsqueda de precisiones, por **Agustín Neifert**
Las mujeres de **Jane Campion**, convocadas por **Moira Soto**
Vera Chytilova sigue siendo la misma, según **Paula Félix-Didier**
Elogio de **Marguerite Duras**, a través de **India Song**, por **Cristian Pauls**
Lita Stantic evoca el fervor, en charla con **Fernando Martín Peña**
Eliane de Latour filmó un harem en Nigeria. Entrevista de **Carmen Guarini**
Héctor Kohen encuentra realizadoras pioneras en el cine mudo nacional
Un film de **Lois Weber**, rescatado por **Kevin Brownlow**
Las mujeres del cine norteamericano, antes y ahora, por **Paula Félix-Didier** y **Fernando Martín Peña**
Apéndice: un diccionario

48 VIDEOPAGINAS

Lanzamiento: **Traición perfecta**, de John Dahl
Clásico: **Puente entre dos vidas**, de Luchino Visconti
Realizadores: **Sandra Kogut**
Festivales: **Gessel '94**

56 LOVECRAFT

El caso Howard Phillips Lovecraft vs. el cine, investigado por **Marcelo Gabriel Burello**.

59 RAMONES

De Kurosawa a José María Merino: la cinefilia de **Johnny Ramone**, en entrevista exclusiva con **Diego Curubeto**.

62 UN TIGRO

El montaje, de Dominique Villain

67 CLASICOS NATIVOS

Safo y **Los pulpos**, de Carlos Hugo Christensen, rescatadas por **Daniel López**.

Junio/Julio 94

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

envios al interior

Staff

Hacen **Film**

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

Dirección Editorial

Fernando Martín Peña
Sergio Wolf
Paula Félix-Didier

Diseño

Diego Cabello

Dirección Comercial

Aldo Paparella

Colaboran en este número

Kevin Brownlow
Alvaro Buela
Marcelo Gabriel Burello
José Luis Cancio
Diego Curubeto
Gabriela Golder
Carmen Guarini
Héctor Kohen
Axel Kuschevatzy
Daniel López
Agustín Neifert
Cristian Pauls
Moira Soto
Yvonne Yolis

Corresponsal en N.York

Gabriela Chistik

Distribución

Vaccaro Sánchez & Cia.

Film

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

en la tapa
Spike Lee
como "Giant" en
Mo' Better Blues

**en la pagina
anterior**
una escena
emblemática de
Jungle Fever

Film es una publicación de Mariénbad 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.



La más exótica flor silvestre se abre lentamente hasta convertirse en toda una mujer. Cientos y cientos de delfines juegan a la mancha submarina. Un sol radiante se derrite de sólo saber que se está acercando al horizonte. Y existen todavía 5000 imágenes fílmicas más, algunas ni siquiera pueden describirse.

Open your mind... Dejá que el Image Bank entre en tu imaginación !!!

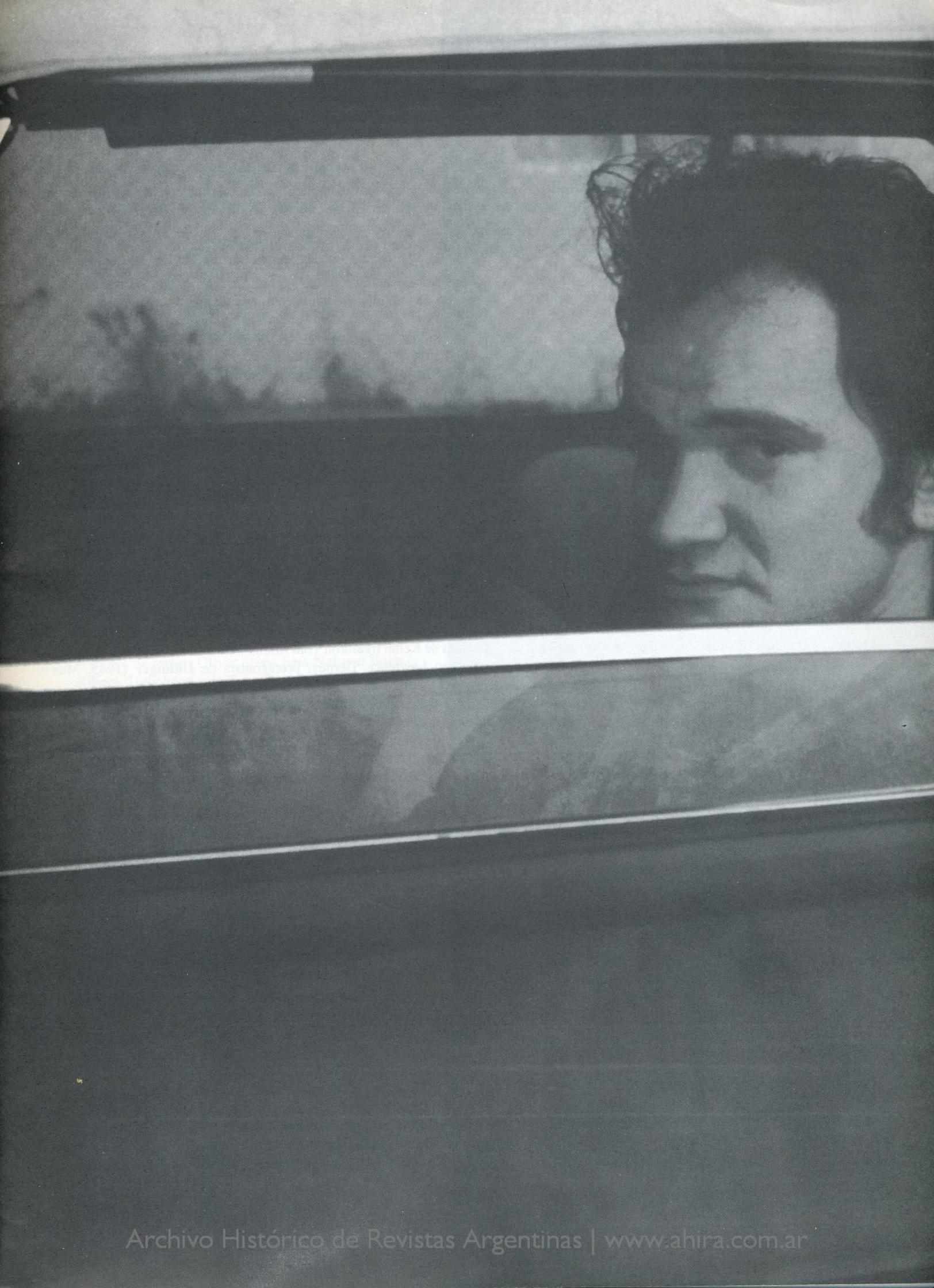
Unico banco de fotografías ilustraciones y cine publicitario

Jorge Fisbein Representaciones S.A.

Alsina 943 - 3º piso - (1088) Buenos Aires/Argentina • Tel. (01) 345-0454/55/56 • (01) 334 4099/8121/1817 • Fax en todas las líneas

THE IMAGE BANK®
IMAGE
ARGENTINA
Film

Quien tira Tarzan tira Tirino



Godse la

por **Alvaro Buela**

Poco después de conocerse el fallo del jurado en el último festival de Cannes, una señora del público se paró de su butaca y gritó que la película premiada -**Pulp Fiction**, de Quentin Tarantino- no le agradaba en absoluto (“*It’s a Piece of Shit*”). Tarantino, que ya se encontraba en el escenario para recibir la Palma de Oro, tomó en el aire el insulto y replicó con una declaración de principios. “*No sé hacer películas que unan a las personas*”, dijo. “*Yo hago películas que las dividen*”.

Por lo pronto, no tuvo dificultades para dividir al público de Cannes de un modo más radical que sus colegas David Lynch y Joel Coen en anteriores entregas del festival (**Corazón salvaje**, 1990; **Barton Fink**, 1991). Tal vez porque su film competía este año con nombres respetables y europeos (Kieslowski, Mikhalkov, Nanni Moretti, Michel Blanc), tal vez porque se esperaba otro resultado de la contienda “Pop Culture vs. Cinéma de Qualité”, el consenso en torno a **Pulp Fiction** faltó a la cita.

No era necesario, de todas maneras. Precisamente de la falta de consenso se nutre el cine de culto, y Cannes ha exhibido sin escrúpulos su debilidad por los *auteurs* provenientes del *off-Hollywood* (Alan Rudolph, David Lynch, Steven Soderbergh, los hermanos Coen, Hal Hartley). A esa lista se agrega ahora Tarantino, consiguiendo otro triunfo de la iconografía popular sobre la tersura pre-rockera de europeos y orientales (el chino Zhang Yimou era otro de los favoritos).

A los 31 años, y en su segunda película como director, Tarantino es otro hijo del estómago insaciable del *pop*, el cual no para de reciclarse a sí mismo y de elaborar combinaciones cada vez más imprevisibles, cada vez más extrañas, por un lado seductoras, por otro monstruosas. La

utilización extrema de la violencia, de la música y de la marginalidad acercan a Tarantino al primer Scorsese (el de **¿Quién golpea a mi puerta?** y **Mean Streets**), aunque la estilización narrativa y la planificación de las escenas lo asocian también con Kubrick, Peckinpah y Sergio Leone.

Flashback a 1990. Luego de cinco años trabajando en un video club, Tarantino empieza a inquietarse. Tiene escritos un par de guiones que nadie quiere filmar -*True Romance* y *Natural Born Killers*-, va a cumplir los 28 y lo más cerca que ha estado del cine ha sido como extra en **King Lear** de Godard y en un papelito en la serie televisiva *The Golden Girls* (Los años dorados), disfrazado de Elvis Presley. Como resultado de la frustración escribe un tercer guión, *Reservoir Dogs*, que ilustra los códigos de fidelidad y traición dentro de un grupo de gánsters.

En ese momento logra vender *True Romance*, con cuyo dinero se propone financiar el proyecto **Reservoir Dogs**, en 16mm. y en blanco y negro. Pero se cruza en el camino el productor Lawrence Bender y, entusiasmado, se ofrece para conseguir un mayor financiamiento en el plazo de seis meses. Bender se contacta con Harvey Keitel (“*Un tipo de actor que ya no queda*”, según Tarantino) quien, luego de leer el guión, ofrece apoyo irrestricto y acepta la producción ejecutiva con un par de condiciones: 1) actuar en la película, y 2) que Tarantino la dirija.

Keitel utilizó sus influencias y consiguió atraer al productor Richard N. Gladstein y al independiente Monte Hellman, un ex alumno de Roger Corman que había dirigido algunos westerns en los '60, junto a Jack Nicholson, y que ahora estaba inactivo.

A comienzos del '92 **Reservoir Dogs** estaba lista para comenzar una maratón de distinciones. Ganó premios en el Sundance Festival, fue exhibida en muestras en Cannes, Nueva York y Boston, y logró una reputación creciente de “Saludemos-la-obra-del-nuevo-Scorsese”. El nuevo Scorsese estaba contento: había conseguido u\$s 1, 6 millones para financiar su libreto, total libertad de trabajo y un elenco de lujo, donde además de Keitel figuraron Tom Roth, Michael Madsen, Chris Penn y el veterano Lawrence Tierney, protagonista de **Dillinger** (1945, Max Nosseck) y prototipo del actor *noir*.

Pero Tarantino sabía que si no hubiera conseguido más que los u\$s 30.000 que tenía en un principio, hubiera hecho la película de todos modos y sin ningún retorno. Con uno u otro presupuesto, **Reservoir Dogs** estaba planificada al detalle en el guión, refinado pastiche del moderno cine de gánsters con pinceladas existencialistas a lo Melville y gozosa reivindicación de los años '70.

Sin una linealidad progresiva, con permanentes vaivenes y a menudo omitiendo las secuencias más decisivas, el argumento se refiere al asalto de una joyería perpetrado por un grupo de profesionales. El asalto -que no se ve- se frustra con la aparición de la policía, de lo que resultan muertos varios de los hombres y surge la paranoia entre los sobrevivientes para descubrir la identidad del delator.

Esa historia, sin embargo, es secundaria con respecto al tratamiento que Tarantino (que además aparece como actor unos minutos) imprime a sus personajes y al particular tempo para construir y concatenar las escenas. Alternando entre la violencia explícita y la tensión latente, entre la verbosidad nerviosa y las explosiones inesperadas, el mecanismo del libreto está programado para provocar sensaciones antitéticas -humor y horror, familiaridad y desconcierto, opresión y libertad-, similares a las que nos invadirían si un amigo de toda la vida se presentara en nuestra puerta y nos apuntara con un revólver sin dejar de sonreír.

La película empieza con una discusión en un boliche, previa al asalto, donde esos tipos (trajes negros, camisas blancas, corbatas finas) opinan sobre la letra de la canción *Like a Virgin* de Madonna y la pertinencia o no de dejar propina. Se dirigen unos a otros por apodos -Mr. White, Mr. Pink, Mr. Nice Guy, etc.- y evitan toda referencia a sus

identidades. Han sido contratados por un mafioso veterano (Tierney) para un trabajo puntual, y eso será todo. Es decir, no será todo, porque el asalto sale mal y los hombres se reunirán en un inmenso galpón abandonado a discutir el asunto.

Allí surgirán solidaridades fortuitas, sadismos desembozados y *gags* a contrapelo, interrumpidos por *flashes* de situaciones paralelas o previas y envueltos en una banda sonora poblada de *hits* de los '70 (momento sublime: Michael Madsen alias Mr. Blonde tortura a un policía al ritmo alegre de *Stuck in the Middle* de Stealers Wheel). Todo muy extemporáneo, muy... *nouvelle vague*.

“Con **Reservoir Dogs**, en cierto sentido, quise cerrar el círculo, devolver al cine de los Estados Unidos un modelo que le era propio, pero que había sido enriquecido por las tentativas experimentales de los realizadores franceses”, explica Tarantino. “El cine americano había aportado una marca de fábrica en cuestión de diálogos y respiración que ahora quería recuperar corregida y aumentada por la labor de Melville y Godard. Melville es de ese tipo de cineastas capaces de reinventar un género muy codificado: lo que él hizo con el cine negro es lo que hizo Sergio Leone con el western, o lo que está haciendo John Woo en Hong Kong con el cine de acción”.

Lo que Tarantino, por su parte, está haciendo con el cine independiente norteamericano es infundirle una mirada que contempla, a la vez, la cinefilia más exquisita y el *trash* más espeluznante, la sangre y el humor. Esas características seguramente están presentes en sus guiones vendidos al *mainstream* y filmados por dos nombres de temer: Oliver Stone para **Natural Born Killers**, Tony Scott para **True Romance** (una especie de **Corazón salvaje** con menos fantasía y más *kitsch*, que ya tuvo problemas con la censura norteamericana). Y estarán, por descartado, en **Pulp Fiction**, “un tapiz de dos horas y media que balancea cuatro historias sobre tipos con demasiado o muy poco tiempo en sus manos”, según Richard Corliss en *Time*.

Un elenco de *stars* -Uma Thurman, Bruce Willis, John Travolta, Christopher Walken, Rosanna Arquette, nuevamente Keitel- se pasea por esas historias, las cuales prometen cuotas adicionales de violencia y de diálogos ingeniosos. En vez de la virginidad de Madonna y la dureza de Lee Marvin (como en **Reservoir Dogs**) en **Pulp Fiction** habrá sendas líneas dedicadas a qué hablar antes de cometer un asesinato, cómo sacar las manchas de sangre del asiento trasero del coche y qué hacer para verse a solas con la mujer del jefe.

Sí, Tarantino divide los gustos y las personas, pero lo hace, paradójicamente, uniendo trozos sueltos de cultura *pop*, películas viejas y mitología marginal. Por eso, cuando alguien califica su cine de “*a piece of shit*”, Tarantino debe sentir que logró su objetivo.

John Travolta y (en la página siguiente) Bruce Willis durante la filmación de **Pulp Fiction**



el Chico del video Club

por **Diego Curubeto**

El público de Cannes efectivamente estaba dividido: algunos aplaudían y otros chiflaban. Tarantino (31) no tuvo inconveniente en dedicar a estos últimos un digital "fuck you".

Pulp Fiction, su segunda película, también había dejado atrás a los hermanos Coen. Parece casi milagroso que un film plagado de ultraviolencia, drogas e insultos le haya ganado a la refinada, intelectual y metafísica **Rouge**, de Kieslowski. "Lo que pasa es que se trata de una putísima gran película", explicó modestamente Tarantino al semanario *Newsweek*, que reemplazó algunas palabras con puntos suspensivos. La historia de Tarantino y del premio a **Pulp Fiction** podría servir de argumento a una de esas comedias bobas sobre el sueño americano. Antes de mostrarle el dedo al público del principal festival europeo, y de que las publicaciones más serias del *establishment* no tuvieran más remedio que transcribir sus palabrotas, Quentin era un empleado de videoclub que trataba infructuosamente de convertirse en actor y no podía conseguir un trabajo mejor porque ni siquiera tenía el secundario terminado.

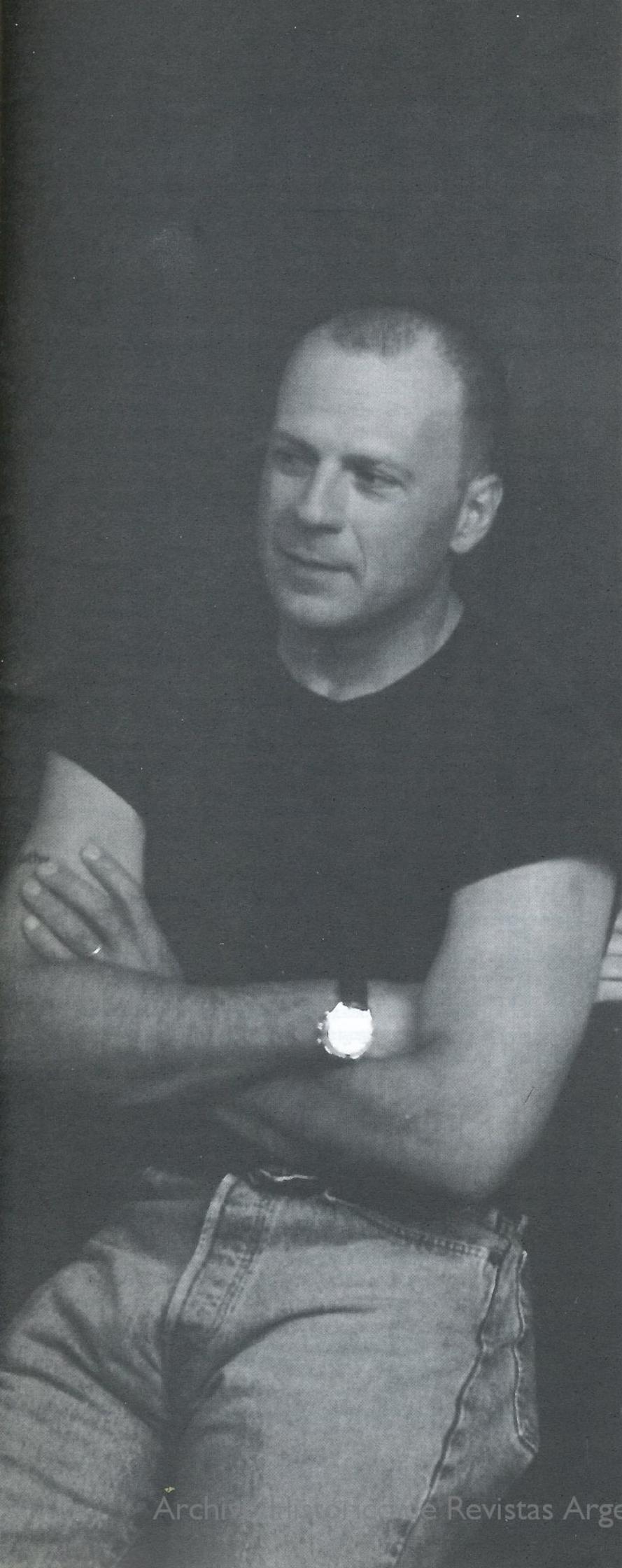
Tarantino se convirtió en el nuevo talento más discutido del cine norteamericano después de **Reservoir Dogs**, ópera prima antológica cuya crueldad visual provocó el rechazo horrorizado de buena parte de la crítica. No obtuvo ningún premio en el festival independiente del Sundance Institute y "Desde ese día decidí que de ninguna puta manera me volvería a presentar a ningún festival, sin tener la absoluta seguridad de poder llevarme el premio", confesó el realizador al volver de Cannes.

La misma violencia gratuita de **Reservoir Dogs** que horrorizó a cierta parte de la crítica norteamericana, también entusiasmó a buena parte del público y a los mismos colegas de Tarantino: Oliver Stone y Tony Scott se apresuraron a filmar guiones suyos.

Scott, hermano menor de Ridley y autor de joyitas tales como **Top Gun**, hizo **True Romance**, una *road movie* con pareja fugitiva al estilo **Corazón salvaje** con Dennis Hopper, Gary Oldman y Patricia Arquette. Para variar, el film dividió a la crítica pero tuvo un buen desempeño en la taquilla norteamericana cuando se estrenó, a fines de 1993. Scott jamás había despertado tanto interés con un film, ni tampoco comentarios elogiosos, y reconoció las ventajas de trabajar con Tarantino. También quiso aclarar que las diferencias entre **True Romance** y el resto de su filmografía se explican porque ésta fue la primera vez en su carrera que tuvo absoluto control sobre el proyecto.

Stone dirigió **Natural Born Killers**, una comedia negra sobre los medios de comunicación. Como aquí también hay una pareja fugitiva (Woody Harrelson, Juliette Lewis) da la sensación de que Tarantino tenía una sola idea y la transformó en dos, maniobra con la cual se suele ganar más plata. Otro cineasta prestigioso que unirá fuerzas con el chico del videoclub es John Woo, que prepara su segundo film norteamericano después de la antológica **Hard Target**. Tarantino sería productor y coguionista.

Pulp Fiction, por su parte, combina tres historias distintas que se intercalan entre sí. Tarantino explicó a la revista inglesa *Sight and Sound* que tomó la idea de sus tiempos como cineasta amateur: realizar varios cortometrajes sobre las viejas novelas policiales que se publicaban en ediciones baratas (esa es la literatura "pulp") y unirlos para que formen un largo. "En su época los pulps jamás recibían la menor atención de la crítica. Cuando la crítica se fijó en ellos, fue sólo en forma retrospectiva. Y eso es lo que me gusta, porque lo mismo pasaba con las explotación movies de los '70. A nadie interesaba especialmente esas películas y uno iba a verlas sin la menor expectativa, lo que después permitía descubrir diamantes bajo las cenizas. Creo que resulta difícil definir mi material. No es exactamente cine negro. Creo que **Pulp Fiction** es algo así como una historia criminal moderna. Y lo



mismo va para Reservoir Dogs, True Romance o Natural Born Killers, todas son pulp fiction”.

Una clave importante para ver el cine de Tarantino es que la trama policial no interesa tanto como la cruda descripción del sórdido estilo de vida de sus personajes. Fan de la obra de Godard al punto de haber bautizado a su productora *Band of Outsiders*, Tarantino parece especialmente preocupado por mostrar a sus asesinos degenerados filosofando sobre temas de la cultura *pop*.

Una de las escenas más festejadas de **Reservoir Dogs** (al punto de haber sido incluida en el CD con la música del film) es el *Madonna Speech*, en el que los gánsters protagónicos realizan una exégesis acerca del verdadero sentido de la letra de *Like a Virgin*. Unos sostienen que es la historia de un señor que pierde el invicto, y otros en cambio adhieren a la teoría de que el tema cuenta cómo se siente una mujer experimentada que descubre la pólvora al toparse con un caballero bien dotado. Por cierto, los personajes de Tarantino son bastante explícitos a la hora de esgrimir sus diferentes hipótesis.

En **Pulp Fiction**, el asesino que personifica John Travolta le cuenta a un asombrado colega negro el choque cultural que puede vivir un norteamericano en Europa, al visitar localidades en las que el hashís es legal, o al comprobar que en los McDonald's franceses no se puede pedir el clásico “cuarto de libra con queso” porque se llama “Royal with Cheese”. El interlocutor de Travolta llega a horrorizarse cuando se entera de que los holandeses no le ponen ketchup a las papas fritas y prefieren comerlas bañadas en mayonesa. No llega a saberse cómo le dicen al “Whooper”, ya que Travolta nunca entró en un Burger King europeo.

Tarantino asegura que el astro de **Fiebre de sábado por la noche** es uno de los mejores intérpretes de Hollywood, y también uno de los peores aprovechados por los realizadores. “Desde el principio supe que él tenía que ser Vincent. Es un gran actor, y su trabajo en **Blow Out** es una de las interpretaciones que más me gustan del cine de todos los tiempos. Y cuando digo del cine de todos los tiempos, realmente quiero decir eso. Pero siempre me cayó pésimo lo mal que lo usaron en las películas que estuvo haciendo todos estos años, aunque creo que de eso también él es un poco culpable. Me siento a mirar sus últimas películas y me digo: o este actor es el secreto mejor escondido o el más olvidado que anda por ahí. ¿Qué es lo que anda mal en todos esos directores? ¿Por qué no pueden ver lo que tienen, que si le soplaran un poco el polvo...? Y entonces me doy cuenta de que sencillamente no va a suceder nunca. John necesitaba trabajar con alguien que se lo tome en serio y que lo filmara con el cariño que merecía”.

Ahora que su segunda película se llevó la Palma (los hermanos Coen necesitaron cuatro y un estilo más intelectual para lograr lo mismo), Quentin Tarantino afirma con honestidad que su paso al *establishment* será público: “Si me ven con un teléfono celular, significa que me vendí”.

encuesta a
jóvenes directores
argentinos

una generación de

¿Por qué ahora una encuesta y algunas aproximaciones a las obras, o ejercicios, de los nuevos cineastas argentinos?

Por un lado, y principalmente, motivada por cierta insatisfacción respecto del empobrecimiento estético de la cinematografía nacional.

Por otro lado, como un disparador para ver lo que está generándose por debajo, y oblicuamente, respecto de una producción tan escasa como esclerosada.

Y por último, como un pretexto para discutir ideas de cine, encontrando a los interlocutores que ejercitan su reflexión.

La decisión de abordar el tema de las nuevas generaciones de cineastas argentinos, planteaba diversos problemas, todos ellos convertidos en preguntas de un cuestionario único. El primero, consistía en situar a estos directores respecto de la globalidad del cine argentino, entendido como etapas, quiebres, tendencias, cineastas que fijaron "líneas". Otro, era definirlos en relación con la época y las estéticas de su época. En tercer lugar, la dificultad de hablar sobre películas -o videos, o programas televisivos, o cortometrajes, o largometrajes no estrenados comercialmente- que en general eran de acceso difuso, o que no habían tenido una cierta circulación social. Por último, el problema de qué ejes trazar para la selección de los encuestados, para que tuviera el carácter

más totalizador posible, en la medida que ingresaran directores menores de 40 años y no tan precoces como para poder ostentar más de un corto o con proyectos de largometraje en preparación, o con largometrajes o programas de televisión

o videos de larga duración exhibidos en salas cinematográficas, o con premios nacionales o internacionales.

de

Podrá advertirse, finalmente, que las preguntas son deliberadamente ambiguas y teñidas de un doble sentido que apunta, en esencia, a los diversos clisés que formulan los

cineastas argentinos vigentes respecto de la ausencia de referentes cinematográficos a la hora de pensar su cine, del modo de desarrollar un "aprendizaje en el medio", del tipo de producción, de los conceptos que se identifican como motores de un relato de ficción y hasta de los "temas" de que hablan al referirse a sus proyectos.

Cuestionario

1. ¿Cuál fue tu formación? ¿A quiénes considerarás tus maestros, en este aprendizaje que puede incluir lo académico o lo profesional, o ambos?
2. ¿Identificás raíces o filiaciones en el cine argentino? ¿Cuáles y por qué?. La pregunta no apunta a "gustos", sino a si tu obra continúa líneas, tendencias u obra de directores anteriores.
3. ¿Identificás raíces o filiaciones en el cine extranjero? ¿Cuáles y por qué?
4. ¿Creés que el ejercicio que un cineasta hace en la publicidad, la televisión o el video contamina un "ejercicio de poética cinematográfica"?
5. ¿Qué nexo establecés entre la teoría y la práctica? ¿Hay una concepción estética previa que motiva tu elección de determinados proyectos? En caso afirmativo, ejemplificar con fragmentos de tus trabajos.
6. ¿Cuáles te parecen los problemas o errores estéticos recurrentes del cine argentino contemporáneo?
7. ¿Qué creés que debería proponer una nueva generación de cineastas ante este marco de situación? ¿En qué ejes debiera poner mayor atención?
8. Detallar tu proyecto más inmediato, ya sea a partir del tipo de historia, del género o de la concepción estética prevista.

por **Sergio Wolf**

Martín Rejtman (33)

1. Mi primera formación fue y es ir al cine, al que voy solo, desde los 12 ó 13 años... Estudié un año de Historia en Filosofía y Letras, y después cine, en la Universidad de Nueva York, a la que engañé porque hice dos años y solamente las materias específicas de cine. Y también hice cursos en Argentina: un seminario con Aída Bortnik, otro con Simón Feldman, otro en la Escuela Panamericana de Arte... Pero no tuve maestros. Es que siempre pasa lo mismo: el primero que te agarra, es el que te inflencia...

2. No identifico raíces mías en el cine argentino... En el actual cine argentino, nadie, y en el cine argentino anterior..., diría la primer etapa de Favio, pero lo que hizo después o ahora no... En realidad, de la que más me siento cercano es de su primer película, de **Crónica de un niño solo**, que de todo lo que ví del cine argentino es la que tiene -me parece- menos artificio y que es más directa.

3. No, con ninguna vanguardia ni generación..., solamente algunas películas que me gustan... Yo puedo decir, por ejemplo, Ozu, pero creo que no corresponde, porque, además yo cambio todo el tiempo y al mismo tiempo se modifican los referentes... Cuando termine de hacer todas las películas que quiero, tal vez pueda hablar de filiaciones, pero hoy no puedo, porque tampoco existe "mi obra".

4. Basta ver la actual producción del cine argentino.

5. En este momento trato de no establecer ningún nexo entre la teoría y la práctica. Hubo sí un momento -a principios de los '80- en que leía mucha teoría, y trataba de tomarla como punto de partida, era algo muy estimulante, me generaba ideas de ficción, pero ya no. Es que me parece que ejemplificar la teoría es una actitud del estudiante, yo mismo lo hacía en mis épocas de estudiante. Decía: "*En esta escena voy a hacer que todo suceda fuera de campo*"... En un corto que hice que se llama **Dolly vuelve a casa**, por ejemplo, quería que tuviera más que ver con las películas americanas. Y me preguntaba: "*¿Por qué hacen tan pocos planos generales en las películas argentinas?*". Incluía eso y creía que "eso" era hacer cine americano... Y me salió un corto lleno de "cuadros vacíos", no sé... Cuando dejás de ser estudiante las cosas fluyen de otra manera, la teoría la interiorizaste por haberla pensado y no por pensarla en el momento de realizar, que es el momento en que la práctica y la teoría se transforman en algo único. Eso fue lo que me pasó a mí, por lo menos. Tiene que ver con un primer momento de relacionarte con las cosas.

6. Uno, es que piensan que cada elemento de la película debe responder a una estrategia de mercado: por incluir, a la coproducción; otro, a la gente que viene de la televisión... Y otras cuestiones son el exceso de pretensión y lo excesivamente explícito, que subrayen todo el tiempo lo que quieren decir.

7. No sé qué se tendría que proponer..., hoy me parece muy difícil que las nuevas camadas accedan a filmar... Algo importante, sería que los directores dejen de pensar en una estrategia de mercado y piensen en una estrategia cinematográfica. Pero como a los circuitos de distribución y exhibición solo les interesa que la película tenga un soporte que evite el riesgo... No digo que los directores "no tengan que hacer un cine comercial", digo que "no pueden pensar solo eso".

8. Tengo dos proyectos. Uno, se llama **Andrea astronauta**, que es una *screwball comedy*, que tiene cosas de Preston Sturges, de Howard Hawks, cierta velocidad..., y que es la historia de una familia que se dispersa... Y el otro no tiene nombre y es una adaptación muy libre de una novela que no está terminada -y eso es interesante- de una escritora poco conocida que se llama Valeria Paván. Es una película de bajo presupuesto, toda con actores de cerca de treinta años y que están en el umbral de la edad adulta... y es una historia con mil ramificaciones... Hay sí un tema



Martín Rejtman

con la identidad, con alguien que decide cambiar de vida. Es un cruce de géneros, a diferencia de **Andrea astronauta**.

Obra realizada: **Dolly vuelve a casa** (1984, corto), **Sitting on a Suitcase** (1986, corto, 16 mm.), **Rapado** (1990, largometraje, 35 mm.).

huérfanos

Esteban Sapir (26)

1. Con quienes me hubiera gustado aprender, nunca pude hacerlo... Estudié en el CERC del Instituto Nacional de Cinematografía y, por suerte, pude combinar el estudio con el trabajo, haciendo meritorios o asistencias de cámara en **El dueño del sol**, de Rodolfo Mórtoles, y en **Lo que vendrá**, de Gustavo Mosquera, que fue importante porque aprendí a utilizar ciertos artefactos. Una formación, digamos, "técnica"... Esa fue mi formación, y sobre todo, más que nada, el hecho de ver películas, estudiarlas, ahora con la posibilidad que da el video... Ahí están mis maestros, porque la única persona de quien hubiera querido estar al lado es Leonardo Favio, y nunca pude lograrlo...

2. Admiro mucho a Leonardo Favio como cineasta, pero no siento que lo que yo hago esté relacionado con lo que hace él... Sí en cuanto a que él filma de una forma muy



Esteban Sapir

compulsiva, su cine es visceral, tal vez sólo en ese aspecto encuentre una cierta identificación... Es que me parece que mis trabajos no son la intelectualización de algo, son crudos, como sin terminar, y creo que -salvando las distancias, no me estoy comparando- el cine de Favio no está acabado y justamente por eso me parece interesante.

3. En mis dos primeros cortos había un nexo fuerte con Tarkovski: creo que hay referencias a **La infancia de Iván** en el primero que hice, y en el segundo a **La infancia...** y sobre todo a **Stalker-La Zona**. Estas filiaciones están referidas a una misma inquietud: ví desde adolescente, en Tarkovski, una mirada sobre el alma del ser humano, como una introspectiva, una capacidad sensitiva. Me sentiría conforme en esta vida si alguna vez pudiera lograr transmitir eso... Y en lo último que hice -**Picado fino**-, el modelo es Godard. No es una copia, en él encontré una manera de llamar la atención. Intento seguir su propuesta estética, que consiste en escandalizar.

4. No, porque tampoco creo en el cine como una especie de "poética de los elegidos". La realidad, hoy, es que los medios electrónicos invaden este mundo. Este ejercicio en otros lenguajes o soportes me parece que lo enriquece, que podría aprovecharse de modo positivo... La publicidad, los *videogames* y la televisión forman parte de la realidad, y deberían enriquecer esa "poética". Mucha gente de cine dice que no va a trabajar en tevé porque se va a contaminar, pero es un error, es como decir "no voy a respirar este aire porque no es puro". Creo que las personas que hacen películas eligen partes de la realidad, y por eso, cuando mayor cantidad de cosas conozcan es mejor.

5. Las dos se complementan. La teoría es fundamental, porque sin ella uno no tendría la capacidad de pensar y enfrentarse a los problemas, y sin una práctica no podría resolver esos problemas... Por ejemplo, cuando escribo una parte de un guión en el papel, ya sé cómo lo voy a hacer, y ese "saber hacer" me lo dió la práctica... En **Picado fino** decidí no

hacer planos generales, está hecha de planos cortos, y eso tiene que ver con un concepto teórico propio respecto de cómo quería que fuera el universo del film.

6. El problema, me parece, es la falta de personalidad que hay en las películas argentinas, y eso es responsabilidad del director... Habiendo trabajado con ellos -en películas, en miniseries- me doy cuenta por qué las películas salen así. Hay falta de compromiso con el hecho de hacerlas, dejando a los técnicos las decisiones. Dirigir una película creo que es la personalidad del director para dirigir al equipo como parte de la película, de entusiasmarlos, pero no dejando que sean los "hacedores". Eso es lo que creo tiene Leonardo Favio: capacidad de "dirección" y liderazgo, y se nota en el producto. Acá hay falta de motivación: de los directores con sí mismos y de ellos respecto de los que están haciendo. Y creo que la gente lo percibe.

7. El público del cine argentino, hoy es una élite. Diría que lo que hay que hacer son películas sobre lo que sucede todos los días, no tratar de ser "poético" con lo que ya está escrito, sino con lo que pasa... Y por otra parte, debería dejarse de lado un concepto de películas argentinas típicas y empezar a filmar de otra manera, encontrar la crudeza de la calle. Transformar el cine poetizando la realidad, haciéndola una fantasía necesaria.

8. El proyecto es terminar la banda sonora de **Picado fino**, que es la historia de un triángulo de chicos de 18 años, en especial la vivencia de un adolescente frente al mundo que lo rodea. La película es "la visión" del pibe respecto de su familia, de su novia... Es sobre su "corta vista", porque él ve todo muy fragmentado, solamente lo que quiere ver. El tipo de planos intenta transmitir eso: trasladar aspectos de la realidad al mundo simbólico del personaje.

Obra realizada: **Cuarto edén** (1987, corto, U-Matic), **Ultimo movimiento** (1989, corto, 16 mm.), **Picado fino** (1992/3, largometraje, 16mm.).

Hay una especie de lírica salvaje en Picado fino, una especie de materialidad de la imagen que busca -con el desnudo que sólo provee la convicción- imprimir en un celuloide rústico la subjetividad de sus criaturas, bellas en su dolencia. El dealer de 18, Tomás Caminos, y su novia violinista Ana Sideral y su amante Alma Martínez soñando, prometiéndose, llegar a La Ciudad desde la Villa Lynch que habitan, salir del suburbio con olor a barrio que comparten junto a abuelas judías y profesores de música poseídos, y alcanzar el ansiado orto. ozo y felicidad de hacer cine que no es sino goce del lenguaje, un modo de alterar el estigma verosimilista vigente. Flechas o convenciones gráficas titilantes indicando la dirección o el estado anímico de los personajes derivan en la anhelada musicalidad del cine, redescubrimiento de Picado fino, una de las más increíbles proezas godardianas de que el ramplón y adocenadamente impersonal cine nacional tenga memoria. (S.W.)

Mariano Galperin (31)

1. En mi caso, fue más ver gente trabajando que ponerme a escuchar a un profesor en un aula. Creo que la manera más directa de aprender esto, es trabajando... No estudié ninguna carrera, ni cuando empecé con la fotografía ni con el cine. Fue una enseñanza "a los piletazos", es decir: tirarse y nadar. Si tuviera que nombrar maestros, a mí me enseñó mucho Brian Welsh -un director de publicidad de quien aprendí mucho-, y a escribir, dándome clases literalmente, Ricardo Monti.

2. No sé... Lo mío sería una mezcla de admiración con lo que va de Armando Bó a Miguel Pereira, ellos serían un buen resumen -para mí- del cine argentino.

3. Supongo que sí, pero lo imagino más cuando veo una película por cable que no sé de quién es, de los '60, psicodélica, que sabiendo el nombre de un director.

4. Si tenés claro que la publicidad es lo que te permite después hacer tu película, no veo problema. Igual, lo ideal sería que ningún cineasta haga nada que no sea cine. Pero como es imposible, la publicidad o los videoclips son

una buena forma de ganarse la vida...Creo que todo lo que uno hace, igual que lo que no hace, lo "contamina", pero absorber esa contaminación es lo que termina por formarte.

5. Me parece que son dos cosas distintas: una, es hablar de cine, y otra es hacerlo. Son totalmente distintos, igual de respetables. Yo traté de que cuando me decían "no hagas esto" o "no hagas lo otro", no hacerles mucho caso. Todos me decían que no hiciera sonido directo, y para mí es el abecé. Acá más que "teoría", lo que hay es manejar el "No"... En mi caso estas dos disciplinas, no están unidas.

6. Un defecto -que ya no es técnico sino conceptual- es que no se hace sonido directo... Me gustaría que hubiera 5 veces más películas de las que hay, además hay mucho cine argentino que no voy a ver. ¿Por qué?. Porque son siempre los mismos actores y directores viejos. Hay que empujar: que se caiga una ficha de arriba y entre una de abajo... No sé, me parece que tienen metido el modelo de Hollywood: gastan un millón y medio en hacer una película, escriben guiones donde hay helicópteros. Y sería más fácil si hicieran todo asumiendo que estamos más abajo.

7. Un tema, es que tendría que haber un apoyo "real" de la prensa. Otro, que habría que hacer un cine más actual y no tratar de ser Hollywood. Y por último, hacer un recambio actoral y contar historias de gente más joven. Me parece que el *underground* puede aportar mucho a esta renovación.

8. Es **1000 boomerangs**, que ya está terminada. Desde que empecé a escribirla, pensé en cosas baratas: dos locaciones en total. Y la idea es ver a un grupo de jóvenes en un fin de semana, sin necesidad de entender quiénes son todos. En vez de contar el pasado y el futuro de los personajes, simplemente tratar de contar el presente. Por otra parte, hay mucha interacción: las cosas las cuento una sola vez y no "en primer plano", mucho pasa "por atrás".

Obra realizada: Videoclips para el grupo Don Cornelio y La Zona (1987), **Arboles con viento** (1989, U-Matic, video-arte), **Flores del agua** (1989, U-Matic, video-arte), **Buenos Aires me mata** (1992, U-Matic) y **1000 boomerangs** (1993/4, largometraje, Super 16/35 mm, 104').

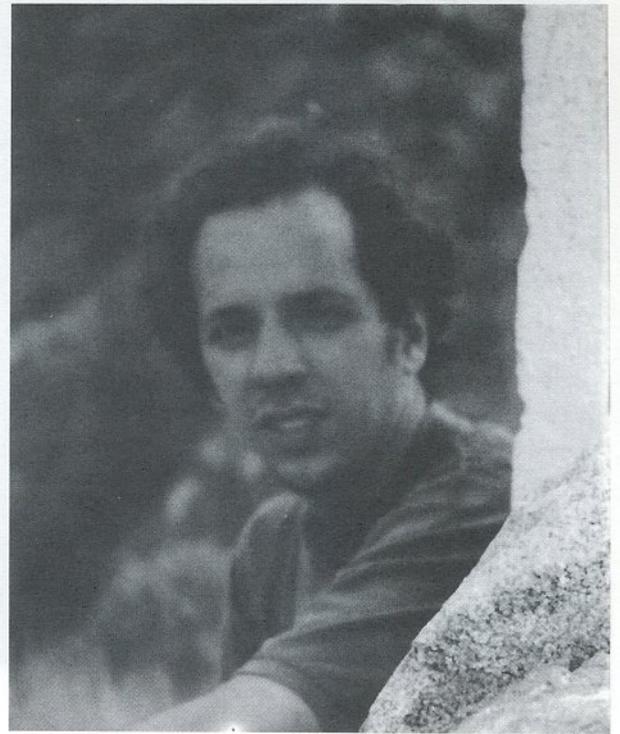
Javier Garrido (29)

1. Empecé a hacer cine junto a otra gente con la que formamos el Grupo Pintada, que coordinaba quien sería nuestro maestro: José Martínez Suárez. Con el grupo decidimos que queríamos estudiar cine y no nos convencían las escuelas que había en ese momento, así que hacíamos el Taller de Martínez Suárez y cada uno estudió algo distinto. Yo me recibí de arquitecto hace dos años, si bien a mitad de carrera decidí dedicarme al cine y empecé a trabajar en la industria como ayudante y luego como asistente de dirección en algunos largometrajes y en publicidad. Todos estos años estuve trabajando con Martínez Suárez, al principio como alumno y luego a través de charlas sobre guiones y montajes concretos. El es el único al que acredito como maestro.

2. En primer lugar, no tengo claro si yo "tengo un cine propio", y por eso me cuesta mucho hacer este tipo de comparación... No, no reconozco ninguno.

3. Hay una mezcla de humor y poesía -por decirlo así- que encuentro en Jacques Tati, en **Milagro en Milán**, de De Sica, y en **La rosa púrpura de El Cairo**, de Woody Allen. Lo que me gusta de ellos no sé si aparece en mis trabajos, me gustaría que aparezca... En esas películas me gusta que hagan sonreír casi sin querer, que no sean de humor netamente, y que no es que si la gente no se ríe es que las películas no funcionan. Hay ahí historias con las que identificarse, o entusiasmarse, y que van más allá del humor en sí mismo.

4. Puede que sí o que no. En cualquiera de estos lenguajes hay "tics" que uno se acostumbra a utilizar, una formación que uno tiene que luego es difícil sacarse, y que al realizar un largometraje o tratar de contar una historia aparecen esos "tics". Hablo de encuadres primorosamente colocados y que llegan a acentuar mucho o exagerar, precisamente porque la publicidad dura 30 segundos y en 2 segundos hay que entender quién es el bueno y quién el malo, o el lindo y el feo. Eso se ve también en el *casting* de la publicidad, que



Mariano Galperin

apunta a un estilo basado en efectos. Creo que la mejor prueba es que alguien que hace muy buena publicidad, no quiere decir que vaya a hacer muy buenos largometrajes, o hacer buena televisión no quiere decir que vaya a hacer buenas películas. Tal vez, lo que más pueda acercarse sea el cortometraje de ficción: por climas, por la atención, por los tiempos, por los guiones.

5. No sé mucho de esto. Las veces que traté de leer teoría del cine me quedé dormido. Siempre hay una teoría del cine presente cuando uno hace una práctica, pero que va de lleno a ese momento en que uno está trabajando: evoca de modo constante ejemplos o experiencias anteriores, películas vistas, y en cierta forma apela a cierta "teoría". Ahí sí quizá haya una cierta "jurisprudencia", pero no de "leyes". No siento que tenga "mis leyes" porque tampoco siento que tenga "una cinematografía propia". De a poco se va armando algo, en la última, **El legado de Pascal Ponti**, fue contar todo el relato en presente si bien transcurren 65 años, y el espectador es siempre testigo de lo que ocurre. Pero no diría "teorías", sino "decisiones", que -en todos mis proyectos- aparecen a priori.

6. Si bien la pregunta apunta a otra cuestión, la falta de dinero es clave en la estética... Por ejemplo, si hablo de la película **Reservoir Dogs**, de Quentin Tarantino, es una estética basada en una cuestión de producción, si bien va mucho más allá. Ante un problema económico se resolvió y se consiguió contar la película de forma diferente. La plata es un problema clave que tiene el cine, pero no porque hay "poca plata", sino porque se sigue filmando como si hubiera "mucho", y aparecen esos casos típicos del cine pobre. Apuntan a imitar el modelo americano con el 5 % de presupuesto de ellos. Por eso salen películas "truchas". Lo otro que detecto como mayor defecto, son los guiones: historias que no me interesan, ni qué cuentan ni cómo lo cuentan, más allá de lo bien o mal armado del guión. Y que creo no le interesan a casi nadie. Otro tema son las actuaciones, que tampoco me gustan,



Javier Garrido

actuaciones casi publicitarias, plenas de estereotipos, de personajes que "no viven", que son como maquetas, y eso hace perder credibilidad. A veces se proponen como "maquetas" de entrada, pero el resto de la película no sigue esa línea, y entonces chocan, parecen de telenovela. Pasa lo mismo -si bien hay excepciones- con la puesta de cámara, o el ritmo narrativo. De hecho no creo que sea casual la poca bola que se le está dando al cine argentino.

Victor "Kino" González



7. Me gustaría que puedan proponerse historias más cercanas a la gente. Que se pueda llegar al público. Creo que todos nos apartamos de las películas que tratan a la gente como esquemas o estereotipos. Un cine que mire más alrededor de cada uno, buscar el muy desconocido cine nacional. Buscarlo. Como lo buscó la Generación del '60. Me resulta interesante la intención de esa generación, porque contaba historias pequeñas, con personajes que "vivían", plenos de "tics", de vivir la ciudad, de ser desordenados de verdad y no en base a esquemas de desorden. Quisiera que la gente pueda entusias-marse otra vez con el cine.

8. Uno de los proyectos, es realizar **Si yo fuera mayor**, que es una especie de video infantil en que la idea es realizarlo en la búsqueda de un "lenguaje de video", tratar de hacer algo un poco más separado del cine, con gráficas, sobreimpresiones, trucas. Es un corto sobre un infinito blanco y un niño que dice todo lo que haría si fuera grande, y tengo que hacerlo de aquí a marzo del '95. Y el otro proyecto, es una producción de un largo formado por varios cortometrajes cuyo único vínculo sería el humor, ahí se hizo una suerte de "concurso privado" y mi corto -cuyo guión escribí junto con David Oubiña, uno de los integrantes de aquel Grupo Pintada- fue elegido. Se llama "Función Vermouth" y tiene un precepto -teórico si se quiere- que es la realización de un solo plano fijo, sin cambio de lente, como una pintura, que dura 10 minutos, y que es la que más elementos de Jacques Tati tiene de las que hice. Son "tics" de la gente cuando va al cine, ni siquiera gags, y es probable que abra este largo.

Obra realizada: **Abracadabra** (1986, corto, Super 8), **El Mensaje** (1987, corto, Super 8), **Esto no es una pipa** (1987, corto, Super 8), **Escuela de noche** (1988-90, medio, 16 mm., sobre el cuento de Julio Cortázar) -los cuatro con el Grupo Pintada-, **Puzzle** (1991, corto, VHS, Ganador de Premio Méliès), **Pamplinas** (1991, corto, ganador del Concurso de Alianza Francesa), **El legado de Pascal Ponti** (1993, corto, 16 mm.).

Victor "Kino" González (35)

1. Estudiaba Ingeniería en La Plata -hice cuatro años-, en pleno Proceso y la salida que encontraba era ver películas. Estudié en el CERC, entre 1980 y 1984. En el '82 hice el corto **Guachoabel**, por el que me echaron de la escuela, y después me reincorporaron. Pero no pude dirigir más y por eso me volqué al área de cámara. Hice cámara en **Gombrowicz** (1985), de Fischerman, alguien que me parece muy interesante. Me marcó mucho el Nuevo Cine Alemán, en especial los films de Schroeter con quien después trabajé, en una película que hizo acá. Y después el tiempo que trabajé con Favio, en **Gatica**. El fue el único que era capaz de hacer una toma muy compleja y que en el momento en que se largaba, recién empezaba a hacer ebullición. Más que maestros, tomo en cuenta las experiencias que hice.

2. No sé si lo que hago tiene que ver con algo anterior. Por los temas, por propiedad transitiva, por el tipo de personajes, puede tener que ver con momentos de Favio, pero no creo que el carácter sea el mismo... Me gustaría que tuviera que ver con el cine de la primera época de Favio... Curiosamente, las dos películas que más me gustan son **Kilómetro 111**, de Soffici, y una que es delirante: **Dios se lo pague**, de Amadori.

3. Sería lindísimo que haya conexiones con alguien como Buñuel, sobre todo con películas como **Nazarín** o **Viridiana** o **Los olvidados**... Cuando hice **Guachoabel** no había visto **Los olvidados**, sí otras cosas de Buñuel. Y me decían que tenía que ver..., y después cuando la ví me quería morir... Seguramente tiene que ver el hecho de que me gusta recrear toda la imaginería católica del Tercer Mundo... Más que con el modo de exponer de Bergman o Tarkovski.

4. Dicho tan amplio, no lo sé, apenas estoy aprendiendo la sintaxis del cine... En **Ciudad de Dios**, hubo un diseño que fue decir: "**tengo 15.000 dólares, cómo puedo hacer una película**". Más que una teoría es un planteo de producción: necesito cuatro personajes para que pudieran chocar y sostener una historia durante 75 minutos... Si hay algo que encuentro en el Nuevo Cine Alemán -en Schroeter, en Herzog- es una *búsqueda de imágenes*.

Ese es el espacio que a mí me gusta, algo mucho más instintivo, incluso en los personajes.

5. Yo hago fotografía, puedo hacer un comercial..., pero me parece que el director -al menos en la publicidad- está obligado a representar un papel para el tipo que te contrata. Alguien puede tener una idea "bressoniana" de la puesta en escena y llega y le dan un texto imposible, y que encima tiene que sacar el programa de TV en un día..., y bueno, es imposible que eso no te contamine, o al menos que no te cambie... Posiblemente como técnico, no, pero sí como director.

6. El punto me parece que es la construcción dramática. Ahí hay falta de conocimiento, y que se pretende solucionar con virtuosismos visuales. Lo veo en el cine argentino que se hace y también en gente de mi generación. Estamos como debajo del agua, a puro instinto... Para poder hacer lo que hace Jim Jarmusch con el problema del tiempo hay que saber mucho de estructura dramática.

7. Primero, saber más del "oficio de narradores", ser capaces de narrar una historia, en el sentido en que Fassbinder cuenta una historia, en lo trascendente, no en el de una telenovela, que también la cuenta.

8. Terminar el sonido de **Ciudad de Dios**, que parte de un guión que hice con Débora Brandwainman, que es la historia de un rufián, dos prostitutas y un santón. Y lo digo groseramente, porque lo interesante era que podía narrar eso en imágenes y con la menor cantidad de palabras, y que esos textos son casi "espontáneos"... Y después tengo un proyecto que es una especie de *thriller* psicológico: son curas jóvenes que terminan asesinando y está lejanamente inspirado en *Lenz*, de Buchner.

Obra realizada: **Guachoabel** (1982, corto, 35 mm.), **Kinotoba** (1985, corto, 16 mm.), **Un beso por favor** (1989, corto, video), **Ciudad de Dios** (1993, largometraje, 16 mm).

Ciudad de Dios expone un ahogo. La acción se abre con un crimen, el del Negro a un cliente de su prostituta, mujer y empleada. El ya contaminado ecosistema de dos se desequilibra al hacerse triángulo, cuando el Negro trae a la nueva prostituta, en medio de un encierro que solo sabe de diálogos retaceados. En una puesta en escena concentracionaria, al punto de estrangular el espacio de la ficción, no prevalece una estética miserabilista, apartándose de ese "embellecimiento de los pobres" que fustigaba Buñuel, referente notorio en esta alianza de miseria y misticismo simulado. González convierte la casa-burdel de los agonistas en una prisión imaginaria, con lo que cada excursión exterior de ellos toma la forma de una fuga, de una burla a la "ley" vigente. La delgada fragilidad de las promesas -como suele ocurrir- deriva en la traición de los actos. **Ciudad de Dios** no es un film sobre la venta o el trueque del cuerpo a cambio de dinero, sino sobre la venta o el trueque del alma a cambio de nada. Los personajes -El Negro, El Santón- no cambian las reglas del juego sobre la marcha, más bien, se diría, esquivan explícitamente sus deseos y dicen lo que no es. Ni siquiera el casi excluyente aislamiento los hace develarse o revelarse. Y, paradójicamente, sus desnudeces frecuentes los muestran ocultándolo todo. (S.W.)

Alejandro Chomski (25)

1. Mi vínculo con el cine se desarrolla cuando decido dejar la carrera de Sociología y también la militancia política. Hice un viaje y aterricé en un seminario que daba Luis García Berlanga, que influyó mucho en mí... Pero al que considero mi maestro en lo humano, personal y profesional es a Emir Kusturica. Me gusta su forma de vivir y su lógica cinematográfica. Conversando con él es cuando más aprendí.

2. No, ningún referente. Sí me gustan algunas películas de algunos directores -**El dependiente**, de Favio, o **Invasión**, de Santiago- pero no alcanzan a formar un concepto.

3. Me emocioné mucho con algunas películas, y lo que persigo es lograr reproducir ese sentimiento en alguna persona. Hay películas que me enseñaron a vivir... Mis dos referentes son Buñuel -su vida y su obra- y Cassavetes.

4. Es posible, depende de quién se trate. Creo que el gran problema del cine argentino es que la formación es publicitaria y por eso se trabaja poco en la dirección de actores y mucho en las volteretas técnicas de la cámara o la luz. Hay una malformación que viene de la publicidad, esto se ve -por ejemplo- en algunas películas de Subiela.

5. Hay un nexo absoluto. Cuando tenía que hacer una escena de **Escape to the other side**, me basé en la teoría de Renoir sobre la relación entre el espacio y el tiempo. Quise trabajar los *tiempos muertos*, una concepción que aplicaron bien Wenders o Jarmusch, pero que es de Renoir. Es cuando está el médico anunciándole al profesor que lo van a matar: ahí traté de congelar el tiempo, que es algo que planteaba Noël Burch en *Praxis del cine*. La teoría surge de la práctica y para que la práctica sea cada vez mejor. Es un buen ejemplo el de la *Nouvelle Vague*: ellos eran críticos pero en un momento dado sintieron que tenían que realizar porque lo que decían no lo podían practicar.

6. ¿Defectos?. La actuación es uno, la luz es demasiado publicitaria. Creo que todo se resume en que no hay una voluntad de narrar historias, salvo en Arístarain. No creo que ese arte esté desarrollado. Y, además, hay demasiada pretensión.

Alejandro Chomski



7. Una Nueva Generación tendría -antes que nada- que contar historias. No hay que hacer "cine experimental", ni proponerse copiar modelos de directores extranjeros que hicieran un cine personal pero en lugares donde se podía ocupar ese espacio. Acá los jóvenes tenemos que seducir al público contándole una muy buena historia.

8. Acabo de terminar un guión, junto con Ricardo Holcer y Daniel Guebel, que se llama *Zig-Zag*. Es la historia de un hombre que emocionalmente "zigzaguea", transcurre en Punta del Este y son en total cuatro personajes. La música incluye canciones de Charly García y Andrés Calamaro, especialmente para la película. Ya hay dos productores, uno argentino y otro uruguayo, y estoy en tratos con Elías Querejeta, para ver si puedo armar una coproducción.

Obra realizada: **Julia Always Wants to Make Time** (1992, corto, 16 mm., en Nueva York), **Wrinkles** (1992, corto, 16 mm., en Nueva York), **What If** (1992, corto, 16 mm., en Nueva York), **Escape to the Other Side** (1993, corto, 16 mm., basado en el cuento *Planes para una fuga al Carmelo*, de Adolfo Bioy Casares, en Nueva York).

Si hay algo que podemos decir de Spike Lee, es que no es un espectador del mundo. Pregunta, recrimina, contradice y establece juicios morales a través de la ventana por la cual observa. La utilización de la cámara como extensión de sí mismo, la exhibición del artificio, la construcción de su punto de vista a través de la subjetividad de los personajes, en definitiva, el Cine, van a conformar esa ventana desde la cual nos muestra su visión del mundo desde su propia condición de negro. Elementos, también, que lo constituyen como cineasta moderno y demuestran su autonomía en tanto director negro.

La "ventana" desde la que Lee observa no solo es metafórica sino literalmente representada en **Do the Right Thing** (*Haz lo correcto*, 1989) desde donde el conductor de radio observará lo que va a ocurrir en las calles. En **Jungle Fever** (*Fiebre de amor y locura*, 1991), la "ventana" es la que nos introduce en el conflicto de los personajes: Flipper (Denzel Washington) y su esposa Drew (Lonette McKee) hacen el amor, hecho que luego Flipp consumará con una mujer blanca. También, en **Mo' Better Blues** (1990, no estrenada en Argentina pero exhibida en cable), el pequeño Bleek dice, desde la "ventana", que "no puedo salir hasta que termine mis lecciones de trompeta".

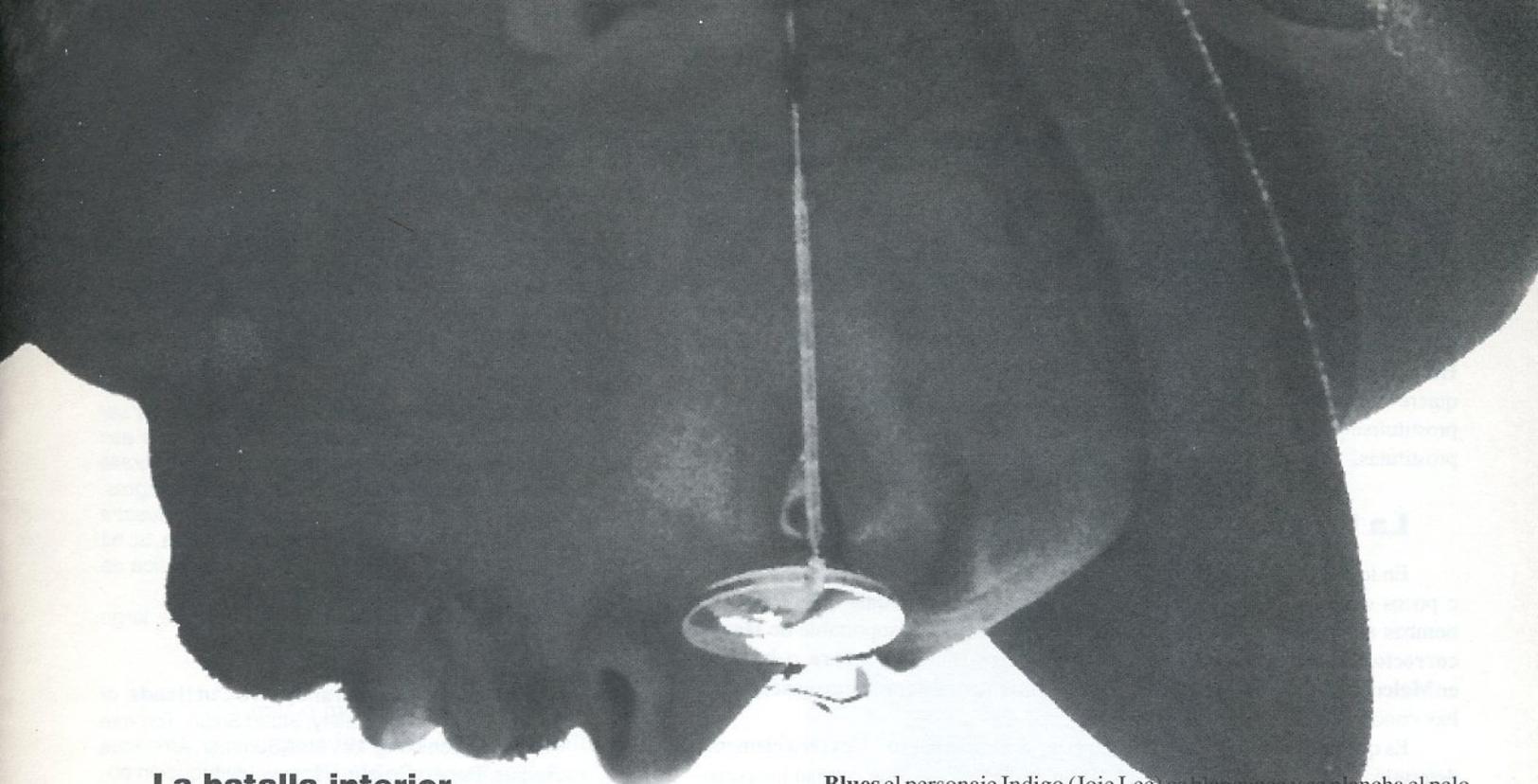
Pero Spike Lee no es un *espectador pasivo*. Por eso su cámara se desprende de las acciones y "atraviesa las ventanas". El *travelling* del comienzo en todos sus films, nos introduce en los lugares y

personajes que van a estructurar y llevar adelante la Anécdota. Anécdota como excusa de que el autor se vale para decir lo que piensa. Sus obsesiones giran en torno de la discriminación y sus consecuencias en el sexo, la droga, la religión y la prostitución, dentro de la Raza Negra y en relación con las otras culturas. Uno de los modos en que Lee moraliza sobre estos temas es a través de las *contradicciones*. Así, si se toma el caso de **Haz lo correcto**, puede advertirse que pone a los personajes hablando frente a cámara, discriminándose unos a otros, formando entre todos una especie de *rap*, que es la evidente música negra de protesta.

De remitirnos a la puesta en escena, podemos observar la relación negro-blanco mediante varios ejemplos. En **Haz lo correcto**, un joven blanco pisa, sin querer, la impecable zapatilla de Buggin (el propio Lee). Zapatilla muy "blanca" arruinada por una mancha "negra". El joven negro se enfurece porque no le gusta "ser pisado", y quiere hacerse respetar. En la pizzería de Sal (Danny Aiello), un mostrador "separa" a los negros de sus dueños italianos.

A su vez, en **Fiebre...**, Flipp y Angie (Annabella Sciorra), una mujer muy blanca, se conocen y comienzan a trabajar juntos, pero están separados por un pasillo. También los barrios étnicos y la distancia que los separa aluden, claramente, a la discriminación entre ellos. Y el subtítulo que lleva el film -"de Harlem hasta Bensonhurst y vuelta"- simboliza el viaje largo y peligroso que emprenden Cyrus (Lee) y Flipp. Barrios representados de modo nítido por un mapa.

SPIKE



La batalla interior

Pero Lee no solo reflexiona sobre la discriminación blanca, también lo hace dentro de su misma raza. Considera que el problema reside en la separación de los negros entre sí, como cuando explica que “somos el grupo menos unificado del planeta”¹. En *School Daze* (1988)², el enfrentamiento se produce entre negros con distinto color de piel. Estas diferencias aparentemente sutiles están representadas en forma taxativa en los Musicales, donde ambos grupos se distinguen por la piel negra más oscura o más clara, y por su color de ropa distintivo. En *Malcolm X* (*Idem.*, 1992), el líder negro es traicionado y asesinado por otros de su mismo color, mientras que en *Fiebre de amor y locura* la esposa del protagonista también busca su identidad y tiene un punto de vista diferente por su condición de Mestiza.

“Los blancos odian a los negros porque desean desesperadamente ser negros”, argumenta Flipp en dicho film. En realidad -y siguiendo la lógica de Spike Lee- la idea podría completarse diciendo que, además, los negros se odian a sí mismos porque la sociedad no les permite funcionar como blancos. Es decir: intentan a toda costa parecerse a ellos. Es así que *Malcolm X* se alisa el pelo, se pone una “crema blanca” que puede “perforar el cerebro” y, efectivamente, esto lo lleva a tener la *mentalidad de esclavo* contra la que lucha cuando se convierte al Islam. Como si todo esto no fuera suficiente, desea el Tesoro Blanco: las mujeres. Por su parte, en *Mo' Better*

Blues el personaje Indigo (Joie Lee) es blancuzca y se plancha el pelo como una de ellas. El *manager* del grupo se mete en problemas por tener lo que Lee vería como un “vicio blanco”: el juego.

En lo que refiere a las valorizaciones morales que hace Spike Lee sobre quién discrimina a quién, y a la actitud a tomar en cada caso -el *Do the Right Thing*-, es posible afirmar la existencia de una postura notoria. Una postura que, alternativamente, cuestiona y revisa a lo largo de su filmografía y que, a la vez, se va corroborando en *ideas simétricas* que enlazan a los distintos films. Por eso es que plegarse a la lucha de los estudiantes africanos es lo que se proclama en *School Daze*, y que es retomado en la conversión al afro-americanismo de *Malcolm X*. O que la propaganda contra la droga del videoclip incluido en *Fiebre...*, se continúe en el *no a la droga* que postula el *Malcolm X* “bueno” o de “segunda época”. O que la relación/discriminación entre Negros e Italianos de *Haz lo correcto* será el pecado concretado a través de la relación sexual en *Fiebre...*. Mientras, la coexistencia de textos de Martin Luther King y *Malcolm X* en las leyendas del final de *Haz...* devienen explícita toma de partido por *Malcolm X* en la película que tiene su nombre por título. Y aquí habría que añadir que *Malcolm X* es el único referente modélico de Lee, dado que es el único a quien se alude en todos los films, ya se trate de fotos, nombres de calles, pancartas o textos.

Puede pensarse como sintomático, cerrando estas ideas, que la única forma de relación con las mujeres blancas se establezca

LEE

la
guerra
de los
colores

por **Yvonne Yolis**

mediante la violación, la prostitución o cuando el hombre negro -el Malcolm X "malo" o de "primera época"- está apartado de sus raíces. O bien por mera "curiosidad sexual", como en **Fiebre de amor y locura**. En este film puede verse que sólo puede prosperar el vínculo del blanco Paulie (John Turturro) con una mujer negra cuando está basada en una amistad y no en un mito sexual. Por último, su visión de la prostitución es ostensible cuando, en la citada **Fiebre...**, Flipp es acosado continuamente por prostitutas, o cuando Angie demuestra que no lo ama pero siente leve interés en tener sexo con un hombre negro. Y si en **She's Gotta Have It** (1986, tampoco estrenada en Argentina) la protagonista Nola Darling quiere tener cinco hombres para ella, y en **School...** la novia del jefe Gamma debe prostituirse por orden de él, al llegar a **Malcolm X** las mujeres blancas son *todas* prostitutas.

La batalla del punto de vista

En los films de Spike Lee, toda la tensión acumulada se comprime en horas o pocos días, determinados casi puntualmente por reloj, como si se tratara de bombas a punto de estallar. Explotan a través del calor insoportable de **Haz lo correcto**, del calor sexual de **School Daze** y **Fiebre de amor y locura**, o del fuego en **Malcolm X**. Pero además de la concentración temporal de problemas ancestrales, hay concentración espacial.

Es que el *Espacio*, en los films de este "Scorsese negro"³, es otro elemento determinante para entender el lugar -físico, social, moral- que ocupan los personajes. De la calurosa calle del barrio negro donde convergen las historias de **Haz lo correcto**, pasamos a esas escaleras donde los personajes se posan "arriba" o "abajo", según las circunstancias. Por ejemplo, el alcalde está "abajo" al emborracharse, pero está "arriba" de la escalera cuando debe darle a una lección a un grupo de jóvenes que lo insulta. Y de allí, a la gran ciudad y los improvisados "púlpitos" desde los que Malcolm X dice su Verdad, pasando por los "cerrados" barrios étnicos de **Fiebre...** y la posición económico-social que esto implica, y hasta llegar a los escenarios de **Mo' Better Blues** o los subsuelos de **School Daze**.

Subjetividad negra

Spike Lee exhibe el artificio cinematográfico y utiliza ángulos y movimientos de cámara deliberados, tratando de dotarlos de una función subjetiva. Así, abundan los ejemplos de repetición de imágenes -en **Haz...**, en **Malcolm X**-, de uso de cámara lenta -el tiempo suspendido en **Haz...** y en **Mo' Better...**-, o personajes fijos que se "despegan" del fondo en movimiento -en **Fiebre...**- o tomas que giran 360 grados.

Otro modo de imprimir la subjetividad, ya no mediante la cámara, es porque él mismo, Lee, cumple una función importante dentro de la trama: la de *personaje conector*. Conector en tanto une los distintos puntos de vista, como si todas las contradicciones que se plantean no fueran sino las propias. Mientras en **Haz...** une las distintas opiniones de los personajes, en **Fiebre...** es el intermediario de las "dos partes" del matrimonio negro, y quien las reconcilia poniendo en claro la moral que les conviene. A su vez, en **School...** es quien tiene el poder de decidir acerca de quienes pueden convertirse en hombres Gamma, palabra que alude -también- a la gama de colores, ya que ascender en la "escala cromática" implica ser más negro o más blanco. Y si **Mo' Better...** lo cuenta como el *manager* que relaciona al músico con los demás, en **Malcolm X** será quien conecte al líder con su vida pasada.

Spike Lee llama a un *¡Despertar!* simbolizado por el "wake up, wake up" del conductor de radio de **Haz lo correcto**, de Flipp despertando a su hija en **Fiebre de amor y locura**, de los padres al pequeño Malcolm frente al incendio y de la voz anónima del teléfono en **Malcolm X**, o del líder universitario a los estudiantes en **School Daze**. Despertar a la realidad, a la visión que él nos muestra del mundo.

Aunque la posición Nacionalista Negra de Lee y la lucha por los derechos de su raza por todos los medios, incluido el Cine, no dejen lugar a dudas, el director habla de "finales abiertos para que el espectador reflexione"⁴.

Quizá les esté diciendo a los negros: "¡Despierten y luchen!". Quizá les esté diciendo a los blancos: "¡Despierten y acepten quienes somos!".

Filmografía

por H. Vena y F. M. Peña

Su verdadero nombre es Shelton Lee; nació en Atlanta, Georgia, en 1956. Creció en Brooklyn, New York. Alguna vez explicó por qué filmó: "Tengo un archivo de artículos publicados sobre **Mississippi Burning** (Mississippi en llamas, Alan Parker-1988) y en uno de ellos Parker dice que si a los negros no les agradan las películas que él hace, pueden empezar a hacer las suyas. Bueno, yo siempre pensé que es importante ser crítico, pero al final resulta que Parker tiene razón. Y eso es lo que estamos haciendo. Negros protestan aquí y allá cada vez que Hollywood hace una historia sobre negros, como **Bird**. ¿Cuándo vamos a empezar a hacer nuestra propia basura?". Terminada y estrenada **Crooklyn**, SL ha comenzado a trabajar en la versión cinematográfica de **Clockers**, la novela de Richard Price.

La siguiente nómina sólo incluye sus films de largo metraje:

- 1982 **Joe's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads**, c/ Monty Ross, Donna Bailey, Stuart Smith, Tommie Hicks, Horace Long, LaVerne Summer, Africanus Rocius, Robert Delbert. No tuvo distribución comercial hasta 1989. Posiblemente haya sido realizado en 16mm.
- 1986 **She's Gotta Have It**, c/Tracy Camilla Johns, Tommy Redmond Hicks, John Canada Terrell, SL, Raye Dowell, Bill Lee, Cheryl Burr, Aaron Dugger, Epatha Merkinson, Stephanie Covington, Renata Cobbs, Cheryl Singleton, Monty Ross, Lewis Jordan.
- 1988 **School Daze**, c/Larry Fishburne, Giancarlo Esposito, Tisha Campbell, Kyme, Joe Seneca, Art Evans, Ellen Holly, Ossie Davis, SL, Branford Marsalis, Kadeem Hardison, Darryl M. Bell, Joie Lee, Jasmine Guy, Gregg Burge, Kassi Lemmons, Phyllis Hyman.
- 1989 **Do the Right Thing** (*Haz lo correcto*), c/Danny Aiello, O. Davis, Ruby Dee, Richard Edson, G. Esposito, SL, Bill Nunn, John Turturro, Paul Benjamin, John Savage, Frankie Faison, Miguel Sandoval, Rick Aiello, Sam Jackson, Rosie Perez.
- 1990 **Mo' Better Blues**, c/Denzel Washington, SL, Wesley Snipes, G. Esposito, Robin Harris, Joie Lee, B. Nunn, J. Turturro, Dick Anthony Williams, Cynda Williams, Nicholas Turturro, Ruben Blades, Abbey Lincoln.
- 1991 **Jungle Fever** (*Fiebre de amor y locura*), c/Wesley Snipes, Annabella Sciorra, SL, Lonette McKee, John Turturro, Anthony Quinn, Tim Robbins, Ossie Davis, Ruby Dee, Samuel L. Jackson.
- 1992 **Malcolm X** (*Idem.*), c/Denzel Washington, Angela Bassett, Albert Hall, Al Freeman, Jr., Delroy Lindo, SL, Theresa Randle, Kate Vernon, Lonette McKee, Tommy Hollis, James McDaniel.
- 1993 **Crooklyn**

Notas

1. 'L'affranchi', entrevista a Spike Lee realizada por David Breskin, rev. *Les Inrockuptibles*, Número 31, Septiembre/Octubre 1991, pag. 54.

2. Fue editada en video como **Guerra en la universidad** (LK-Tel).

3/4. Id. (1), pag. 58.

Cine de mujeres, cine feminista, mujeres en el cine, o mujeres creadoras de cine son rótulos -más o menos equívocos, más o menos limitados- que se utilizan para identificar el cine realizado por mujeres. El último de ellos parece preferible, porque no sólo valoriza a la mujer que se expresa a través del cine, sino que además presupone una evaluación crítica que permite eludir con fundamentos la tentación de incluir bajo esos epígrafes cualquier celuloide impreso. Desde allí, el terreno podría dividirse en dos franjas: una global, que incluya todo el cine realizado por mujeres, cualquiera sea el tema abordado, y otra específica que abarque el cine hecho por aquellas mujeres que se declaran feministas y se proponen ajenas al cine "masculino".



MUJERES CREADORAS DE CINE

Dossier

MUJERES CREADORAS DE CINE

por Agustín Neifert

En un documento extremadamente lúcido, publicado en *Frauen und Film* (febrero de 1978), la directora alemana Helke Sander afirma que “*Al plantear la cuestión, la gente a menudo no distingue entre imaginaria femenina y feminista; utiliza ambos términos como intercambiables, aunque uno posea un significado biológico y psicológico y el otro sea esencialmente político*”. Sobre el primer concepto no caben dudas: refiere a la mujer y a sus películas, de cualquier naturaleza. Al respecto, Sander manifiesta ciertas reticencias debido a la escasa cantidad de mujeres realizadoras, que actualmente se calcula en un 7%.

Para abordar el segundo concepto, parece pertinente aproximarse a lo que se entiende por *feminismo*. Según la investigadora británica Annette Kuhn, se trata de “*un conjunto de actividades políticas basadas en ciertos análisis sobre la posición histórica y social de las mujeres, en tanto subordinadas, oprimidas o explotadas por los modos dominantes de producción (como el capitalismo) y/o por las relaciones sociales de patriarcado o de dominio masculino*”. La autora admite que “*Dado que el feminismo es en sí mismo polifacético, las posibles dimensiones y permutaciones de interrelación entre él y el cine se vuelven enormemente numerosas*”. Kuhn diferencia el cine de mujeres del cine feminista y hasta reconoce que este último no constituye patrimonio exclusivo de las mujeres. Los hombres también pueden producir obras de carácter feminista.

Puede aceptarse, pues, como *cine feminista*: a) en su aspecto activo, películas en las que la mujer se contempla a sí misma y a la sociedad desde su condición de mujer; b) en su postura de “anticine”, la crítica del sexismo masculino, con la intención de moderar el impacto de la ideología patriarcal y de subvertir -según Kuhn- “*las estructuras del cine clásico (el realizado por los hombres desde su perspectiva) tanto en el nivel de la significación como en el de los métodos de producción, distribución y exhibición*”.

Un poco de historia

Exceptuando su intervención como actriz, la mujer ha jugado históricamente un rol secundario en el desarrollo de la industria cinematográfica, que es uno de los clásicos bastiones “masculinistas”. Su participación más frecuente ha sido como continuista, libretista, vestuarista, montajista y, ocasionalmente, como asistente de dirección o escenógrafa. La dirección constituyó tradicionalmente una tarea de los hombres. La Academia

todavía no ha entregado su Oscar por mejor dirección a una mujer.

Fue durante los años '50 y '60 que surgieron directoras con posiciones más o menos radicalizadas, anticipando la llegada del denominado *movimiento de cine feminista* cuya eclosión se produjo en la década de 1970. Paralelamente se impusieron otras realizadoras que, sin mantener explícitamente ninguna relación con los postulados de esa tendencia, comenzaron a hacer películas sobre mujeres con una visión profundamente femenina. En el primer grupo destacaron la francesa Agnès Varda, la sueca Maj Zetterling, la norteamericana Shirley Clarke y la argentina Nelly Kaplan. En el segundo grupo, más numeroso, se pueden incluir los nombres de Matilde Landeta (México), Marguerite Duras (Francia), Vera Chytilova (Checoslovaquia), Lina Wertmüller y Liliana Cavani (Italia), Marta Meszaros (Hungría) y Pilar Miró (España).

De Varda se recuerdan especialmente *Cleo de 5 a 7* (1962) y *La felicidad* (1965). La primera es un estudio de la psicología femenina desde un punto de vista femenino, y la segunda una fábula sobre la libertad en el amor. Nelly Kaplan nació en Buenos Aires en 1932 y en 1952 abandonó sus estudios de Ciencias Económicas para hacer un viaje a París del que nunca regresó. Emprendió su propia carrera como realizadora tras una prolongada vinculación con el director Abel Gance. Siempre manifestó su simpatía por los movimientos de liberación femenina: “*Si no quemó mi sostén*” -expresó- “*es porque encuentro útil usarlo todavía. Pero entiendo que para sacudirse 40 siglos de sometimiento, los excesos no sólo están permitidos sino que son necesarios. Para enterrar algunos clavos duros es necesario golpear muy fuerte*”. Pero a diferencia de algunas de sus colegas nunca jugó la carta feminista como un arma sistemática.

Si hasta los '60 el eje en torno al cual se desarrolló el cine realizado por mujeres estuvo constituido por las representantes de Francia, Italia, Checoslovaquia, Suecia y Hungría, a partir de los '70 ese eje se desplazó hacia Alemania, Inglaterra y Estados Unidos. Allí adoptó transitoriamente formas más agresivas, más identificables con el ideario feminista.

Cine militante

El feminismo alemán llegó a ser uno de los más activos de Europa: logró introducirse en la televisión, lanzó varias publicaciones (*Emma, Courage y Frauen und Film*, fundada en 1975 por Helke Sander), otras tantas casas editoras, un festival de cine feminista (en 1973) y una universidad de verano para mujeres en Berlín. La ciudad se convirtió, por entonces, en un centro de producción y estudio del cine feminista. En 1982 Marc Silberman escribió que “*la producción feminista germanofederal debe distinguirse en forma y contenido de casi toda otra producción europea por su cercana relación con el movimiento femenino de izquierda estudiantil en su fase inicial. Como resultado de diversas influencias, es posible rastrear un constante interés de una parte de las mujeres en los temas de crítica social con una tendencia política definida, y en segundo lugar un interés dominante en la utilización de técnicas documentales*”. Algunas de las figuras surgidas durante esos años en Alemania e identificadas con los postulados feministas son Helke Sander, Helma Sanders-Brahms, Monika Treut, Ula Sockl, Helga Reidemeister, Petra Hafter y Claudia Holldack.

En Inglaterra se formó en 1972 el London Women's Film Group (LWFG), un grupo feminista pionero en la producción de películas, que se propuso divulgar las propuestas del movimiento

de liberación de la mujer y facilitar a sus integrantes el aprendizaje de las técnicas cinematográficas. Al año siguiente se constituyó la Independent Film Makers' Association (IFA), que nucleó a hombres y mujeres involucrados en el denominado "anticine", con el propósito de promover películas "innovadoras política o estéticamente en su forma y contenido". Annette Kuhn afirma que el objetivo de la IFA no fue tanto atacar a la industria del cine como "fomentar contextos en los que tuviera posibilidad de desarrollo el cine independiente". Entre otras tareas menciona la de atraer organizaciones dispuestas a financiar producciones independientes e interesar a quienes enseñan o escriben sobre cine por la influencia que pueden ejercer en la interpretación de sus películas y de sus propuestas temáticas.

Otro grupo feminista inglés fue Cinesisters, integrado por mujeres relacionadas con la producción de películas, que se reunían con regularidad para combatir el aislamiento y proporcionarse apoyo. Seis de ellas, al percatarse de que una cierta cantidad de películas feministas no encontraban canales de exhibición, decidieron crear una organización dedicada a esa tarea y así surgió, en 1979, Cinema of Women (COW). Según Annette Kuhn, la política del COW se orientó hacia la distribución de películas feministas que "plantearan la ruptura de la dominación económica, social y política de las mujeres por los hombres". También se propuso crear audiencias para las películas feministas fuera de los cines, en escuelas, facultades, sindicatos y asociaciones vecinales.

En Estados Unidos el cine se encaminó por carriles feministas con la aparición de Shirley Clarke, el surgimiento de la organización denominada New Day Films y la publicación, en California, del periódico *Woman and Films* desde 1972. New Day Films tuvo su origen en 1971, cuando las realizadoras Julia Reichert y Jim Klein decidieron ocuparse personalmente de la distribución de su película **Growing Up Female**. Cuando Reichert y Klein se unieron a otras dos directoras, New Day Films se convirtió en una cooperativa. Las películas de sus integrantes debían mostrar una conciencia feminista o plantear temas feministas, "pero al mismo tiempo debían tener el suficiente atractivo como para tener éxito entre audiencias ajenas al movimiento", según afirma Annette Kuhn.

Tanto New Day Films como la inglesa COW "pretendían manener", agrega Kuhn, "un cierto grado de contacto personal con sus consumidores, proporcionando información sobre las películas y dando consejos para la programación". El planteo era que si se alquilaban películas feministas a un público inapropiado, o se exhibían en contextos sexistas, era muy probable que se interpretasen de un modo muy distinto al buscado.

En Australia se creó en 1978 la Women's Film Fund, entidad destinada a auspiciar la producción de películas de mujeres. En Bélgica -y por extensión en Francia- jugó un papel importante la directora Chantal Akerman, una de las máximas figuras de la vanguardia europea y del cine experimental de los años '70, enrolada decididamente en el cine feminista. En Argentina se realizó en 1988 -es decir, un poco tardíamente- el primer festival rotulado *La mujer y el cine*, motorizado por la directora María Luisa Bemberg con el propósito de localizar films realizados por mujeres e invitar a sus autoras a presentarlos en el marco del festival. Con posterioridad abandonó su conducción por considerar que ello significaba "fomentar ghettos de cine de mujeres", cuando parece más correcto plantear y apoyar su integración a la industria del cine.

El camino hacia la madurez

Tras la efervescencia de los '70, cuando las películas feministas militantes intentaron "hacer la revolución" (o por lo menos, despertar conciencias), parece llegar una etapa distinta, que consiste en la integración de las cineastas al sistema de producción industrial. En ocasión del Festival de Cannes de 1993, cuando se le preguntó si la causa feminista seguía teniendo sentido, la actriz británica Emma Thompson respondió que "se está en una fase de cooperación y debate más que de combate, dado que las estructuras políticas y económicas se fueron abriendo lentamente a las mujeres".

Con una visión significativamente anticipatoria, la escritora inglesa Claire Johnston afirmaba ya en 1973 que "El desarrollo del Movimiento de Liberación Femenina nos da derecho a esperar que tarde o temprano las barreras serán derribadas y surgirá un genuino cine de la mujer. ¿Qué debe ser un cine de la mujer? Hasta ahora, el cine la ha presentado con una imagen de sí misma que guarda poca relación con sus vidas, necesidades y deseos. Ha sido un cine preocupado sólo por lo que la mujer representa para el hombre: la mujer como objeto de la fantasía masculina. En el emergente cine de la mujer, esta imagen está siendo cambiada. Las mujeres exploran sus propias experiencias y sus propias fantasías. Insatisfechas con la rígida división de tareas del cine dominado por los hombres, las mujeres buscan nuevas formas de trabajo, mayor flexibilidad de roles y una participación colectiva".

Se puede decir que un error inicial de la mujer cineasta fue buscar la igualdad a través de la demostración de que era capaz de hacer un cine de características similares al del hombre, en cuanto a escenas de violencia y sexo. La superación de ese obstáculo llegó con la observación de la realidad global, única y sin un punto de vista fraccionado. Es decir, sin la postura previa "mujeres vs. hombres", sino desde una particular sensibilidad artística y analítica para abordar cuestiones que implican por igual a hombres y mujeres.

En estos términos, el futuro de las creadoras de cine depende, sencillamente, de hacer cine. Realizar propuestas que superen antinomias y confrontaciones planteadas años atrás parece ser ahora el camino más auténticamente liberador.



Merlyn Café

ahora en el barrio de Belgrano lo invita a compartir sus almuerzos y cenas Fines de semana espectáculos

Cuba 2290 esq. Olazabal
1428 Buenos Aires
Tel: 786-3349

JANE CAMPION

Filmar como mujer

por Moira Soto

¿Hace falta ser feminista para filmar como una mujer? Probablemente sí. O al menos se requiere un cierto grado de descolonización, de desacondicionamiento respecto de códigos, clichés, arquetipos de la cultura masculina. Es decir, la cultura tenida habitualmente como universal. Ciertamente, hacen falta el descaro de Sweetie, el coraje de Janet, la voluntad tenaz de Ada para lanzarse a “*perturbar los modos dominantes de representación y, en consecuencia, del orden cultural dominante*”.¹

Lo que sí es seguro es que no basta con ser una mujer para filmar como mujer, así como tampoco que existan críticas de cine mujeres no significa automáticamente que miren y descifren las películas como mujeres, defendiendo sus propios intereses y su especificidad en lugar de asimilarse confortablemente a la mirada y los valores masculinos. (Esto sucede especialmente en países donde el feminismo adolece de una persistente mala prensa, guiada a veces por la ignorancia, a veces por la simple y llana mala fe).

La neocelandesa -afincada en Australia- Jane Campion, con su sólida formación artística, su despejada mirada feminista y su notorio talento cinematográfico, parece reunir las condiciones ideales para desarrollar alguna forma de escritura femenina. Y hacerlo, además, a esta altura de su exitosa carrera, dentro de las estructuras de la industria: su próximo film será **Retrato de una dama**, adaptación de la gran novela de Henry James publicada en 1881. Así, después de dar su versión de la autobiografía de la poeta y novelista Janet Frame (**Un ángel en mi mesa**, 1990) y de recrear la atmósfera de “Cumbres borrascosas” (**La lección de piano**, 1993), Campion recurre de nuevo a la literatura. Evidentemente, tentada por el complejo personaje de Isabel Archer, la altiva e independiente norteamericana que viaja a Inglaterra, es estafada por su marido y acepta su destino con inquebrantable entereza.

Ovejas negras

Está visto que a Jane Campion le interesan como personajes de sus películas aquellas mujeres que se salen de la norma, que perturban el orden establecido, que resuelven de otra manera (diferente de la masculina, se entiende) los dilemas morales, que no se someten dócilmente a lo que se espera de ellas. Todas ellas hablan de sí mismas en primera persona del singular, incluida la -transitoriamente- muda Ada que habla con la voz de su mente, y excluida Sweetie que es contada a través de su hermana y coprotagonista Kay. Cada una de ellas defiende con los medios a su alcance su propia integridad: Sweetie se instala en lo alto de un árbol, Janet escribe, Ada toca el piano. Todas han sido silenciadas en algún momento de sus vidas. Ninguna acata, ninguna cede.

Primer largometraje de Campion, **Sweetie** (1989, nunca estrenado en Argentina) causó acentuada irritación en el Festival de Cannes, particularmente entre la crítica italiana que insistió en definirlo como “*historia desagradable de una chica gorda y loca que reduce a su familia a la exasperación*”. En verdad, previamente al estallido de la crisis, los padres habían reducido a Sweetie al ostracismo por su gordura, tabú inconfesable que trataron de ocultar. La extrovertida y vital Sweetie busca refugio en casa de su hermana Kay, a su vez de una introversión enfermiza. Dos casos de enajenación femenina dentro de una familia a punto de desmoronarse. Enfrentada con Kay, Sweetie se exilia en un árbol y desnuda exhibe toda su opulencia física, al tiempo que hace oír su protesta intransigente. Sweetie, la más desdichada de las protagonistas de Campion, muere, pero su hermana vive y comprende y empieza un camino de desbloqueo.

La sufrida Janet Frame -hipersensible, melancólica, insegura, “inadaptada” según criterios todavía en vigencia- se trepó a los árboles cuando era niña. Adulta, como tantas otras mujeres de la vida real, fue sujeta y domesticada a un costo altísimo, y a último momento se salvó de la mutilación que hubiera destruido su creatividad. Nacida en Nueva Zelanda en 1924, varios meses después de la muerte prematura de Katherine Mansfield, Janet Frame, poeta personal y vigorosa, mereció la admiración apasionada de Jane Campion: “*La amaba desde hacía mucho tiempo por su obra y también por su vida tan dramática y torturada; por esa enfermedad, luego desmentida en Europa, que devastó su juventud; por el coraje de su soledad*”. Demasiado rara para sus maestros, Janet fue internada en una institución psiquiátrica y en el curso de ocho años sometida a doscientos electroshocks. Ella, que había sido gorda y rebelde como Sweetie, fue salvada de la lobotomía por la literatura: al recibir su libro de relatos **La laguna** un premio, se decidió interrumpir el “tratamiento” bajo observación. Janet Frame tenía treinta años y la torpeza y el abuso de poder de la medicina psiquiátrica le habían robado ocho años, además de inflingirle sufrimientos indecibles. Lo contó todo, sin sentimentalismo y sin autocompasión, en su autobiografía de tres tomos, y Campion la filmó para la televisión en tres entregas que luego redujo apenas para su presentación en salas cinematográficas. El segundo volumen, **Un ángel en mi mesa**, fue el que le dio el título al film.

El piano de Ada, depositado -“*como un gran pájaro oscuro, como un ataúd*”- en una playa desierta de Nueva Zelanda, estuvo muchos años en la cabeza de Jane Campion, al igual que su deseo de recuperar, mediante un guión original, la atmósfera romántica y gótica de la novela **Cumbres borrascosas**, de Emily Brontë. Entonces, Ada no es Cathy, pero se enamora con la misma intensidad en un paisaje de maleza y barro, de viento y lluvia, de la persona “incorrecta”. Ada, personaje victoriano creado a fines del siglo veinte por una cineasta feminista, descubre y explora placeres que para Cathy



probablemente permanecieron inéditos. Ada, ni ella misma sabe por qué, decidió dejar de hablar a los seis años (uno de los tantos misterios de **La lección de piano**, que no es obligación descifrar, y que parece demasiado obvio relacionar con el silencio forzado de las mujeres durante largos siglos). Ella toca el piano, ese piano que ha quedado en la playa, y su hija Flora, a la que está estrechamente unida, es su intérprete. La escocesa Ada llega a una tierra desconocida a reunirse con un marido desconocido, que deja el piano en cuestión al alcance de Baines. Baines, en el límite entre dos culturas, no es Heathcliff pero como ese personaje de Emily Brontë se enferma de amor y deseo, y es en algún punto un mestizo, sin lugar de pertenencia.

“Tenemos que vender nuestra tierra para luchar por nuestra tierra”, dice Hira, la maorí, representante de una cultura casi pulverizada por la colonización, algunos de cuyos valores aparecen rescatados en el film. Ada, por su parte, negocia con lo único que tiene, su cuerpo, la restitución del piano. Sin embargo, cuando el instrumento le es devuelto, ya no le será necesario. Pide que lo arrojen al mar y, enredada en las cuerdas del embalaje, se va con él. Ada toca fondo y vuelve a la vida, mal que le pese a algunos (críticos) que la hubieran querido bien muerta, sin volver a abrir la boca para hablar. Sucede que Ada no muere como otras chicas malas del cine -Thelma y Louise- para así restablecer el orden patriarcal. Al final (“feliz”) Ada vive del otro lado del mar y vuelve a hablar. Si su marido intentó “cortarle las alas” hachándole un dedo, su amante remediará el daño acentuando con ese dedo de metal, extraña joya, la singularidad de Ada.

Además de acrecentar su galería de ovejas negras, en **La lección de piano**, Campion revisa y da vuelta las representaciones habituales de la masculinidad. Hace trizas el estereotipo del varón recio, invulnerable, disociado entre amor y sexo, reducido, al decir de la crítica francesa Mireille Amiel, “a su capacidad eyaculatoria”.

Desde esta óptica innovadora y transgresora descubre una sexualidad femenina en expansión, de un erotismo que florece en toda la piel (“ese tacto múltiple, difuso, silencioso”, diría Luce Irigaray) con ritmo y

progresión y procedimientos bien diversos de los que acostumbra mostrar el cine, sin imágenes fetichistas.

Ya en **Sweetie**, Jane Campion se hizo notar como una puestista fuera de toda rutina, con una mirada fresca y original que se advierte no solo en la altura y los ángulos sorprendentes de la cámara, sino en nuevos espacios cinematográficos, en una estilización de la imagen que otorga inquietante importancia a segundos y terceros planos, en una cierta oblicuidad de perspectiva que despabila el ojo del espectador. Su gusto por lo insólito y extraño, su voluntad de encontrar belleza “allí donde nadie iría a buscarla”, se reafirma en **Un ángel en mi mesa**, donde se hermana con Janet Frame y su visión del mundo. Evitando pasajes explicativos y referencias didácticas, Campion va al grano, estilo que se desencanta en **La lección de piano**, donde la belleza pictórica de las imágenes y cierta inclinación hacia el surrealismo en la trasposición de objetos, no reniega de imágenes tan realistas -palpables, olfateables- como el vómito de la niña sobre la arena mojada, el pie y las enaguas embarrándose o el pis de la señora Nessie en el matorral.

1. Annette Kuhn, *Cine de mujeres*, Edic. Cátedra, Madrid, 1990.

Maira Soto ha ejercido la crítica cinematográfica en *La Opinión* y *Tiempo Argentino*, y actualmente lo hace en *Humor* y *La Razón*.

VERA CHYTILOVA

Humor y anarquía

por Paula Félix-Didier

La historia del cine checoslovaco es indiscernible de la secuencia de hechos políticos que ese país atravesó desde el fin de la segunda guerra mundial -cuando quedó integrada a los países de la órbita soviética- hasta la revolución de terciopelo de 1989 cuando cayó el régimen comunista.

La nacionalización de la industria cinematográfica en 1945 supuso el control por parte de la ortodoxia comunista de cuanto se filmaba en aquel país. Hubo momentos de extrema censura y otros en los que las presiones se suavizaban. Muchos directores, como sucedió y ha sucedido durante las dictaduras en todas partes del mundo, decidieron dejar su país y buscar suerte en otras latitudes. Algunos la encontraron, como fue el caso de Milos Forman que salió de Praga luego de la entrada de los tanques soviéticos en 1968 y llegó finalmente a los Estados Unidos donde continuó su carrera de director cinematográfico con gran éxito: en 1975 ganó un Oscar por **Atrapado sin salida** (*One flew over the cuckoo's nest*).

Otros se quedaron para intentar hacer algo con los fragmentos de una cultura que les había dado identidad y que ahora veían diezmada por la represión y el exilio. Es el caso de Vera Chytilova, una mujer que lleva más de treinta años haciendo películas en su país, buscando formas de decir lo que no se puede y filmar lo que no se debe.

Después de estudiar arquitectura y filosofía, trabajó como *script-girl* y asistente de dirección en los estudios Barrandov. Decidió entonces estudiar cine en la FAMU (Facultad de Cine de la Academia de Arte Dramático de Praga) de donde egresó junto con Jiri Menzel, Milos Forman, Ivan Passer y Jan Nemeč, los integrantes de la *nueva ola*, un corriente cinematográfica tributaria de las concepciones formales y conceptuales del neorrealismo italiano y de la *nouvelle vague* francesa, que tradujo en imágenes la oposición al régimen comunista.

Su tesis de graduación fue **Strop** (*El Techo*, 1963) un corto que aborda con mucho humor el tema de las modelos como mujeres explotadas. El humor es el modo que Chytilova encuentra para construir un discurso que siempre descubre detrás de la sonrisa un dejo de amargura y busca mostrar la ambigüedad de una realidad que tiene muchas caras. La imaginación fantástica y el disgusto frente al consumismo preanuncian su obra futura.

En 1963 dirigió su primer largometraje, hoy considerado el iniciador de la nueva ola: **O Necen Jinén** (*Sobre algo diferente*, 1963). El film narra dos vidas paralelas, la de una ama de casa y una gimnasta, utilizando la técnica del *cinema vérité*. Aunque poco convencional, sólo prefigura el tipo de experimentación que sostendrá su siguiente film **Sedmikrsky** (*Locas margaritas*, 1966): la anarquía como sistema. Las dos heroínas, Maria I y Maria II se divierten con una serie de travesuras algo irresponsables que terminan con la destrucción de una mesa puesta para comer y una araña de cristal. Las travesuras están unidas por un diálogo que las precede: "-¿Importa? -No, no importa". *Locas margaritas*, una de las pocas obras de Chytilova que pudieron verse en Buenos Aires, continúa siendo su film más recordado y -según ella misma- se trata de "una alegoría de cómo el mal no se manifiesta necesariamente en una orgía de destrucción causada por la guerra, sino que sus raíces pueden estar ocultas en las maliciosas jugarretas de la vida cotidiana".

Para mediados de la década el clima político se había distendido y entre 1967 y 1968 Alexander Dubček -presidente del partido y enfrentado con el gobierno de Novotny- posibilitó la "primavera de Praga", un corto período de garantías para la libre expresión y puesta en práctica de un programa reformista con vistas a un socialismo checo. La entrada de los tanques soviéticos a Praga en agosto de 1968 supuso un abrupto final para esta situación y un recrudescimiento de la censura y la represión. Muchos directores y escritores tuvieron que dejar de trabajar o plegarse a las nuevas condiciones, otros prefirieron marcharse.

Chytilova logró filmar aún un largometraje: **Ovoce stromu rajských jím** (algo así como *Los frutos prohibidos del paraíso*) en 1970. El film lleva más lejos el ataque de Chytilova al universo machista, diseccionando una relación triangular entre dos hombres y una mujer.

Pero entre 1970 y 1976 no pudo volver a trabajar. Presentó numerosos guiones, algunos de ellos incluso fueron aprobados, pero comenzaron a sucederse los obstáculos. Los libros ingresaban en el kafkiano circuito de la burocracia y nadie sabía de su paradero. El argumento más repetido era su falta de "una actitud positiva hacia el socialismo". Comenzaron a rechazar en su nombre invitaciones a festivales internacionales con el pretexto de que un verdadero comunista no tiene nada que hacer en un festival capitalista (para eso habían montado su propio Karlovy-Vary).

Finalmente, funcionarios del Instituto de Cine checo llevaron a cabo una especie de "juicio" en el que fue encontrada "culpable" de poco compromiso con la causa comunista y se decidió rescindir el contrato que la unía con la industria cinematográfica. Los argumentos fueron variados: se la acusó de realizar cine experimental -ya se sabe que el realismo socialista considera "burguesa" cualquier abstracción- de ser elitista, de que su público principal estaba fuera de la cortina de hierro y, en fin, de que "no parecía comprender la política cultural actual del gobierno comunista checoslovaco" y era incapaz de pensar en términos marxistas-leninistas. Una de las mujeres presentes le sugirió que -puesto que era madre de dos hijas- lo mejor que podía hacer era retirarse a su hogar y cuidar de ellas.



Todos estos hechos fueron relatados por Chytilova en una carta que envió al presidente Gustav Husak¹ en la que solicitaba su intervención para poder volver a trabajar. Así, y luego de cinco años, pudo dirigir un proyecto que venía peleando desde 1972: **Hra o jablko** (*El juego de la manzana*, 1976). Con este film, Chytilova regresó a un modo de narrar más convencional, aunque nunca abandonó el humor como recurso y marca de estilo.

En 1988 la realizadora estuvo en Buenos Aires para presentar en el marco del Primer Festival del Cine y la Mujer el film **Faunovo prilis pozni odpoledne** (*La tarde demasiado avanzada de un fauno*, 1983), una comedia acerca del viejo tema del seductor que se está volviendo viejo y una nueva incursión en la sátira del mundo machista pequeño burgués.

En 1989 dirigió una tragicomedia sobre el SIDA (???) que le devolvió el reconocimiento del público occidental: **Kopytem sem, Kopytem tam** (*Juego sucio*).

Su último film, realizado en 1993, describe con su habitual lucidez y desprejuicio, la nueva situación que vive su país luego de que la "revolución de terciopelo" acabara con el régimen comunista. Así como nunca tuvo reparos en criticar el autoritarismo ruso en varios de sus films, tampoco ahora evita analizar la situación de desilusión que siguió al optimismo inicial. **La herencia** (o Vayanacagaramigosadiós) retoma el modo de narrar cotidiano, el humor y la anarquía de sus primeros films para contar la historia de un hombre al que la privatización de la economía ha dejado sin empleo como a tantos otros en su pueblo. El recurso metonímico de referir a una realidad general hablando de una historia particular está presente en todos sus films. En este caso, se trata de ver que pasa con Checoslovaquia cuando se abren las puertas al capitalismo. El hombre recibe de improviso una herencia cuantiosa y no sabe muy bien que hacer con ella. Como no puede ser de otro modo, incurre en todos los excesos que una larga vida de abstinencia hace inevitables. Compra una calesita para los niños del pueblo, invita a dos mujeres

a vivir con él, les regala un avestruz para el jardín y paga los tragos de todos los amigos. Cuando se descubre que debido a ciertas trampas burocráticas, la herencia no le corresponde y debe devolver todo lo que gastó, sus amigos le dan la espalda, lo dejan solo.

Un ángel medio rasposo acude en su ayuda y le trae una segunda herencia: la fortuna de algún pariente lejano, amasada en un país cercano al fin del mundo llamado Argentina.

Juraj Jakubisko -surrealista checo amigo de Chytilova- describió una vez su modo de aproximarse a la realización cinematográfica: "*Ella transforma el hecho de dirigir una película en algo parecido al ritual de comprar un sombrero, en una magnífica ceremonia, llena de elegancia e intuición femenina. Y al mismo tiempo, no deja de sufrir. Pronto, el sombrero que compró ya no le gusta, y de esa insatisfacción emerge un estilo narrativo*".

Nota

1. Las citas textuales fueron extraídas de la carta que Chytilova envió a Husak, incluida en *Listas Negras en el cine*, por Homero Alsina Thevenet, Fraterna, Buenos Aires, 1987.

MARGUERITE DURAS

Elogio de India Song

por Cristian Pauls

"Si tan sólo lograra captar una ola, nada más que una ola o incluso un poco de arena mojada"

Un pintor

"El cine sonoro inventó el silencio"

Bresson

1. Volví a ver **India Song** hace quince días. De la visión anterior recordaba, vagamente, algunas cosas: la música de Carlos D'Alessio, el modo de caminar de los actores y también, de manera imprecisa, una extraña manera de tratar los lugares y la historia.

Existen películas difíciles de contar: **India Song** es una de ellas. Porque todo el placer consiste en verla y volverla a ver. Entre las diferentes visiones algo pasa siempre, irremediablemente: uno la olvida. La historia, los acontecimientos, los lugares, todo. Pero sucede, con **India Song**, algo más raro aún: cada nueva visión es la primera.

Hay cineastas con los cuáles tengo la impresión de no haber ido nunca antes al cine, cineastas que parecen hacer cine reescribiendo completamente su historia, como si pudieran mostrar todo como si fuera la primera vez, casi desde cero: Godard, Bresson, Syberberg, **India Song**.

2. **India Song** se abre con un plano fijo: el sol cae para terminar metiéndose entre las nubes. Es un atardecer como los que el cine mostró una y mil veces pero al mismo tiempo no. Simultáneamente (y éste es un primer problema en **India Song**: cómo llamar al modo en que el sonido existe en la película) escuchamos una canción, luego un breve relato sobre una pordiosera, inmediatamente un diálogo entre dos mujeres y enseguida la música de D'Alessio. Recién allí han -pasado cuatro minutos- el plano se corta.

Ya están presentes acá todos los elementos que hacen **India Song**. En cuanto a la imagen, una cierta rarificación provocada, en gran parte, por la duración extrema del plano (inmóvil, estático) y en el sonido, una acentuada marcación del no-origen de lo que se escucha.

Esta primera escena ya define a **India Song** un gran fuera de campo que se puebla de voces determinantes que dirigen, invaden y vampirizan la imagen. Músicas que evocan acontecimientos que no tienen lugar en el presente; una historia que ya no tiene lugar para lugares que ya no tienen historia.

3. ¿Qué puede quedar del cine mudo en una película actual? Respuesta: el poder de *mostrar*. **India Song** es una película que retoma un poder propio del cine mudo, la capacidad de mostrar.

Si es cierto que el mudo nunca dejó de convocar al cine sonoro, **India Song** invierte los términos: es el sonoro convocando al mudo, al silencio del mudo y a su gigantesca capacidad de mostrar.

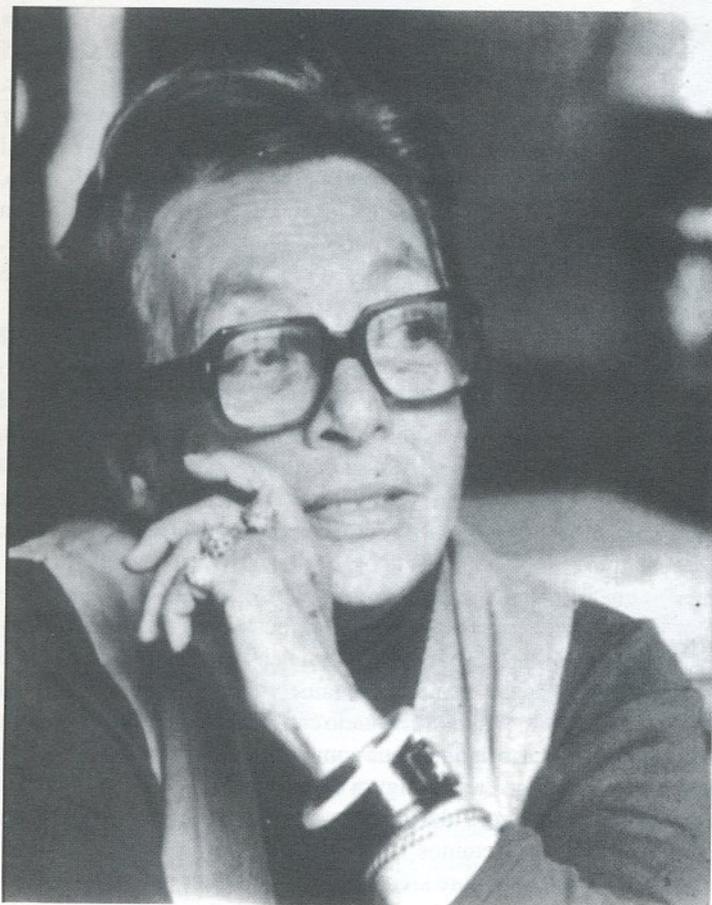
India Song retoma una vieja tesis baziniana: el cine no dice, de manera diferente, las mismas cosas que otras artes. Lo que dice son cosas, en sí mismas, diferentes. Mostrar y no describir, hay en Marguerite Duras, (como en Rohmer aunque sean cineastas tan distintos) algo ontológico en esa apuesta a mostrar; es el poder de la fotografía como forma de conocimiento diferente: mostrar no se parece a nada, no tiene equivalentes (Rohmer cita el caso cuando habla de Nanook arponeando una ballena).

Por lo demás, **India Song** está saturada de planos despiadadamente largos y de personajes que entran y salen de cuadro dejándonos ver los lugares vacíos. Como si, sólo después de percibirlos durante un largo tiempo, un jardín, un interior o la embajada de Francia pudieran revelar algo desconocido de antemano. La duración de esos planos de lugares hacen variar el sentido, lo desvían en otra dirección, les hacen recobrar su materialidad y su origen para llevarlos a un estadio primitivo en el que la voz puede pasar a ser todo.

Estamos en pleno énfasis de la distancia. Duras cree que para mirar las cosas no hay que estar demasiado cerca ni hacerlo demasiado rápido. La extrema lentitud es, en **India Song**, una forma (otra) de velocidad y seguramente, la que ella prefiere.

4. Este despoblamiento del espacio de los lugares abre el campo propicio para la intervención de la voz. **India Song** me parece uno de los puntos más altos en la interrogación que, desde adentro, el cine se ha hecho en cuanto a relaciones posibles entre los sonidos que habitan una película.

Todo el sonido de **India Song** es fuera de cuadro u *off*: voces de los protagonistas (prohibición de las voces de entrar en cuadro, los personajes sólo hablan una vez que han salido de cuadro), la orquesta de la fiesta, otras voces que hablan en tiempo pasado de lo que acontece ¿ahora?. Los cuerpos circulan sin voz (imagen) y las voces hablan desprovistas de cuerpos (sonido). Esta idea tan fuerte subvierte completamente el tiempo de **India Song**: nunca sabemos si lo que ocurre es real o imaginario, si esas voces pertenecen a otro tiempo y lugar, si están presentes o no. Esta gran indeterminación, la indefinición sobre los límites de lo que ocurre, es la gran marca de la película.



Marguerite Duras en el cine

por H. V. Vena y F. M. Peña

MD nació en Giandinh (Indochina) el 4 de abril de 1914, hija de profesores franceses emigrados. A los 18 años se instaló en París, donde se licenció en Ciencias Políticas, Matemática y Derecho. Su primera novela data de 1942 y desde 1956 su trabajo se extendió al teatro. En 1959 su guión para **Hiroshima mon amour** de Alain Resnais, marcó un punto clave en la cinematografía mundial. Desde 1967 se dedicó con regularidad a la realización. También escribió guiones para **Une aussi longue absence** (*Una larga ausencia*, de Henri Colpi-1960), **Nuit noire a Calcutta** (de Marin Karmitz-1964) y **La voleuse** (de Jean Chapot-1966). Entre las muchas adaptaciones de sus obras hay que citar **Barrage contre la Pacifique** (*Esta tierra cruel*, de René Clément-1956), **Moderato cantabile** (*Idem.*, de Peter Brook-1964), el cortometraje **Les rideaux blancs** (de Georges Franju-1966), **10:30 P.M. Summer** (*Verano a las 10:30*, de Jules Dassin-1966), **The Sailor from Gibraltar** (*Marino de Gibraltar*, de Tony Richardson-1967) y **L'amant** (*El amante*, de Jean-Jacques Annaud-1991). Ninguno de los films que realizó llegó a estrenarse comercialmente en Buenos Aires, pero algunos (como **India Song**) circularon en cineclubes y cinematecas:

Habitualmente, cuándo el cine usa el *off*, se trata de una voz que *sabe todo* porque *ve todo*. Pero aquí este saber es parcial, limitado: las voces que se escuchan hablan pero no saben todo, no ven todo. Es una voz sin lugar, sin origen definido. La fuerza de la película está allí: en la exposición de ese saber parcial, de esa incapacidad para precisar los límites de lo que se ve y escucha. Esas voces tienen el poder de hacer perder la acción pero también de poderla guiar, de llamarla o hacerla surgir cuando parecía condenada al olvido.

5. Así planteadas las cosas lo que queda de una supuesta imagen audiovisual (inherente a lo cinematográfico) es poco y nada. Y esto porque en **India Song** ya casi no hay componentes autónomos de una misma imagen (audiovisual). Ya entre Imagen y Sonido no hay más que fracturas, cortes. Los actos de hablar son tan autónomos que rebasan a las personas y los lugares físicos para pasar a describir una realidad sumamente ambigua y cambiante en la que los sonidos han roto toda ligadura con la imagen visual.

6. ¿Qué queda de **India Song**? Una obra que no se parece a nada conocido en la historia del cine. Menos un cine marginal que (sencillamente) minoritario en tanto el triunfo del modelo telefilm a la americana ha dejado casi sin posibilidades a formas diferentes de imágenes y sonidos.

Recobrar un peso y una naturalidad propia parece ser toda una chance (nueva) en la que la pantalla deje de ser una tabla de información sobre la que resbalan las imágenes para transformarse en un arte de la mirada (el cine, me parece importante insistir, no está hecho de imágenes sino de *planos*). Perder esta nueva posibilidad es también estar lejos del cine cuando éste se arriesga a salir de sí mismo.

- 1967 **La musica**, c/Delphine Seyrig, Robert Hossein. *Codirigida con Paul Seban.*
- 1969 **Détruire, dit-elle**, c/Henri Garcin, Daniel Gélin, Nicole Hiss, Michel Lonsdale.
- 1970 **Jaune le soleil**, c/Catherine Sellers, Sami Frey, Dionys Marcolo, Michel Lonsdale.
- 1973 **Nathalie Granger**, c/Lucia Bosé, Jeanne Moreau, Dionys Mascolo, Gérard Depardieu.
- 1974 **La femme du Gange**, c/Catherine Sellers, Nicole Hiss, Gérard Depardieu.
- 1975 **India song**, c/Delphine Seyrig, Michel Lonsdale, Mathieu Carrière, Claude Mann.
- 1976 **Son nom de Venise dans Calcutta désert**, c/Delphine Seyrig, Sylvie Nuytten.
Des journées entières dans les arbres, c/Madeleine Renaud, Bulle Ogier.
- 1977 **Le camion**, c/MD y Gérard Depardieu.
Baxter Vera Baxter
- 1979 **Le navire night**, c/Bulle Ogier, Dominique Sanda, Mathieu Carrière.
- 1980 **Aurélia Steiner**
- 1981 **Agatha et les lectures illimitées**, c/Bulle Ogier, Yann Andrea.
L'homme atlantique, c/Yann Andrea y la voz de MD.
- 1984 **Les enfants**

MD fue libretista de todos sus films.

charla con **LITA** **STANTIC** Contar desde adentro

por *Fernando Martín Peña*

Lita Stantic nació en Buenos Aires, es licenciada en Letras y tiene un apellido que se escribe con un extraño acento sobre la "c" que esta máquina no contempla. Realizó varios cursos de cinematografía pero seguramente su mejor escuela ha sido una actividad ininterrumpida desde 1964, primero como cortometrajista, luego como asistente de dirección y jefa de producción. Es productora desde 1979 y realizadora desde 1992, cuando hizo **Un muro de silencio**. La charla tuvo lugar poco después de aprobada la Ley de Cine y mientras se iniciaba la complicada pugna en pos de que esa aprobación sirviera para algo.

-¿Cómo empieza todo?

-De entrada, a los 13, 14 años mi vocación era ser crítica de cine. Leía y veía mucho y escribía sobre todo lo que veía. Creo que esa inclinación por la crítica se debía a que en ese momento era muy difícil para una mujer ubicarse dentro de un equipo de cine. Las mujeres eran maquilladoras, o cortadoras de negativo, o modistas. Como excepción había alguna que era escenógrafa o asistente de dirección, pero en estos casos sólo eran llamadas por directores muy especiales. El gremio cinematográfico era muy machista. A tal punto que un día hablé con [Román] Viñoly Barreto para que me dejara asistir a una filmación¹; me dijo que sí, pero que tenía que hablar primero con el productor ejecutivo. Fui a hablar con él, muy asustada, y me dijo "Mire, yo no tengo problema en que usted venga, pero el cine no es una actividad de mujeres así que está perdiendo el tiempo". En ese momento yo no pensaba que podía llegar a ser productora, más bien pensaba en llegar, quizá, a una asistencia de dirección. Me causó mucha gracia, con los años, llegar a cumplir el rol que él ocupaba en ese momento y además cumplirlo de un modo diferente, porque entonces el productor ejecutivo era un señor de traje y corbata que parecía un administrativo, estaba atrás de un escritorio y tenía poco que ver con el hecho concreto del rodaje.

Después estuve en la Asociación de Cine Experimental, hice un par de cursos con Simón Feldman, un curso piloto del Instituto en el '65 y, por otro lado, era cineclubista. Intervine en unos cuantos cortos, dirigí dos junto a Pablo Szir y uno de ellos, **El bombero está triste y llora** (1965) había tenido un premio del Instituto de Cine y otro del Fondo Nacional de las Artes. A [Néstor] Paternostro le había gustado, yo me acerqué a él y estuvo de acuerdo en que fuera asistente suya en **Mosaico** (1968). A partir de **Mosaico** yo empecé a hacer publicidad, alternando ese trabajo con largometrajes a los que me llamaban para hacer jefaturas de producción.

-¿Qué supone ser productora de una película en Argentina?

-Es muy vago el tema de hacer producción aquí. Lo que yo creo es que el productor debería ser la persona que más cerca está del director. No sólo convoca capitales, los medios para hacer una película, sino que debería ser el que desde afuera vigila el producto para que sea lo más aproximado a lo que creativamente pretende el director. Acá, más bien, suele suceder que el director convoca a un productor para que le resuelva los problemas prácticos, organizativos y administrativos. Yo creo que un productor es otra cosa, y en esa "otra cosa" es donde entra su creatividad. Debe estar con el director para formar el elenco, para armar un equipo y tiene que hacer un chequeo constante desde el libro. Yo trabajé de esa manera, fundamentalmente, con María Luisa Bemberg. Estuve doce años trabajando con ella porque María Luisa me daba ese lugar. Ocurre también que como acá no tenemos industria sino que hacer cinematográfico, la figura del productor se va desdibujando y existe esa otra figura del director-productor al que le falta ese apuntalamiento, en términos creativos, que puede aportar un buen productor. El autor siempre sigue siendo el director pero creo que, en un medio complejo que exige atender demasiadas cosas, necesita al lado un productor pensante.

-Hay un proceso muy íntimo que culmina en la historia de Un muro de silencio.

-Sí, yo viví muy directamente este tema de tener seres queridos desaparecidos y me costó bastante tiempo poder decir algo al respecto, por medio del cine. Pensé que una película tenía que tratar este tema pero hacerla me llevó muchos años. Creo que en la película se nota esa dificultad: mucha gente me dice, como crítica o como elogio, que hay en ella un distanciamiento muy fuerte. Y creo que ese distanciamiento se debe al pudor con respecto al tema. De entrada yo quería que la película invitara más a la reflexión que a la emoción, pero creo que a veces exageré un poquito ese distanciamiento. Y quedaron las dos cosas mezcladas; me gusta que la película sea reflexiva, que la gente me diga que es al terminar cuando se les viene encima y que no haya una catarsis durante la película. Me gusta que sirva para cuestionar, para debatir el tema. Al principio yo pensaba solamente en hacer un libreto. Más aún, tuve una conversación con Margarethe von Trotta, cuando estuvo acá, y hubo charlas posteriores, pero en un momento ella dijo que le interesaba la historia pero creía que la tenía que hacer una persona de acá, porque lo que había pasado en Argentina era demasiado complejo como para que un extranjero pudiera tratarlo. Yo quería que la realizadora fuera una mujer y así como pensé en von Trotta pensé en otras mujeres, pero las referencias siempre estaban afuera.

El proceso que me llevó del guión a dirigirla fue de mucha angustia, ansiedad, miedo, todo. Pero creo que eso se me acabó el primer día de filmación. Yo tenía bastante más miedo con la dirección de actores que con la parte técnica, sobre todo porque ahí me sentía muy bien rodeada, muy respaldada. Con los actores, en cambio, sentí que todo podía ser más problemático y recién me acomodé cuando vi que realmente podía responderles, que conocía el tema como para contestar a todas sus preguntas. También hice un par de cursos con Augusto



Fernández y me arrepentí de no haberlo descubierto antes, porque lo creo un maestro extraordinario para cualquiera que se plantee el problema actoral.

No soy una persona que disfrute de la filmación. Son tantas las cosas, tantos los imprevistos que rodean al que dirige una película, que se vive todo ese tiempo como azorado, y por más que se tenga toda la película en la cabeza uno vive temiendo que después la totalidad no sea lo que se esperaba contar. En ese sentido, creo que filmar una película es una zozobra constante, un esfuerzo físico muy exigente. Después, sí, disfruté mucho del montaje.

-¿Qué respuesta recibió el film aquí y en el exterior?

-Acá, si bien no fueron realmente masas a verlo, fue muy gratificante la reacción de la gente joven. Si puedo decir que los de treinta son jóvenes todavía, tuve el reconocimiento de mucha gente que no comulga con el tema y que le gustó la película, aunque no era la gente en la que yo esperaba encontrar entusiasmo. Pero con los chicos de veinte años fue más interesante todavía porque no conocen esa historia y cuestionan mucho a los padres cuando no les quieren hablar de ésto. Lo veo en los debates; todavía estoy haciendo proyecciones con debate en escuelas y universidades, y veo que le cuesta mucho a la gente de mi generación expresarse con respecto a la película. Los chicos no, los chicos reaccionan enseguida. Nosotros vivimos con miedo a que se vuelva a dar el drama, con nuestros chicos como protagonistas. Y creo que es un error terrible, porque vamos a caer en lo mismo si no recordamos. También sucede que el recuerdo provoca dolor, y uno no quiere transmitir dolor a los jóvenes, ¿no?

Pero lo que a mí me llama mucho la atención es que cuando queremos transmitir el pasado reciente arrancamos siempre del dolor y nos olvidamos de lo que fue ese fervor de fines del sesenta, principios del setenta, de la utopía, de un montón de cosas que el cine todavía no ha reflejado. En general, todas las películas, aún la mía, empiezan con la etapa del dolor y muchas veces los chicos en los debates preguntan por qué no filmar una historia que muestre aquel fervor, con aquellos otros chicos y los que fueron sus ideales. Pero hay gente que todavía lo

considera un tema tabú. Pareciera que hablar de esos jóvenes como idealistas fuera equivalente a formular una exaltación de la violencia, y eso no es así.

Afuera, **Un muro de silencio** ha tenido un recorrido bastante bueno. Donde no interesó fue en España. En el festival de San Sebastián yo escuché decir "*Otra de desaparecidos*" y vi un desinterés que no se produjo, por ejemplo, en el London Film Festival, en Toronto, en Estados Unidos. Y algo parecido a lo de España pasó en Viña del Mar, tampoco había interés en la temática. Todos los festivales la quieren y la invitan, pero creo que, esquematizando, diría que el público no latino tiene más coherencia con la reflexión que el latino.

-Como presidenta de la Cámara de la Industria Cinematográfica Argentina viviste de cerca el proceso que desembocó en la Ley de Cine. Ahora el punto central del debate parece ser otro.

-Bueno, hay una gran mayoría que está de acuerdo en que el director del Instituto de Cine debe cambiar. Se tiene que cumplir con la nueva Ley y con las cosas que quedaron de la ley anterior, y hay problemas con las medias de continuidad, con la obligatoriedad de exhibición de películas argentinas, con la cuota pantalla, con la fiscalización. Esto último fue siempre un problema serio pero en este momento es más grave que nunca, y yo creo que es bueno que intervenga la DGI. Porque creo que es efectiva y porque sólo el nombre de la DGI va a hacer que las declaraciones juradas se presenten. Escuché decir muchas veces a Parisier que él no está de acuerdo, quiere que la fiscalización se privatice, y creo que con esa actitud no se puede seguir adentro del Instituto.

1. Román Viñoly Barreto (1914-1970) realizó, entre otras, **Con el sudor de tu frente** (1949), **La bestia debe morir** (1952), **El vampiro negro** (1953) y **Orden de matar**. La anécdota refiere al rodaje de **Barcos de papel** (1962).

ELIANE DE LATOUR

Un mundo aparte

por *Carmen Guarini*

*La documentalista francesa
Eliane de Latour pasó por
Buenos Aires invitada
por la asociación Cine-Ojo,
para dictar un curso
y presentar su último film,
Contes et comptes de la cour,
que fue realizado en el harén
de un jefe nigeriano.
Carmen Guarini, antropóloga y
realizadora argentina,
la entrevistó para Film*

-¿Cómo surgió la idea de hacer este film?

Eliane de Latour: -Soy cineasta y antropóloga, y trabajé en Nigeria sobre la economía de las mujeres durante dos años. En ese país, ganado por el Islam, los hombres que tienen un status social importante, encierran a sus esposas como los Marabutes (religioso musulmán). Descubrí, con sorpresa, que esas mujeres del harem, tienden a mantener una gran actividad detrás de los muros. Utilizan a intermediarios para poder cultivar sus tierras y aprovisionarse en los mercados. Ellas revenden o transforman los productos que reciben en platos de comida que los niños salen a vender en el pueblo.

Me pareció que el flujo y reflujo del dinero y de las mercaderías a través de los muros, que la obstinación de esas mujeres para construir un espacio de vida, era un buen tema para el film. Le pedí a un jefe que conocía la autorización para filmar a sus mujeres, que fueron encerradas desde el momento en que él fue nombrado Jefe en 1981. Antes ellas eran libres y se dedicaban al comercio.

-Pero en tu film hay un tema central muy importante: los celos femeninos. ¿Cómo surge este tema?

-Este tema no estaba previsto al comienzo. Hadiza, la quinta mujer, que yo siempre había visto en la casa grande, fue ubicada en otro poblado por su marido. No me sorprendí, es una práctica corriente entre los hombres polígamos separar las co-esposas en distintas casas. Poco a poco, me fui dando cuenta de que su partida reforzaba los celos de las otras cuatro co-esposas. El marido, que en el interior de la casa familiar debe respetar los "turnos" o "períodos" dedicados a cada esposa, es libre de ir a ver a su joven esposa cuando lo desea. No debe rendir cuentas a sus otras mujeres sobre sus movimientos.

Las cuatro esposas, todas de mayor edad, se sienten abandonadas, por una esposa más joven, y su dolor es mayor al estar encerradas, ya que no las hace sino estar más pendientes de las idas y vueltas del marido.

Me sentí muy próxima de ellas: yo también tengo miedo de ser relegada por alguien más joven por el hombre que amo, yo también siento de la misma manera la injusticia que Rabi, la segunda esposa, evoca: "la vejez de los hombres no es como la de las mujeres, los hombres aún 'gagá' pueden conquistar desde una abuela hasta su nieta".

Este tema de los celos remite precisamente al encierro.

-¿Cómo reaccionaron ellas frente a este giro temático que tomaba tu film?

-Esto ocurrió poco a poco y de manera muy espontánea. Yo estaba allí cuando ellas estaban tristes, y las consolaba. Sentía que ellas tenían mucha necesidad de hablar. Y la cámara se deslizaba con total naturalidad en nuestros diálogos. Pienso que lo aceptaron porque la cámara en cierta manera las valorizaba. Cuando llegué ellas no entendían por qué yo me interesaba en ellas. Ellas se suponían personas insignificantes. Debieron sentir que yo las amaba, que yo las admiraba al punto que yo quería hacer de ellas el tema central de mi film.

En efecto, me puse enseguida de su lado, y esto hizo que no tuviera interés en ir a filmar a la quinta esposa. Preferí tratarla, como una imagen mental de las otras cuatro antes que organizar un debate contradictorio a través mi film, que evidentemente no tendría sentido porque tal debate no existe. Ella estaba ausente de la casa familiar, presente en la cabeza, de las cuatro co-esposas, y fue eso lo que me pareció interesante mostrar.

-¿No resulta contradictorio que por un lado se acepten como co-esposas, compartiendo un único marido, pero que al mismo tiempo sientan "celos" de la joven esposa?

-Los antropólogos han trabajado muy poco sobre el tema de "los sentimientos" y encuentro en esto un vacío porque los sentimientos dicen muchas cosas sobre la organización social y sus transformaciones. La emoción libera una forma de la palabra que después nunca es retomada en un discurso más organizado sobre la sociedad. En este momento en la sociedad africana se asiste a una gran tensión entre las relaciones hombre-mujer: el modelo de pareja occidental se opone a la fuerte separación entre el mundo de los hombres y el mundo de las mujeres. La manifestación del amor y de los celos se apoya sobre ese modelo dado por el mundo exterior, mientras que en los hechos, en la vida cotidiana, la poligamia es un hecho colectivo impuesto por los hombres, aceptado o rechazado por las esposas.

A pesar de esto, yo misma me sorprendí de que ellas ubicaran en un terreno de igualdad las relaciones amorosas entre los hombres y las mujeres al decir: "*¿por qué no podremos nunca casarnos con un hombre más joven que nosotras?*" Yo pensaba que la desigualdad entre los sexos estaba más interiorizada en las mujeres y que ellas no la superaban sino a través de ardid.

-¿Cuál fue tu método de filmación? ¿Cuál era tu equipo de filmación?

-Eramos dos solamente: un sonidista nigeriano que contraté en la televisión de ese país, y yo en la cámara. Filmo siempre de esta manera para poder tomar mi tiempo y permanecer cerca de las personas. Un equipo pesado cuesta mucho dinero y el tiempo no puede ser elástico. Además incide sobre la relación con las personas filmadas.

Parece sorprendente que yo haya podido introducir un sonidista hombre en el patio de las mujeres, pero en esta sociedad es obligatorio que una persona importante (yo lo soy necesariamente por mi color de piel) esté rodeada y se desplace junto a sus ayudantes. Esos ayudantes son llamados "sus hijos". A partir de ese momento "el hijo" está asociado a la identidad de la persona importante. Dicho de otra manera, el sonidista, no existía como individuo hombre. A pesar de esta regla, Lardia, mi sonidista se sentía incómodo en ese patio. Una anécdota lo describe: cuando le pedí que se mantuviera todo el tiempo cerca de mí, en medio de las mujeres, me respondió: "*No, porque yo no sabré donde poner mis ojos*". Y el se mantenía siempre alejado del grupo.

-¿Cuál ha sido la difusión que tuvo éste, tu cuarto film?

-No puedo difundir este film en Nigeria. Es un compromiso que acepté ante el marido. En otros lugares le resulta indiferente, pero no en su propio país. Si él encierra a sus mujeres, no puede permitir que sus vecinos las vean a través de un film.

El film ha hecho una carrera internacional a través de Festivales. En Francia y en Alemania fue difundido por la cadena de televisión ARTE y también fue comprado por la televisión mexicana. En Alemania en particular, fue también difundido en todas las grandes ciudades en salas de arte y ensayo.

También fue editado en videocassette por La Sept-Vidéo.

-Sería muy interesante que el film pudiera difundirse en Argentina, ya que aquí es muy poco lo que se conoce tanto de esas culturas como de este tipo de films.

-Tal vez tú quieras hablar de "documental de creación"...

-Si, efectivamente.

-Por medio de esta fórmula tal vez poco feliz, intentamos agrupar a los cineastas documentalistas que intentan salir de la simple descripción para pasar a una verdadera escritura cinematográfica, con desafíos dramáticos y estéticos. De hecho, para ser un poco provocadora, yo diría que hay cine o no-cine.

Buenos Aires, Mayo de 1994

LIPARI

RESTAURANT

Obligado 1734
ENTRE PAMPA y JOSÉ HERNÁNDEZ

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

La Cruzjía
CENTRO DE
COMUNICACIÓN
EDUCATIVA

Librería de la comunicación

Los temas de actualidad
Los clásicos
Los indispensables
Toda la información actualizada
para el profesional de la comunicación

Tucumán 1993 - 1050 - Bs. As. - Argentina
tel: 40-2509 - fax: (541) 814-3656
Av. Eva Perón 3059 - 1650 San Martín - Bs As - tel: 752-8755

EMILIA SALENY

Actriz, directora,
maestra

por Héctor Rodolfo Kohen

En el breve lapso de cinco años, una mujer cuyos datos vitales y gran parte de los referidos a su obra se encuentran extraviados en el agujero negro de la desidia nacional, interpretó al menos una película, dirigió tres y posibilitó la factura de otra.

Emilia Saleny o Emilia Saleny Ferrari, presumiblemente nacida en Italia, actriz en el Teatro Apolo hacia fines de 1915 fue la primera directora de nuestro cine¹ y una de las primeras maestras dedicadas a la formación de actores para la cinematografía. Sobrados méritos para justificar una investigación más exhaustiva - de la que este trabajo sólo se propone como prólogo- habida cuenta además, de que una de sus películas, **El pañuelo de Clarita**, es de la pocas del período mudo que se conservan, si bien su última exhibición registrada se realizó en 1972.²

En 1916 se registra su intervención en **El evadido de Ushuaia**, como actriz junto a Pepita Muñoz, un film de asunto policial cuyo argumento correspondió al marqués Enzo D'Armensano, a quien se atribuye la calidad de profesor de cine en el Otto Krause.³

No existe certeza acerca del momento en que inició sus actividades docentes, encauzadas en la Academia de Artes Cinematográficas situada en Cangallo 1636, pero puede fecharse provisionalmente hacia mediados de 1916, puesto que su primera película, **La niña del bosque**, interpretada por alumnos de la Academia se estrenó el 12 de julio de 1917 en el Splendid Theatre. Las pocas referencias encontradas la califican de película para niños, lo que sumaría otro rasgo pionero a la Sra. Saleny⁴.

Pocos meses después, en noviembre del mismo año se daba cuenta de la finalización del rodaje de su segundo film, **Paseo trágico**, exhibida en privada en el Crystal Palace, sin que existan referencias de un posterior estreno y explotación comercial.

Las academias

Prácticamente todos los números de la revista *La Película* correspondientes a los años 1917 y 1918 hacen mención a la proliferación de Academias Cinematográficas, catalogadas en su mayoría como trampas para los ansiosos aspirantes a estrellas del espectáculo, generalmente envueltas en algún escándalo ligado a la estafa cuando no a la prostitución. Su aparición está relacionada con el lugar que ocupa el cine en el imaginario popular a finales de la segunda década del siglo. El crecimiento de la producción local durante los años de la Guerra Mundial⁵ y la aparición de un gran número de revistas dedicadas al cine -a partir de la pionera *Excelsior* en 1913- de bajo costo y con importantes tiradas⁶, son dos de las causas que potenciaron el deseo de cientos de jóvenes de transformarse en "primeras figuras de nuestro teatro mudo".

La excepción en la consideración de la prensa de la época - obviamente justificada hoy por su producción- fue la Academia de Arte Cinematográfica dirigida por la Sra. Saleny. En la sección Correo de *La Película* N° 64 del 13-12-1917 se responde a la consulta de un lector: "Artista Tigre: *La Academia Saleny es, a nuestro juicio, la institución artística dentro de nuestro ambiente local, la de mejores garantías de seriedad y confianza para la enseñanza de la escena muda. Las otras casas con nombres académicos son muy sospechosas*".

La Academia desarrolló sus actividades hasta mediados de 1918, año en que se filma **El pañuelo de Clarita**. Su cierre, posiblemente relacionado con los conflictos producidos por la demora en el estreno del film, se sitúa entre mayo y noviembre. Esta estimación se basa en la existencia de recibos por el pago de cuota de inscripción (\$3) en Mayo y la publicación de la constitución de la productora Unión Film creada por ex alumnos para la realización de **Luchas en la vida**, en diciembre.

El pañuelo de Clarita

El día 27 de abril de 1918 se celebró el contrato entre Emilia Saleny y Bautista Amé para filmar y explotar una película titulada **El Pañuelo de Clarita**. El argumento fue escrito por Amé, quien aportaba \$ 2.000⁷, fijándose en el art. 3° que Emilia Saleny "adaptará y encuadrará según exigencias de la cinematografía", proporcionará operador y artistas. La administración correría por cuenta de Saleny y las eventuales ganancias se repartirían en partes iguales.

La finalización del film se anunció en octubre de 1918⁸, proyectándose su estreno para el mes de marzo de 1919. Un propósito que debió ser postergado ya que en esa fecha sólo se contaba con el negativo, tal como lo indica el Acta de Cesión de Derechos otorgada por Emilia Saleny en favor de Bautista Amé para la explotación del film. Es presumible que el conflicto se generara a raíz de la demora en terminar el film por parte del operador Luis Scaglione, según los anuncios previos -puesto que Saleny manifiesta "haber sido sorprendida en su buena fe" y sugiere, en el apartado relativo al acuerdo económico sobre las futuras ganancias de explotación, que el 30% sea otorgado a "un operador honesto" para la realización del positivo.

El párrafo más sugestivo es aquel en el que Saleny se define como responsable del film⁹, en la más clara explicitación sobre el lugar del montaje en la enunciación cinematográfica registrado en este período: "Dejo prolijamente explicados cuadros y letreros para cortar y añadir la película una vez terminado el positivo". La exhibición privada de **El pañuelo de Clarita** se realizó en el Crystal Palace a fines de octubre de 1919 y todo parece indicar que su permanencia en el circuito porteño fue breve. Fue divulgada en La Pampa -Bautista Amé estaba radicado en Ingeniero Luiggi- con certeza durante 1920. De acuerdo con los volantes de propaganda de los cinematógrafos de la zona, se indica que el film consta de "4 actos y 20 partes" y narra la historia de Clarita que socorre

a un mendigo entregándole un peso y un pañuelo bordado. Clarita es secuestrada por una banda que pide rescate y será salvada por el mendigo, quien resulta ser un pariente de los padres de la niña “*carpintero en su pueblo, viudo y padre de dos niños, mendigo en Buenos Aires, convertido en ladrón por la miseria y por último persona decente.*”

Luchas en la vida

La identificación de los integrantes de la Unión Film como ex alumnos de la Academia Saleny posibilita considerarla como una prolongación de la faz productiva de la misma. No existen referencias a una actividad directa de Saleny en la elaboración del film -del que no he podido establecer una ficha técnica diferenciada por funciones- pero no hay dudas de que se trata del resultado de su tarea docente. La fecha de estreno y exhibición de esta película es imprecisa puesto que las revistas de la época dan informaciones contradictorias: *Excelsior* N° 282 del 6 de agosto de 1919 la incluye entre las películas nacionales en exhibición, y en el N° 285 del 27 del mismo mes anuncia que la misma ha finalizado. *Cine Universal* N° 25, noviembre 19 de 1919 indica que ese día se realizará la privada en el Empire.

De todas maneras, el intento inicial de esta empresa fue también el último y no se han conservado -algo habitual, por cierto- imágenes del mismo. De los films mencionados aquí, sólo uno -**El pañuelo de Clarita**- ha sido resguardado. Una tarea cumplimentada por el autor del argumento y su familia, sin ningún apoyo de las entidades del Estado que han atravesado dictaduras y democracia heroicamente decididos a evitar que el patrimonio cultural sea conocido. Porque de lo que se trata no es de conservar, si esto significa resguardar la materialidad del soporte en un refugio inaccesible (algo que tampoco puede adjudicárseles, ni por error a nuestros funcionarios). Aquello que no puede ser visto, leído, interpretado, gozado, no tiene existencia alguna como expresión artística. Sólo queda un nombre, una cita de catálogo, el vacío, las páginas de una Mitología del Cine Nacional⁹. Se trata simplemente de posibilitar que -y esto vale para la totalidad de los films que aún se conservan- pueda exhibirse. Volverlos vivos integrándolos a nuestra cultura con el mismo derecho que incorporamos el último estreno, es decir restituirlos al lugar en el que lo colocó Emilia Saleny y sus alumnos hace casi ochenta años.

Notas

1. La información disponible hasta el momento no da cuenta de alguna predecesora de la Sra. Saleny.
 2. Teatro Florencio Sánchez, Lória 1194, Bs.As., *La Opinión* 24-06-72.
 3. **El evadido de Ushuaia** se estrenó el 27 de diciembre de 1916 en el cine Callao. Producción Cóndor Film. Intérpretes: (Luis) Ramasotto; Emilia Saleny; Pepita Muñoz.
- El otro film en el que participó D'Armansano fue **Los habitantes de la leonera**, 1917.
4. En diciembre de 1919 se estrenó otro film destinado al público infantil **Los cisnes encantados**, dirigida por Defilippis Novoa sobre argumento de Angel de Estrada (h), basado en un cuento de Andersen.
 5. Ver *La leyenda de Juan Sin Ropa* en el número anterior de *Film*.
 6. *Cinema Star*, *La Película*, *El Imparcial*, *Excelsior*, *Cine Universal*, (30.000 ejemplares en abril de 1919), etc.
 7. Se registra una entrega de \$ 600 el 20 de mayo de 1918 y una de \$ 600 el 3 de julio.
 8. *La Película* N° 110, 31 de octubre de 1918.
 9. Un fragmento de la película fue exhibido a mediados de 1993 en el programa *Siglo XX Cambalache* por Telefé.

Fichas técnicas

La niña del bosque

Dirección: Emilia Saleny. **fotografía:** Luis Scaglione. **productora:** Colón Film. **intérpretes:** niña Titi Garimaldi. **fecha de estreno:** 12 de julio de 1917, Splendid Theatre.

Paseo trágico

Dirección: Emilia Saleny. **fotografía:** Luis Scaglione. **intérpretes:** Argentino Carminatti, Eduardo Di Pietro. **fecha de estreno (posible):** diciembre de 1917.

El pañuelo de Clarita

Dirección: Emilia Saleny. **fotografía:** Luis Scaglione. **argumento:** Bautista Amé. **intérpretes:** Argentino Carminatti, Aurora Roviron (Clarita), Eduardo Di Pietro (Stefano), Olivia Giancaglio, Luis Suárez, Bautista Amé, Antonia Giribine, Amelia Yuves, Carmen Maceres, Victoria Piery de Saleny, Rosita Soria, María Carreras, Ada Peretti, Amelia Codecá, José Capone, Vicente Palumbo, Gelasio Conde, Jorge Bianchi, Alfredo Perrino, Pablo Siri, Marcelo Buyan, Arturo Vignola, Francisco Ferrandis, Eliseo Riveron, Pedro Mongano, Miguel Pelletiri, Emilio Marazzo, Vittorio Sardi y Luis Salvetti. **fecha de estreno:** 2 de noviembre de 1919, Crystal Palace.

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

LOIS WEBER

El caso de *Where Are My Children?*

por **Kevin Brownlow**
traducción de F. M. Peña

La norteamericana Lois Weber (1882-1939) fue primero pianista del Ejército de Salvación, después actriz y finalmente realizadora, desde 1912. Pionera en el tratamiento cinematográfico de temas arriesgados (la infidelidad, el control de la natalidad, la prostitución, la pena de muerte, el aborto), obtuvo con ellos sucesos comerciales que le permitieron organizar una productora propia y filmar con independencia. Se retiró en 1934. *Where Are My Children?* (1916) es uno de sus films más representativos.

“Los carroñeros de la pantalla”, escribió la revista *Photoplay* en abril de 1917, “aprovechando cualquier brisa fétida que surja de las cloacas del pensamiento, han navegado con éxito el mar de la popularidad sensiblera en los pútridos botes de la aventura imposible, de la prostitución, del romance morboso y de los desnudos gratuitos. Ahora, el tema es el control de la natalidad, a favor y en contra, bajo una variedad de tenuous disfraces y títulos salaces como *Ella no sabía que estaba cargada*. Lois Weber, con su dulce y excelente obra *Where Are My Children* (t.l.: ¿Dónde están mis hijos?), abrió la puerta a la hedionda cuadrilla de infames imitadores, que anuncian obscenidades y estrenan basura”.

Where Are My Children? (EE.UU., 1916)¹ se puede describir de muchas formas pero difícilmente con el término *dulce*. Fue un film desagradable pero extraordinario que defendía el control de la natalidad al tiempo que consideraba aborrecible el aborto. El impacto de la película sigue siendo fuerte, de modo que uno se estremece al imaginar lo que habrá sido en la edad de la inocencia. Su fuerza deriva no tanto de sus cualidades cinematográficas -no está mejor hecha que muchos otros films dramáticos de esa época- como de su tema.

En la actualidad existen dos copias, ambas incompletas pero complementarias. Una corresponde a la versión original norteamericana y la otra a la europea. Como la película se hizo durante la guerra, pero antes de que Estados Unidos interviniera en ella, hay notables diferencias entre ambas.

La versión norteamericana comienza con esta explicación, que no está en la versión europea:

“En la actualidad se discute ampliamente la cuestión del control de la natalidad. Toda la gente inteligente sabe que se trata de un tema de gran interés público. Periódicos, revistas y libros han tratado diferentes aspectos del problema. ¿Se le puede negar una cuidadosa dramatización en la pantalla a un tema que ha recibido semejante tratamiento en la prensa escrita? La Universal Film Manufacturing Company considera que no

La Universal Film Manufacturing Company cree, sin embargo, que el tema del control de la natalidad no debe ser expuesto frente a los niños. Al producir esta película, la intención es la de presentar un drama serio frente a un público adulto. La empresa considera que a los niños no se les debe permitir verla sin la compañía de adultos, pero también que si usted los trae les hará un inmenso bien”.²

La publicación especializada *Variety* recomendó a Universal que cortara este prólogo largo y confuso.

No era frecuente que la controversia comenzara desde el título de un film. En la primera secuencia se ven nubes en movimiento y enormes puertas que se abren. Este efecto especial, que se utiliza frecuentemente, está hecho con torpeza, incluso para 1916. Hay humo en lugar de nubes y puertas, columnas y figuras celestiales que parecen haber sido recortadas de un libro de litografías victorianas.

“Detrás de los grandes portales de la Eternidad, las almas de los bebés esperaban para nacer”. Las almas están representadas por rostros de infantes, con alas como las de los querubines. Entre esas almas hay “niños imprevistos”, que descienden a la tierra en abundancia, “almas no deseadas”, que son constantemente enviadas de regreso, marcadas moral o físicamente defectuosas y portando el signo de la serpiente.

“Y luego, en el lugar secreto del Altísimo, estaban aquellas almas buenas y fuertes que sólo se enviaban a cambio de plegarias. Estas eran señaladas con la aprobación del Todopoderoso”. Sobre el humo y las caritas con alas, una gran cruz luminosa aparece. Y entonces empieza la historia propiamente dicha: Richard Walton (Tyrone Power Sr.), fiscal, es un gran creyente en la eugenesia. Parado en la puerta de un juzgado mientras una pareja obrera es conducida afuera, Walton le dice a su



asistente: *“Esas pobres almas nacen enfermas. Si el misterio del nacimiento fuese comprendido, el crimen desaparecería”*.

La gran desilusión de Walton es que su esposa (Helen Riaume) no le dio hijos. *“Sin sospechar que ella pueda ser culpable, el marido le oculta su decepción”*. Cada vez que la hermana del fiscal los visita para mostrarles su nuevo bebé, él disimula cuidadosamente su felicidad para que su mujer no sufra.

Llega al juzgado un caso que interesa enormemente a Walton. El joven doctor Homer (C. Norman Hammond) es acusado de distribuir literatura indecente sobre el control de la natalidad. Walton lee párrafos del libro de Homer, que aparecen en la pantalla:

“Cuando sólo nazcan aquellos niños deseados, la raza conquistará los males que la sumergen”.

“Detengamos la masacre de quienes no han nacido y salvemos las vidas de las madres que no desean serlo”.

El Dr. Homer describe al jurado las condiciones de los barrios pobres, que en su opinión demuestran *“la necesidad de que el tema del control de la natalidad tenga una divulgación universal”*. Sin embargo, es sentenciado.

En forma paralela al juicio vemos a la Sra. Walton acompañando a su mejor amiga, la Sra. de William Brandt (Marie Walcamp) a su servicial Dr. Malfit (Juan de la Cruz), un extranjero con aspecto de villano y barba de pirata (aunque uno puede sospechar que los productores sólo trataban de hacerlo parecer todo lo diferente posible a cualquier otro médico). La Sra. Brandt es acompañada al consultorio; luego vemos un alma ascendiendo al cielo y los portales que se cierran.

“Uno de los no deseados regresa, y una mariposa social está nuevamente lista para las fiestas privadas”.

Roger (A. D. Blake), el hermano libertino de la Sra. Walton, seduce a Lillian (René Rogers) la hermosa hija de la casera. La presencia del embarazo es indicada al espectador con un rostro de niño alado, sobrepuesto sobre el hombro de Lillian. Roger pide ayuda a su hermana, que recomienda al Dr. Malfit. Pero esta vez el servicial médico opera con torpeza. Poco antes de morir, Lillian se confiesa a su madre, que suplica perdón por no haberle dicho lo que necesitaba saber.

Walton emprende un proceso contra el Dr. Malfit, que se defiende alegando trabajar en beneficio de la humanidad porque *“evita la maternidad a mujeres degeneradas, vanas y sedientas de placer”*. Malfit es condenado a quince años de trabajos forzados. Mientras se lo llevan, el médico le grita a Walton que antes de sentarse a juzgar a los demás debería mirar dentro de su propia casa. Walton examina el libro de cuentas de Malfit. Una factura por cincuenta dólares a nombre de su esposa cae al piso. Hay otros recibos por “servicios prestados”: cincuenta dólares... setenta y cinco dólares... Walton está horrorizado. Vuelve a su casa e interrumpe el té de su esposa y sus amigas: *“Acabo de saber por qué tantas de ustedes no tienen niños. Debería llevarlas a juicio por homicidio, pero me contentaré con pedirles que abandonen mi casa”*.

Mientras las mujeres parten, protestando, Walton avanza hacia su mujer: *“¿Dónde están mis hijos?”*. Ella se desploma. *“¡Yo, un oficial de la ley, debo proteger a una asesina!”*. El se va y ella se desmaya.

La mujer visita una iglesia. *“Ahora con súplicas, la Sra. Walton buscó la bendición que antes rechazaba, pero, por haber pervertido a la Naturaleza con tanta frecuencia, se encontró físicamente incapaz de portar la diadema de la maternidad”*.

La película termina con una toma de los Walton sentados ante el fuego del hogar. *“A través de los años, ella deberá enfrentar la muda pregunta: ‘¿Dónde están mis hijos?’”*. La Sra. Walton imagina que una niña juega en su falda. Entonces su marido envejece y tres jóvenes se reúnen, sonrientes, detrás de su silla. La escena está muy bien iluminada, en las copias originales tenía un tono púrpura y resulta sorprendentemente conmovedora.

Aunque esta película es un plato muy fuerte, hacia el que uno está bien predisposto a causa de Lois Weber, su excesivo sentimentalismo resulta molesto. El fiscal pasa tanto tiempo besando niñitos en el parque, que en una película más moderna resultaría un personaje sospechoso. Al mismo tiempo, el film lleva implícita la noción de que ciertos niños son indeseables.

Sin embargo, está elegantemente realizado, con espacio y luces apropiadas al ambiente de clase alta en el que su historia se desarrolla. Las limusinas son tan bonitas y elegantes como las mujeres que viajan en ellas. Si la interpretación resulta un tanto excesiva, algo más teatral que películas posteriores de Weber, también es cierto que el tema necesitaba una mano adicional de seriedad para superar a los censores, porque no hay final feliz. Eso fue capital para su perturbador efecto.

La distribuidora Universal le tuvo pánico³. El National Board of Review exigió que no se proyectara ante público mixto y la empresa temía la acción de los organismos de censura locales. De manera que, en lugar de proporcionarle un estreno general, se resolvió presentarla exclusivamente en el Globe Theatre de New York⁴, que al aceptarla arriesgaba una cancelación de su licencia. Universal esperaba obtener apoyo suficiente como para proteger al film en su viaje a través del país. El riesgo valió la pena: la película fue un récord de taquilla. Cuatro funciones diarias no fueron suficientes y mucha gente quedaba sin poder verla.⁵



Where Are My Children? recibió excelentes críticas, aunque el nombre de la Sra. de William Brandt debió cambiarse tras una protesta de un conocido neoyorquino del mismo nombre. Los intertítulos en la copia de la Biblioteca del Congreso denominan al personaje "Sra. Carlo". El National Board of Review fue obligado a revisar el film, y esta vez sesenta de ochenta y un miembros lo aprobaron para público adulto.⁶

Las opiniones en contra estaban basadas en cuestiones de hecho. Como apuntó la publicación *Moving Picture World*, los médicos como el Dr. Malfit no son frecuentados por mujeres como la Sra. Walton y sus amigas: "Los métodos seguros para evitar el embarazo no son un problema para la clase alta. Son asumidos como algo normal. El propósito de las campañas informativas, emprendidas por mujeres como Margaret Sanger y Emma Goldman, es colocar esos métodos al alcance de los menos afortunados".⁷

¿Y por qué dice el fiscal que su esposa es una asesina por haber decidido no tener hijos? "De acuerdo a su razonamiento, ella ha cometido un crimen, pero en la primera parte del film vemos que él apoya la publicación de un libro sobre el control de la natalidad. ¿El concepto varía según el método empleado?"⁸

Una vez estrenado, el film desató gran indignación en todo el país, con abundantes demandas de las que, sorprendentemente, salió casi siempre ileso. Un sitio donde no pudo exhibirse fue Pennsylvania, cuyo censor, el Dr. Ellis P. Oberholtzer, declaró: "La película es extraordinariamente vil. Sólo sobre mi cadáver habría permitido que fuera aprobada en este estado. Es un montón de mugre y ninguna revisión, no importa cuán drástica sea, servirá de algo. No es adecuada para que la vea la gente decente".⁹

El film puso a los católicos en un dilema, porque aunque se trataba de la propaganda más fuerte posible contra el aborto, estaba a favor del control de la natalidad. Esa fue una de las razones por las que James Michael Curley, alcalde católico de Boston, se encontró en el medio de un escándalo. Su comisión de censura virtualmente ignoró la película porque, dijeron, aguardaban una "queja formal"¹⁰. Se mantuvo en cartel durante meses en esa ciudad, a pesar de que el ex alcalde John F. Fitzgerald la objetó¹¹. Las ganancias netas durante la noche de estreno fueron calculadas en u\$s 2.000.¹²

En plena guerra, el film llegó a Inglaterra, donde las autoridades se oponían al control de la natalidad, especialmente desde que el conflicto había aniquilado a tantos jóvenes y la tasa de natalidad era dramáticamente baja. Por eso, la defensa del Dr. Homer fue eliminada del film y esas tomas fueron insertadas en la escena del proceso al Dr. Malfit. Así, Homer parecía estar proporcionando evidencia en contra de Malfit, provisto de intertítulos tales como "Hay que impedir que los enfermos mentales incurables, los borrachos y los criminales propaguen sus males en su descendencia, PERO JAMAS A TRAVES DE MEDIOS ILEGALES".

Muchos otros intertítulos también fueron alterados. Cuando Walton interrumpe el té de su esposa se le hace decir: "Acabo de saber por qué tantas de ustedes no tienen niños. Evitan la maternidad porque son egoístas. Son mil veces peores que la pobre chica que pagó su ignorancia con la vida".

Esta mutilación alteró gravemente la estructura dramática y, al suprimir la situación inicial, convirtió los primeros rollos en una serie de limusinas que van y vienen¹³.

A pesar de -o quizás debido a- esa recompaginación, la reacción de la prensa inglesa fue excelente. La *Pall Mall Gazette* escribió: "Es una maravilla el modo en que se han superado las obvias dificultades para presentar públicamente semejante tema. Se puede suponer que la gente acostumbrada a los dramas fotográficos estará de acuerdo en que **Where Are My Children?** es, de lejos, el film más perfecto exhibido hasta hoy.

El débil sentimentalismo habitual está ausente y en su lugar hay un logrado y natural poema de las emociones".¹⁴

El representante de Universal en Inglaterra, John D. Tippet, hizo un trato con el Consejo Nacional de Moral Pública: si la exhibición del film se limitaba para adultos en salas especiales, podía exhibirse con apoyo del Consejo¹⁵. Treinta mil personas pagaron para verlo en Preston, Lancashire, y otras cuarenta mil en Bradford, Yorkshire¹⁶. En Sydney, Australia, atrajo a cien mil espectadores en dos semanas¹⁷.

Notas

1. Argumento de Lucy Payton y Franklyn Hall, guión de Lois Weber y Phillips Smalley, su esposo.

2. De la copia que está en la Biblioteca del Congreso, Washington D. C. Ver además "The Long Square-Up: Exploitation Trends on the Silent Film", por Katherine Karr, *Journal of the Popular Film*, vol. II, n. 2, primavera de 1974, pp. 107-108. El título original del film era *The Illborn*, *AFI Catalogue 1911-1920*, p.1021.

3. *Wid's*, 20 de abril de 1916, p.524.

4. Seguía, en el mismo cine, a *The Dumb Girl of Portici* (1916) una suntuosa producción de Weber y Smalley con Anna Pavlova.

5. *Variety*, 21 de abril de 1916, p. 25.

6. *Moving Picture World*, 20 de mayo de 1916, p. 1321.

7. *Moving Picture World*, 29 de abril de 1916, p. 818.

8. *Moving Picture World*, 29 de abril de 1916, p. 818.

9. *Moving Picture World*, 7 de octubre, citado por Karr, p. 126.

10. *Variety*, 7 de julio de 1916, p. 22.

11. *Variety*, 22 de septiembre de 1916, p. 32.

12. *Variety*, 7 de julio de 1916, p. 22.

13. Esta versión europea fue distribuida en Holanda, país neutral, pionero del control de la natalidad, donde se encontró la copia. Hay una nueva secuencia agregada al comienzo, en la que se ven madres llevando a sus hijos a una clínica pública, donde las autoridades los toman a su cargo.

14. *Pall Mall Gazette*, 8 de noviembre de 1916, citado en *The Bioscope*, 17 de enero de 1918, p. 75.

15. *The Bioscope*, 16 de noviembre de 1916, p. 631.

16. *The Bioscope*, 17 de enero de 1918, p. 75.

17. *The Bioscope*, 8 de noviembre de 1917, p. 122. Un film llamado *The Unborn* (1916) fue ajustado para capitalizar el éxito de la película de Weber. Comenzaba como un melodrama convencional y de pronto se convertía en una apelación en contra del aborto. ¡El nombre del abortista era Dr. Ahlbad! *Variety*, 23 de junio de 1916. Ver además *AFI Catalogue 1911-1920*, p. 963.

Kevin Brownlow es inglés y vive en Londres. Historiador, restaurador y cineasta, ha publicado, entre muchos otros textos, *The Parade's Gone By...* (1968), *The War, the West and the Wilderness* (1979) y *Behind the Mask of Innocence* (1990), trilogía esencial sobre el cine mudo norteamericano. Junto con David Gill ha realizado documentales sobre Hollywood, Chaplin, Keaton, Harold Lloyd y David Wark Griffith. Fue responsable de la recuperación del film *Napoleon*, de Abel Gance, entre otros clásicos del cine. Este artículo, inédito en castellano, se reproduce aquí con autorización del autor.

Una cuidadosa investigación llevada a cabo en 1975 reveló una cifra sorprendente: en Estados Unidos hubo 36 mujeres que realizaron películas durante el cine mudo. Aunque las imágenes supervivientes sean escasas, el dato merece un intento de ampliación.

Alice Guy, francesa, fue la primera mujer realizadora que tuvo el cine mundial y trabajó en Estados Unidos hasta 1922. Su equivalente norteamericano parece haber sido Lois Weber, que dedicó la mayor parte de su carrera a temas socialmente comprometidos y cuya obra tiene más espacio en otra parte de este dossier. Weber tuvo contemporáneas en Mabel Normand y Lillian Gish, que llegaron a la dirección después de haberse establecido como estrellas, en la comedia y en el drama respectivamente.

Normand fue la inventora del pastelazo a la cara y dirigió muchas de las películas cortas que interpretó para su productor y amante Mack Sennett, hacia 1914, a veces compartiendo la responsabilidad con Charles Chaplin. Más tarde derivó la tarea en otros y se limitó a actuar. Lillian Gish llegó a ser una de las mayores figuras del cine gracias a su trabajo con David Wark Griffith (**El nacimiento de una nación**, **Pimpollos rotos**, **Las dos tormentas**) y nominalmente dirigió un solo film, que se tituló **Remodelling Her Husband**¹ y fue protagonizado por su hermana Dorothy Gish y James Rennie, en 1920. Pero durante todo el período de su estrellato, Gish participó activamente en la preparación de cada uno de sus films y se reservó el derecho a elegir temas, intérpretes y técnicos, lo que en algunos casos la puso en situación de co-directora. A los grandes estudios les molestaba tanta independencia y cuando en 1930 le dieron la espalda, la actriz resolvió dedicarse al teatro y esperar. Trabajó poco en cine desde entonces, pero hizo memorable cada una de sus intervenciones (**La noche del cazador**, Charles Laughton-1955, **Lo que no se perdona**, John Huston-1960, **Las ballenas de agosto**, Lindsay Anderson-1987) y, graciosamente, sobrevivió a los grandes estudios.

Dorothy Arzner comenzó a dirigir en 1927 (**Fashions for Women**), después de una larga carrera como montajista. El suyo fue el caso excepcional de directora que se las arregló para sobrevivir con éxito al sistema de estudios realizando, a pesar de todo, un cine poco convencional. Tras una serie de comedias frívolas no muy trascendentes, Arzner se estableció entre los directores de primera línea con **Working Girls** (1931) y **Merrily We Go to Hell** (1932). En **Christopher Strong** (1933), Katharine Hepburn interpretaba a una mujer firme e independiente que resultaba embarazada por un hombre casado y decidía, en consecuencia, hacerse migas con el avión. Si bien ese era el final que Hollywood prefería para las mujeres firmes e independientes, Arzner lograba que la película no dejara una impresión convencional en su público. Aunque otros films suyos (**Craig's Wife**-1936, **Dance, Girl, Dance**-1940) evitaron que sus protagonistas (Rosalind Russell, Lucille Ball) cayeran en el estereotipo, los resultados fueron cada vez menos definidos y personales. Después de la Segunda Guerra Mundial, durante la cual realizó documentales, se apartó del cine comercial y prefirió la publicidad y la docencia. Falleció en 1979, a los 79 años.

Ida Lupino (n. 1918) también accedió a la posibilidad de dirigir sólo después de una respetable carrera estelar que inició en 1933. Sus películas se unieron a la línea testimonial que adoptó buena parte del cine norteamericano de los '50 y así aportó una perspectiva femenina a temas como la violación (**Outrage**-1950), la bigamia (**The Bigamist**-1953) y la explotación de una joven deportista (**Hard, Fast and Beautiful**-1951). Su mejor film fue, sin embargo, un *thriller* titulado **The Hitch-Hicker** (1953) en el que una pareja de automovilistas es aterrorizada por un desconocido. Lupino dirigió su último film en 1966.

El inventario precedente no habrá de sorprender a nadie y figura en todas las historias del cine. Menos difusión ha tenido la singular carrera

LAS MUJERES PRIMERO

por Fernando Martín Peña

de Helen Foster Barham, mujer excepcional que con el nombre artístico de Nell Shipman dirigió, escribió, produjo e interpretó una serie de films que, hasta hace poco, permanecían perdidos en la noche de los tiempos.

En un artículo publicado por la revista italiana *Griffithiana*², el investigador Tom Trusky revela la existencia de un selecto grupo de fans de Shipman, transcribe fragmentos de su autobiografía (inédita hasta 1987) y se propone arrojar luz sobre las tinieblas. Shipman nació en 1892 y, siendo muy joven, abandonó a su familia porque quería ser actriz. Lo logró pronto pero se casó y su carrera quedó interrumpida por un embarazo. Para no perder tiempo, Shipman comenzó a escribir y vender libretos propios a distintas productoras cinematográficas. Ese primer contacto con el cine se prolongó y hacia 1916 Shipman era la conocida protagonista de numerosas películas de aventuras. Su primer éxito en ese rubro fue **God's Country and the Woman** (1915), adaptación de una novela de James Oliver Curwood³. Terminado su contrato como actriz, tres años después, Shipman logró un contrato exclusivo con Curwood y comenzó a producir sus propias películas basadas en la obra de ese autor y con rodajes en locaciones reales del noroeste norteamericano. Casi todas esas películas se realizaron en condiciones especialmente difíciles e incluyeron secuencias riesgosas que Shipman prefería ejecutar sin dobles. Frecuentemente se hacía necesario utilizar animales y Shipman se armó para ello un zoológico personal.

Tras dos años de éxitos, su empresa sufrió un golpe definitivo en 1922. Shipman realizó **The Grub-Stake**, ambientado en Alaska, a un costo de 180.000 dólares que no pudo recuperar, porque la empresa con la que negoció la distribución del film quebró y el negativo quedó embargado por los acreedores. Shipman alcanzó a filmar un par de cortometrajes pero no pudo obtener financiación para ningún proyecto de alguna envergadura. Sobrevivió abriendo su zoológico al público, trabajando en un circo, escribiendo novelas sobre su vida, vendiendo algún guión. Su hijo Barry se estableció en la industria como autor de libretos para seriales en episodios.

Shipman pasó sus últimos años en una zona desértica cercana a Palm Springs, California, donde murió, en enero de 1970. Perdidas durante años, la mayor parte de sus películas ha sido restaurada, incluyendo la inédita y fatal **Grub-Stake**.

1. En Buenos Aires se estrenó con el título **La cuerda floja**.

2. Ns. 32-33, septiembre de 1988.

3. **El oso**, de Jean-Jacques Annaud, se basaba en un relato de Curwood.

¡HAS RECORRIDO UN LARGO CAMINO, MUCHACHA! Mujeres directoras en Hollywood

por Paula Félix-Didier

El acceso de la mujer al ámbito de lo público se ha venido realizando trabajosamente durante los dos últimos siglos. La historia de las mujeres es en cierto modo, como dice el historiador Georges Duby, su acceso a la palabra. En un principio -y aún hoy- mediatizada por hombres que hablan de "nosotros" y "ellas" en el teatro, la novela o el cine, la voz de las mujeres se ha ido haciendo oír en los medios de expresión y ha logrado -no sin dificultades- el acceso directo a ellos debido principalmente al impulso feminista. Hablar, leer, escribir, actuar, dirigir son las actividades de la intervención de la mujer en el ámbito de lo público.

Ahora bien, ¿qué es lo que la mujer tiene para decir?, ¿algo nuevo, distinto, "femenino"? ¿puede hablarse de una especificidad del discurso femenino? De cualquier modo, lo que la mujer tiene para decir no ha sido debidamente escuchado aún y en todo caso no existe una clase de mujer, con un mismo punto de vista. No hay una unidad del concepto de mujer fuera del lenguaje que la enuncia.

La mirada femenina no ha tenido más que un lugar marginal en la historia del cine, sobre todo si tenemos en cuenta el cine americano de los grandes estudios, una usina

reproductora de la visión machista del mundo femenino. En ese terreno, las pocas mujeres que han accedido a realizar películas han aportado una caracterización más apropiada de la mujer, sus inquietudes, sus deseos y temores. Menos indulgente, y en algunos casos más crítica, la mujer en estos films no es tonta, no es unidimensional y no confía ciegamente en un hombre que la modela y la guía. Sus reacciones no son previsibles según un estereotipo de mujer que el hombre se ha construido a su medida.

Pero el cine es quizá la actividad artística donde más cuesta abrirse camino. Para triunfar como directora en el cine americano, la mujer debe en la mayoría de los casos probarse primero como alguna otra cosa: guionista, editora, actriz... Si tiene éxito y paciencia, conseguirá dirigir, y casi siempre alguna idea propia que debió pelear contra viento y marea. Así comenzaron muchas de las directoras más exitosas del cine americano de hoy, como Penny Marshall (actriz), Amy Heckerling (editora) o Randa Haines (guionista).

De 7332 films que se estrenaron en Estados Unidos entre 1949 y 1979 sólo 14 fueron dirigidos por una mujer². Hasta 1971 y desde el período mudo, la única mujer con cierta continuidad en su actividad como directora fue Ida Lupino y tras el estreno de su último film en 1966, (*The Trouble with Angels*) transcurrieron cinco años antes de que volviera a verse en un cine comercial una película dirigida por una mujer.

Fue *Wanda*, un film de Barbara Loden que ganó el premio de la crítica en el Festival de Venecia. Loden dirigió, escribió, editó y protagonizó este film independiente, filmado en 16mm, que narra -de un modo sencillo y sin pretensiones- la historia real de una mujer trabajadora que decide convertirse en cómplice de un asalto a un banco.

Barbara Loden había comenzado su carrera en el espectáculo como *Pin-up model* hasta que fue descubierta por Elia Kazan con quien trabajó como actriz en tres de sus films (*Esplendor en la hierba*, *Wild River* y *Fade-In*) y finalmente se casó. Kazan prefería el tipo hogareño de mujer: logró que Loden dejara de actuar y obstaculizó sistemáticamente sus deseos de transformarse en directora, tarea para la cual la creía absolutamente incapaz. A pesar de la desconfianza de su marido, ella escribió una historia y logró filmarla. La película fue un éxito pero Loden no pudo disfrutarlo: mientras trabajaba en su segundo guión falleció de cáncer a los 48 años.

Si se es mujer, directora de cine y además negra, las cosas se ponen mucho más difíciles. El primer film dirigido por una mujer negra americana que se estrenó comercialmente en los Estados Unidos fue *Daughters of the Dust*, de Julie Dash, en 1991. Dash estudió en la UCLA y realizó varios films independientes en los ochenta hasta que, luego de trece años de duro trabajo para conseguir el dinero, pudo filmar *Daughters...*, la historia de una familia afroamericana descendiente de esclavos que decide dejar su lugar natal, sus costumbres y su idioma para instalarse en una zona industrial.

Para confirmar la regla siempre hay alguna excepción que intenta desarticular el discurso feminista con el argumento de que existen directoras muy exitosas. Y esto es cierto, hay algunas mujeres que han logrado un trabajo estable como directoras para grandes estudios.

Kathryn Bigelow ha dirigido cuatro largometrajes. Comenzó su carrera en la pintura y se interesó luego por el cine como un modo de explorar aún más la imagen. Su primer largometraje *The Loveless* es un consciente homenaje a *The Wild One* y Marlon Brando, apoyado en la estética de los cuadros de Edward Hopper.

Bigelow es quizá la única mujer que ha incursionado en el territorio exclusivamente masculino de las películas de acción, y si bien una primera mirada podría llevar a pensar que sólo se trata de una mujer en el papel de un hombre, dirigiendo un típico producto comercial de Hollywood, una mirada más atenta descubre alguna sonrisa burlona detrás del usual despliegue del cine de acción. Bigelow ha llevado la

mirada femenina donde raramente había llegado: las películas de horror y el *thriller*.

Su segundo film la convirtió en una figura de culto entre la juventud americana intelectual. **Near Dark** -en parte producida por Oliver Stone- es una historia de vampiros modernos que recorren las rutas buscando víctimas nuevas y pasan el día durmiendo en moteles. Lo curioso es que la condición de chupasangre es reversible, de modo que sus destinos no están sellados.

Luego de este film y su repercusión, el Museo de Arte Moderno de Nueva York se creyó en la obligación de montar una exposición retrospectiva de las obras pictóricas de Bigelow.

Blue steel, su tercer largometraje, sería un típico *thriller* si no fuera porque la protagonista es una mujer policía que no es débil y delicada, ni un hombre con polleras, tal como Hollywood nos ha acostumbrado a definir a la mujer. Femenina, sabe defenderse sola y cuidarse muy bien de los hombres que, de un lado y del otro de la ley, tienen sólidos preconceptos acerca de las mujeres en general y de la mujer policía en particular.

Su último trabajo -**Point Break**- es un film de acción con una pareja desaparecida de jóvenes agentes del FBI. En una entrevista previa al estreno, James Cameron, director de **Terminator II** y marido de Bigelow, dijo a *Premiere*: "No veo el momento de que se estrene *Point Break*. Seguramente todos dirán: 'Kathryn Bigelow, debe ser algún extraño nombre de Europa del Este, un seudónimo de hombre. Kathryn, no suena a nombre masculino, pero debe serlo. Las mujeres no hacen acción'. Será muy interesante ver la reacción del público cuando se enteren".

Susan Seidelman ha dirigido seis largometrajes. Su género es la comedia, un estilo de comedia agrisulce, satírica que tiene como protagonistas a mujeres comunes, ni muy ricas ni muy lindas, todas ellas con ganas de realizar sus sueños, de ser independientes. Tras terminar sus estudios en la New York University y con varios cortos bajo el brazo, logró reunir 80.000 U\$ para filmar su primer largo: **Smithereens**, una historia amarga narrada en clave de comedia. Una joven intenta abrirse camino como *manager* de una banda de punk rock. Todo lo que consigue es ser echada de su departamento por una furiosa propietaria, descubrir que ninguna de sus amigas está dispuesta a ayudarla y ser engañada por el líder de la banda que la deja sin hogar y sin dinero. **Smithereens** tuvo un notable éxito de público tanto en Estados Unidos como en Europa, lo que atrajo sobre Seidelman la atención de los estudios. Así filmó en 1985 **Buscando a Susan**, una típica comedia de equivocaciones donde se confunden las identidades de dos mujeres bastante diferentes: un ama de casa de New Jersey (Rosanna Arquette) y una rockera de New York (Madonna). Aunque el film retoma ciertos temas de **Smithereens**, el modo de narrar es evidentemente más complaciente y el mandato que la preside está claro: se trata de una comedia y la gente debe divertirse. El film resultó un gran éxito de taquilla y Seidelman pudo seguir filmando para la industria, aunque sus siguientes tres films (**Making Mr. Right**, **Cookie** y **La diabla** [*She-Devil*]) fueron menos exitosos.

Penny Marshall, más conocida como Laverne de la serie televisiva *Laverne & Shirley* (1976-1983), dirigió cuatro largometrajes, además de algunos de los capítulos de la serie.

Su debut como directora fue en 1986 con **Jumpin' Jack Flash**, un film con Whoopi Goldberg, pero fue **Big** (*Quisiera ser grande*, 1988) la que le aseguró un lugar en la industria. **Big** -la primera película indiscutiblemente taquillera dirigida por una mujer- es un film con el clásico esquema de comedia con un ingrediente fantástico que se ha probado eficaz en varias ocasiones (**Harvey**, **El cielo puede esperar**). Tom Hanks es un niño de once años con el cuerpo de un joven de veintipico y -tal vez hilando demasiado fino- el único indicio que descubre a la mujer detrás de cámara es la mirada decididamente maternal sobre las angustias y alegrías del niño-hombre.

El tercer largometraje de Marshall fue **Despertares** (*Awakenings*, 1990), un film con un tema poco prometedor en cuanto a interés del público, que refleja el poder de negociación que un director consigue luego de un gran éxito. **Awakenings** narra una historia real acerca de una enfermedad muy extraña y un médico que cree poder curarla. Los enfermos permanecen en un estado de coma del que casi nada puede hacerlos reaccionar pero existe un tratamiento que puede despertarlos aunque sólo por un corto período. El film estructurado como un melodrama en el que abundan los golpes bajos se centra en la relación entre el médico idealista (Robin Williams) y uno de los enfermos (Robert de Niro).

Su último trabajo fue **Un equipo muy especial** (*A league of their own*, 1992), la historia del único equipo de baseball femenino en actividad durante la segunda guerra mundial cuando la mayoría de los hombres estaban en el frente.

Si bien el film utiliza las bien conocidas fórmulas de las películas deportivas y tiene una serie de personajes un tanto estereotipados (la chica tímida que gana confianza, la chica maleducada con un corazón de oro, las hermanas celosas) tiene un segundo nivel que resulta interesante respecto del tema de la visión femenina.

Durante la segunda guerra, la sociedad americana - que venía perpetuando la imagen de la mujer dócil que cuida del hogar- descubrió que necesitaba mujeres capaces de realizar tareas de fuerza y habilidad, ya que escaseaban los hombres. Así es que Hollywood produjo unos cuantos films acerca de mujeres independientes, hábiles y fuertes.

Este film recuerda esa época y realiza un balance. La mayoría de las mujeres de la liga -que efectivamente existió- regresaron a sus hogares cuando la guerra terminó y el episodio no fue más que un recuerdo. Esto es lo que destaca Marshall, la ambigüedad de estas mujeres en un momento de transición en el que comienzan a abrirse algunas puertas. Unas pueden aprovechar las oportunidades y otras no saben que hacer con sus nuevos roles y su libertad.

Amy Heckerling ha realizado cinco films. El segundo -**Johnny Dangerously**, una película de gánsters durante la prohibición con Michael Keaton y Danny de Vito- le permitió consolidar una carrera como directora luego de varios años como editora de TV. Pero su mayor éxito y el mayor éxito femenino hasta el momento fue **Mira quien habla** (*Look who's talking*, 1989) cuya recaudación condujo inevitablemente a que Heckerling dirigiera una secuela, **Mira quien habla también** (*Look Who's Talking Too*, 1990).

Las mujeres no han logrado todavía una representación importante en el cine de los grandes estudios pero su participación ha ido en aumento constante en los últimos veinte años. Aquietado el discurso feminista más ortodoxo, la nueva articulación de la relación entre los sexos está aún por definirse y la mujer tiene todavía mucho lugar que ocupar y mucho camino que recorrer para lograr una representación igualitaria en todos los ámbitos de la cultura.

BREVE DICCIONARIO DE DIRECTORAS DE CINE

por Agustín Neifert
y F. M. Peña

El siguiente trabajo se propone como complemento informativo del dossier y no pretende ser exhaustivo. El orden es estrictamente alfabético.

Akerman, Chantal (Bélgica, 1950) Guionista, directora y militante feminista. Tenía 18 años cuando hizo su primer film, **Saute ma ville**. Reconoce influencias de Godard y los norteamericanos Michael Snow y Stan Brackage. **La chambre** (1972), **Yonkers** (1973), **Je, tu, il, elle** (1974), **News from Home** (1976), **Les rendez-vous d'Anna** (1978), **Golden Eighties** (1985).

Anders, Alison (EE.UU.) Guionista y realizadora. Estudió cinematografía en la UCLA. **Gas Food Lodging** (*Nafta, comida y alojamiento*, 1991), **Mi vida loca** (1993)

Archibughi, Francesca (Italia, 1960) Guionista y directora; estudió en el Centro Nazionale de Cinematografía. **Riflesso Condizionato** (1980, corto), **La piccola avventura** (1983), **Mignon è partita** (*Mignon vino a quedarse*, 1987), **Verso sera** (*Querer es un sentimiento*, 1990), **Il grande cocomero** (1992).

Armstrong, Gillian (Australia, 1950) Guionista, productora y directora. Estudió en la Escuela de Arte de Melbourne y en la Escuela de Cine y TV de Sydney. **Roof Needs Mowing** (1973, corto), **Smokes and Lollies** (1975, corto), **My Brilliant Career** (*Mi brillante carrera*, 1979), **Starstruck** (1982), **Mrs. Soffel** (1984), **Fires Within** (1991), **The Last Days of Chez Nous** (1993).

Arthur, Karen (EE.UU., 1941) Bailarina, Coreógrafa, actriz y directora de teatro, cine y sobre todo TV. **Legacy** (1975), **The Mafu Cage** (*La jaula de Mafu*, 1977), **The Rape of Richard Beck** (1985, para TV), **Lady Beware** (1987), **Shadow of a Doubt** (1991, para TV).

Audry, Jacqueline (Francia, 1908-1977) Continuista desde 1933, asistente de Pabst y Ophüls y realizadora desde 1943. **Les malheurs de Sophie** (1946), **Olivia** (1951), **Mitsou** (1956), **La garçonne** (1957), **Les petits matins** (1961), **Soledad** (1966), **Le lis de la mer** (1971).

B, Beth (EE.UU.) Artista multimedia, guionista, realizadora. Se recibió en la Escuela de Artes Visuales de Nueva York y encabezó el movimiento *punk* norteamericano a fines de los '70. Hasta 1989 trabajó junto a su marido, Scott B. **Black Box** (1979), **The Offenders** (1980), **Vortex** (1982), **Belladonna** (1989, corto), **Thanatopsis** (1991), **Two Small Bodies** (1993).

Batchelor, Joy (Inglaterra, 1914-1992) Productora, guionista y realizadora de películas animadas, en colaboración con su esposo, John Halas. **The Pocket Cartoon** (1941), **Handling Ships** (1945), **Magic Canvas** (1953), **Animal Farm** (*Rebelión en la granja*, 1954), **Dam the Delta** (1960), **What's a Computer?** (1970).

Belén, Ana (España, 1951) Actriz, cantante, productora y directora. Su verdadero nombre es María Pilar Cuesta Acosta y está casada con el cantante Víctor Manuel. En 1991 realizó **Cómo ser mujer y no morir en el intento** (Idem.)

Bellon, Yannick (Francia, 1924) Montajista y realizadora de cortometrajes. Durante varios años tuvo a su cargo un programa literario mensual para la TV, titulado *Bibliothèque de Poche*. Es una generosa y lúcida defensora de la condición femenina y siempre aceptó que sus films fueran calificados de "feministas". **Quelque part quelq'un** (1972), **La femme de Jean** (1973), **Jamais plus toujours** (1975), **L'amour violé** (1977), **L'amour nu** (1981), **La triche** (1984).

Bemberg, María Luisa (Argentina, 1923) Poetisa, guionista y directora. Fundadora de la Unión Feminista Argentina y promotora del festival *La mujer y el cine*. Escribió guiones para Raúl de la Torre y Fernando Ayala. Sostiene que "El mío es un cine muy comprometido con la ideología feminista, porque siento como una obligación ética proponerle al público una imagen de la mujer que sea diferente a los estereotipos que suele dar de ella el cine argentino". **Momentos** (1980), **Señora de nadie** (1982), **Camila** (1984), **Miss Mary** (1986), **Yo, la peor de todas** (1990), **De eso no se habla** (1993).

Benacerraf, Margot (Venezuela) Se graduó en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central de Venezuela, estudió cine en el IDHEC. Su actividad como cineasta ha sido breve pero esencial. **Araya** (1957/59), su único largometraje, está considerado uno de los mejores films latinoamericanos de la Historia del Cine. También rodó un cortometraje, **Reveron** (1952) sobre pintor venezolano homónimo.

Borden, Lizzie (EE.UU., 1954) Artista plástica, crítica de arte, montajista. Es declaradamente feminista. **Born in Flames** (1982), **Working Girls** (*Mujeres que trabajan*, 1986), **Love Crimes** (1992).

Cavani, Liliana (Italia, 1936) Guionista y directora. Estudió filología en la Universidad de Bolonia y dirección en el Centro Experimental de Cine de Roma. Está identificada como "católica de izquierda". A los 24 años



Las hermanas alemanas, de Margarete Von Trotta

comenzó a trabajar para la TV. **Francesco d'Assisi** (1966), **L'ospite** (1971), **Portiere di notte** (*Portero de noche*, 1973), **Al di là del bene e del male** (*Más allá del bien y del mal*, 1977), **La pelle** (*La piel*, 1981), **Oltre la porte** (*Detrás de la puerta*, 1982), **Interno berlinese** (*Propiedad privada*, 1985), **Francesco** (*Idem.*, 1989).

Celestini, María B. de (Argentina) Escritora teatral, guionista, realizadora. Especie de Lois Weber local, María B. de Celestini estrenó en agosto de 1920 un film titulado **Mi derecho**. El derecho en cuestión era el que una joven soltera invocaba para tener a su hijo, a pesar de la sociedad. La realizadora fue, además, autora de la obra teatral *En tinieblas*, estrenada en 1923.

Clarke, Shirley (EE.UU., 1925) Tras estudiar danza, Clarke comenzó a rodar cortos experimentales y documentales en 1953. Influida por el *cinéma vérité*, realizó en 1961 **The Connection**, un largometraje sobre un grupo de adictos a la heroína con el que se encontró en el centro del New American Cinema. **Dance in the Sun** (1953, corto), **The Cool World** (1963), **Portrait of Jason** (1967), **Ornette: Made in America** (1985).

Compannez, Nina (Francia, 1937) Guionista, montajista y directora. Colaboró con el realizador Michel Deville en los guiones de varias películas. **Faustine et le bel été** (*Faustina, una lágrima, un amor*, 1971), **Comme sur des roulettes** (1976), **La muse et la madone** (1978)

Coolidge, Martha (EE.UU., 1946) Guionista y directora, egresada de la Escuela de Artes Visuales de la Universidad de Nueva York. **Valley Girl** (1983), **City Girl** (1984), **Joy of Sex** (1984), **Real Genius** (1985), **Rambling Rose** (*Noches de Rosa*, 1991), **Neil Simon's Lost in Yonkers** (*Prohibido amar*, 1993).

Deren, Maya (EE.UU., 1917-1961) Realizadora y escritora, nacida en Ucrania pero educada en los Estados Unidos. Estudió periodismo y ciencias políticas, pero se dedicaba a la poesía cuando comenzó a filmar en 1943. Está considerada como "la madre del cine *underground*" norteamericano. **Meshes of the Afternoon** (1943, corto), **Ritual in Transfigured Time** (1946, corto), **The Very Eye of the Night** (1958, corto), **Witch's Cradle** (1961, corto).

Devers, Claire (Francia, 1955) Guionista y directora. Estudió filosofía y ejerció la crítica cinematográfica en *Cahiers du Cinéma*. **Noir et blanc** (1986), **Chimere** (1989), **Max et Jeremie** (*Max & Jeremie*, 1992).

Dörrie, Doris (Alemania Federal, 1955) Guionista y directora. Estudió teatro en Hannover durante 1973 y cine en Nueva York. **Mitten ins herz** (1983), **Manner...** (*Hombres*, 1985), **Me and Him** (*Yo y él*, 1987), **Geld** (1989), **Happy Birthday, Turke!** (1992).

Dulac, Germaine (Francia, 1882-1942) Periodista, escritora, realizadora, cineclubista, militante feminista y figura capital de la vanguardia francesa de los '20. **Les soeurs ennemies** (1915), **Géo le mystérieux** (1916), **Ames de fous** (1917), **La mort du soleil** (1921), **La souriante Madame Beudet** (1923), **Le diable dans la ville** (1924), **Ame d'artiste** (1925), **La coquille et le clergyman** (1927), **Disque 927** (1928), **Germination d'un haricot** (1928).

Fernández Violante, Marcela (México, 1941) Guionista y directora. Egresada del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM. **De todos modos Juan te**

llamas (1975), **Cananea** (1977), **Misterio** (1979), **En el país de los pies ligeros** (1978), **Nocturno de amor que te vas** (1987).

Grant, Lee (EE.UU., 1927) Actriz y realizadora. Debutó en el primer rubro en 1951, pero cayó poco después en la lista negra junto a su marido, el escritor Arnold Manoff. Tras retomar su carrera, comenzó a dirigir en 1976. **The Stronger** (1976, corto), **The Wilmar 8** (1981), **Down and Out in America** (1985), **Staying Together** (1989).

Greenwald, Mary (EE.UU., 1955) Actriz, bailarina, montajista. Estudió interpretación en la School of Performing Arts, apareció en cortos y en puestas de teatro independiente. Después de pasarse siete años trabajando en distintas fases de la postproducción cinematográfica, comenzó a dirigir. **Hot Stuff** (1986, corto), **Home Remedy** (1987), **The Kill Off** (1987), **Ballad of Little Jo** (1993).

Guy, Alice (Francia, 1873-1968) Secretaria del empresario Leon Gaumont, Guy llegó a ser la primera mujer que dirigió un film al hacerse cargo de **La fée aux choux** en 1896. Con su marido, el fotógrafo y realizador Herbert Blaché, dirigió la sucursal norteamericana de Gaumont desde 1911 hasta 1922. Recibió la Legión de Honor en 1953. **Les dangers de l'alcoolisme** (1899), **Hussard et grisettes** (1901), **Le courrier de Lyon** (1904), **La esmeralda** (1905), **Rose of the Circus** (1911), **Phantom Paradise** (1912), **The Pit and the Pendulum** (1913), **The Monster and the Girl** (1914), **The Girl with Green Eyes** (1916), **Behind the Mask** (1917), **Vampire** (1920).

Gyarmathy, Livia (Hungría, 1923) Guionista y realizadora. Esposa del realizador Géza Böszörményi, comenzó a dirigir tras estudiar ingeniería química. **Uzenet** (1967, corto), **Ismeri a szandi, mandit?** (1968), **Alljon meg a menet** (1973), **Együttélés** (1983).

Haines, Randa (EE.UU., 1945) Guionista, actriz y realizadora. Graduada del American Film Institute, trabajó para la TV escribiendo y dirigiendo diversas series (**Family**, **El precio del deber**) y telefilms (**The Jilting of Granny Weatherhall**, **Something About Amelia**). Debutó en el cine comercial con **Children of a Lesser God** (*Te amaré en silencio*, 1986). Fracasó estrepitosamente con **Wrestling Ernest Hemingway** (*Recuerdos*, 1993).

Hoogesteijn, Solveig (Suecia, 1946) Guionista y directora, residente en Venezuela desde muy joven. Estudió en la Escuela Superior de Televisión y Cine de Munich. **Puerto Colombia** (1976), **El mar del tiempo perdido** (1977), **Manoa** (1979).

Holland, Agnieszka (Polonia, 1948) Guionista y directora de cine y teatro, hija de padre judío y madre católica. Estudió en la Escuela de Cine de Praga y se inició en el cine colaborando con Wajda. **Aktorzy prowincjonalni** (*Actores provinciales*, 1980), **Bittere Ernte** (*Cosecha amarga*, 1984-Alemania Fed.), **To Kill a Priest** (*Complot contra la libertad*, 1988-EE.UU.), **Europa, Europa** (*Idem.*, 1991-Alemania), **The Secret Garden** (*El jardín secreto*, 1993-EE.UU.)

Jakubowska, Wanda (Polonia, 1907) Estudió Historia del Arte en la Universidad de Varsovia y comenzó su carrera haciendo documentales. Durante la Segunda Guerra Mundial estuvo confinada en Auschwitz y Ravensbruck, y sobre su experiencia allí realizó la extraordinaria **Ostatni etap** (*Mujeres heroicas*, 1948). **Budujemy** (1933), **Nar Niemmem** (1939), **Zolnierz zwyciestwa** (1953), **Spotkanie w mroku** (1960), **Goraca linia** (1965), **Bialy mazur** (1973).

Kaplan, Nelly (Argentina, 1932) Periodista, guionista y directora. Se radicó en París en 1952, donde trabó amistad con Abel Gance, a quien asistió y acompañó hasta su muerte. **La fiancée du pirate** (1969), **Papa, les p'tits bateaux** (1972), **Nea** (1976), **Charles et Lucie** (1979), **Plaisir d'amour** (1991).

Kidron, Beeban (Inglaterra, 1961) Fotógrafa, guionista y directora. Estudió en la National Film and Television School y comenzó su carrera realizando documentales y trabajando para la TV. **Carry Greenham Home** (1984), **Oranges are Not the Only Fruit** (1990, para TV), **Antonia & Jane** (1991), **Used People** (*Romance otoñal*, 1992).

Landeck, Eva (Argentina) Estudió filosofía en la Universidad de Buenos Aires, fotografía con Pablo Taberero, dirección de actores con Heddy Crilla y cine en la Asociación de Cine Experimental. **El empleo** (1970, corto premiado en Cannes), **Gente en Buenos Aires** (1974), **Ese loco amor loco** (1977), **En lugar del humo** (1978, en Uruguay).

Landeta, Matilde (México, 1910) Guionista y directora. Inició su carrera como continuista en 1933 y como asistente de dirección desde 1944. **Lola Casanova** (1948), **La negra Angustias** (1949), **Trotacalles** (1951).

Loboguerrero, Camila (Colombia) Guionista y directora. **Con su música a otra parte** (1983), **María Cano** (1990).

Locke, Sondra (EE.UU., 1947) Actriz, guionista y directora. Trabajó junto a Clint Eastwood en varios films. **Ratboy** (1986), **Impulse** (*Tentación peligrosa*, 1990).

May, Elaine (EE.UU., 1932) Actriz, guionista y realizadora. Estudió en el Playwrights Theatre de Chicago. **The Heartbreak Kid** (1972), **Micky and Nicky** (1976), **Ishtar** (1987).

Meerapfel, Jeanine (Argentina, 1944) Guionista y directora. Hija de padres judíos emigrados de Alemania a Argentina. Ejerce la crítica de cine y es egresada de la Escuela Superior de Diseño de Ulm, donde además enseña. **Abstand** (1966, corto), **Regionalzeitung** (1967), **Malou** (*Idem.*, 1980), **Im Land meiner Elter** (1982), **Die Kummerlturkin Geht** (1985), **Die Verliebten** (1986), **Desembarcos** (1986/89), **La amiga** (1988). Su último film es **Amigomío** (1993), realizado con Alcides Chiesa.

Meszaros, Martha (Hungría, 1931) Guionista y directora. Estudió en la Escuela de Cine de Moscú y estuvo casada con el realizador Miklos Jancsó. A través de su cine intenta comunicar la naturaleza femenina y la ubicación de la mujer en la sociedad. Ha realizado numerosos documentales. **Holdudvar** (1969), **Orokbefogadas** (1975), **Olyan, mitt otthon** (1978), **Utkozben** (1979), **Urökseg** (1980), **Naplo** (1984).

Miró, Pilar (España, 1940) Estudió derecho y periodismo y es egresada de la Escuela Oficial de Cine de Madrid. Fue directora general de Radio Televisión Española. Según afirma, "*Cuando filmo no me propongo una óptica femenina*". Tiene mal carácter. **La petición** (1976), **El crimen de**

Cuenca (1979), **Gary Cooper que estás en los cielos** (1981), **Hablamos esta noche** (1982), **Werther** (1986), **Beltenebrós** (1992), **El pájaro de la felicidad** (1993).

Mnouchkine, Ariane (Francia, 1939) Actriz, directora de cine y teatro. Fundadora del famoso Théâtre du Soleil. **1789** (1974), **Molière** (1978).

Molina, Josefina (España, 1936) Directora de teatro, televisión y cine. Egresada de la Escuela Oficial de Cine de Madrid. Fue asistente de Pilar Miró. **Función de la noche** (1981), **Teresa de Jesús** (1984, serie), **Esquilache** (1990), **Lo más natural** (1991), **La Lola se va a los puertos** (1993).

Moorhouse, Jocelyn (Australia) Guionista y directora. Egresada de la Escuela Australiana de Radio, Cine y Televisión. **Proof** (*La prueba*, 1990)

Moreau, Jeanne (Francia, 1928) Actriz, guionista, directora, diosa. Estudió en el Conservatorio de París, trabajó en la Comédie Française y en el Teatro Nacional Popular. Además de trabajar para casi todos los grandes directores contemporáneos, Moreau dirigió **Lumière** (1975), **L'adolescente** (*La adolescente*, 1978) y **Lillian Gish** (1984).

Nair, Mira (India, 1957) Guionista y directora. Estudió en una escuela de católicos irlandeses y luego en la Universidad de Delhi, donde se inició en el teatro. Ingresó a Harvard en 1976 y allí comenzó a dirigir. **Jama Masjid Street Journal** (1979), **India Cabaret** (1985), **Salaam Bombay!** (*Idem.*, 1988), **Mississippi Masala** (*Idem.*, 1991-en EE.UU.)

Novaro, María (México, 1951) Guionista y realizadora. Estudió cine entre 1980 y 1985, al tiempo que dirigió cortometrajes y participó en el equipo de films ajenos como fotógrafa, sonidista, asistente de dirección o productora. **Lola** (1989), **Danzón** (*Idem.*, 1991).

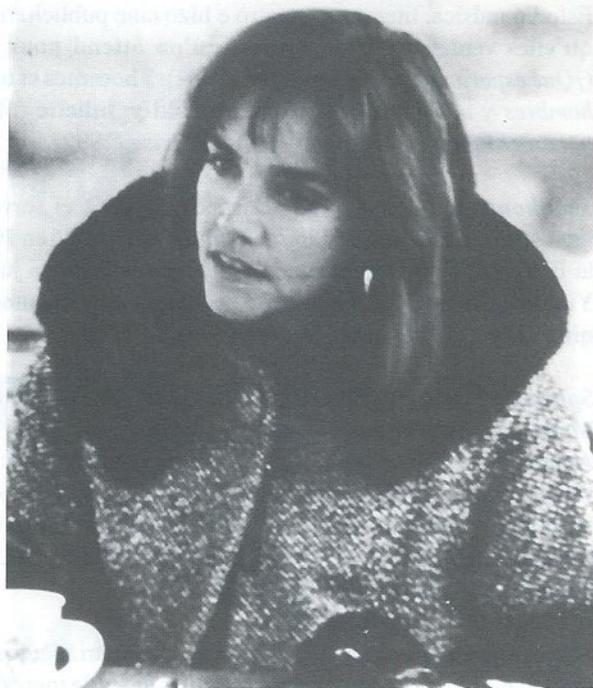
Ottinger, Ulrike (Alemania, 1942) libretista, productora, fotógrafa, actriz y realizadora underground. Abiertamente lesbiana, Ottinger realiza un cine vanguardista, militante y polémico que ha llegado a reirse del llamado Nuevo Cine Alemán. **Laokoon & Sohne** (1972), **Berlinfieber** (1973), **Die Betörung der blauen Matrosen** (1975), **Bild einer Trinkerin** (1979), **Freak Orlando** (1981), **Taiga** (1992).

Palcy, Euzhan (Martinica, 1955) Intérprete de canciones infantiles, guionista y directora. Trabajó en la TV. Estudió literatura y teatro en la Sorbonne y cine en la Ecole Louis Lumière. **L'atelier du diable** (1981, corto), **Rue cases nègres** (1983), **A Dry White Season** (*Cosecha de odio*, 1989-en EE.UU.), **Siméon** (1992).

Potter, Sally (Inglaterra, 1949) Guionista y directora. **Thriller** (1979, medimetraje), **Orlando** (1992).

Proctor, Elaine (Sudáfrica, 1960) Estudió interpretación en el Market Theatre de Johannesburgo y cine en Londres. Realizó documentales sobre el conflicto racial y político de su país. Comenzó a dirigir ficción en 1989. **Retla Bona** (1984), **Sharpville Spirit** (1986), **Palesa** (1989), **On the Wire** (1990), **Friends** (1993).

Reiniger, Lotte (Alemania, 1899-1981) Realizadora de films animados, Reiniger se especializó en el trabajo con siluetas y alcanzó extremos de perfección durante el período mudo. Colaboró en algunos films con su marido, Carl Koch. Vivió y trabajó en Inglaterra desde 1950. **Der Rattenfänger von Hamelin** (1918, corto), **Aschenputtel** (1922, corto),



Nafta, comida y alojamiento, de Alison Anders

Die Abenteuer des Prinzen Achmed (*Las aventuras del Príncipe Achmed*, 1926), **Zehn Minuten Mozart** (1930, corto), **Sissi** (1932, corto), **The King Breakfast** (1936, corto-en Inglaterra), **Aladdin** (1953, corto), **The Frog Prince** (1961, corto), **Cinderella** (1963, corto).

Riefenstahl, Leni (Alemania, 1902) Actriz, directora. **Der blaue Licht** (*La luz azul*, 1932), **Triumph des Willens** (1935), **Olympia** (*Olimpia, los dioses el estadio*, 36-38). Ver *Film* n. 5.

Rozema, Patrizia (Canadá, 1959) Guionista y directora, hija de inmigrantes holandeses y de formación calvinista. Graduada en filosofía y literatura inglesa. Trabajó en periodismo y producción televisiva. **Passion; a Letter in 16mm.** (1985), **I've Heard the Mermaids Singing** (*Yo escuché a las sirenas cantar*, 1987), **White Room** (*Habitación blanca*, 1990).

Sanders-Brahms, Helma (Alemania, 1940) Guionista y directora. Estudió en la Escuela de Arte Dramático de Hannover y cursó teatro y literatura en la Universidad de Colonia. Se inició como asistente de Pasolini. Su cine es declaradamente marxista y feminista. **Unterm Pflaster ist der Strand** (1975), **Deutschland bleiche Mutter** (1979), **Die Berührte** (1981), **Laputa** (1986), **Felix** (1987), **Geteilte Liebe** (1988), **Apfelbaume** (1992).

Sarmiento, Valeria (Chile) Guionista y directora. Casada con el director chileno Raúl Ruiz, vivió exiliada en Europa. **El hombre cuando es hombre** (1982), **Amelia López O'Neill** (1990).

Serreau, Coline (Francia, 1947) Actriz, trapecista, guionista y directora. Estudió música, literatura y teatro e hizo cine publicitario. **Mais qu'est qu'elles veulent!** (1975), **Qu'est qu'on attend pour être heureux!** (*¿Qué esperamos para ser felices!*, 1982), **3 hommes et un couffin** (*Tres hombres y un biberón*, 1985), **Romuald y Juliette** (*Mamá!...Hay un hombre blanco en tu cama*, 1989), **La crise** (1992).

Shaohong, Li (China, 1955) Después de hacer el servicio militar, Li ingresó a la Academia de Cine de Beijing y se recibió en 1982, integrando la llamada "Quinta generación" de cineastas chinos junto con Zhang Yimou y Chen Kaige. Hizo cortos comerciales y documentales. **Xue se qing cheng** (1990), **Sishi Buhuo** (1992).

Spheeris, Penelope (EE.UU., 1945) Guionista, productora y directora. Master en Arte en la Universidad de Los Angeles y estudios en el American Film Institute. Tiene su propia empresa (Rock'n Reel). **The Decline of Western Civilization** (1981), **Suburbia** (1983), **The Boys Next Door** (1985), **Dudes** (1987), **The Decline of Western Civilization Part II: The Metal Years** (1988), **Wayne's World** (1992), **The Beverly Hills** (*Los Beverly Ricos*, 1993).

Szabó, Ildikó (Hungría, 1951) Vestuarista, actriz, guionista, directora. Integró el reparto de unas veinte películas antes de ingresar en la Escuela de Arte Dramático para estudiar dirección. **In flagranti** (1982, corto), **Amásik oldal** (1985, corto), **Hótréal** (1987), **Gyerekgylkosságok** (1993).

Streisand, Barbra (EE.UU., 1942) Cantante, actriz, productora, realizadora. **Yentl** (*Idem.*, 1983), **The Prince of Tides** (*El príncipe de las mareas*, 1991).

Teixeira Soares, Ana Carolina (Brasil, 1943) Guionista y directora. Trabajó en periodismo y fotografía antes de dedicarse al cine. **Getulio Vargas** (1974, documental), **Das tripas coraçao** (1982), **Sonho de Valsa** (1987).

Tanaka, Kinuyo (Japón, 1910-1977) Actriz y realizadora. Trabajó como intérprete en el cine japonés desde los 14 años y llegó a ser la primera mujer directora de su país. Intervino en películas como **Ugetsu** (*Idem.*, 1953), **Narayama-Bushi ko** (*La balada de Narayama*, 1958) y **Akahige** (*Bondad humana*, 1965) y dirigió **Carta de amor** (1953), **Sale la luna** (1955), **Amor bajo el crucifijo** (1960), **Una princesa errante** (1960). Se desconocen los títulos originales.

Trent, Barbara (EE.UU., 1946) Documentalista; recibió un Oscar en 1993. **Destination Nicaragua** (1985), **Cover Up** (1989), **The Panama Deception** (*El engaño de Panamá*, 1992). Ver *Film* n. 4.

Trintignant, Nadine (Francia, 1934) Guionista y directora, colaboradora de Claude Lelouch y esposa del actor Jean-Louis Trintignant. Trabajó inicialmente en programas periodísticos para la TV. **Mon amour, mon amour** (1967), **Le voleur de crimes** (1969), **Défense de savoir** (1973), **Premier Voyage** (1979), **L'été prochain** (1985)

Trotta, Margarethe von (Alemania, 1942) Estudió filología y arte dramático en Munich y París. Fue actriz a los 25 años, guionista a los 28 y dirige desde los 34. Está casada con el realizador Volker Schlöndorff.

Su cine es combativo y políticamente comprometido, pero ella jamás integró una organización feminista. Ello no le impidió afirmar que "*después de la revolución francesa no hubo nada como la revolución de la mujer*". Ultimamente filma en Italia. **Die bleierne Zeit** (*Las hermanas alemanas*, 1981), **Rosa Luxemburg** (1985), **Paura e amore** (*Tres hermanas*, 1987), **L'Africana** (1990), **Il lungo silenzio** (1993).

Varda, Agnès (Bélgica, 1928) Guionista y realizadora. Se trasladó a Francia muy joven, estudió en la Sorbonne y fue fotógrafa del Teatro Nacional Popular. Estuvo casada con el realizador Jacques Demy. **La pointe courte** (1957), **Cléo de 5 a 7** (*Idem.*, 1961), **Salut les cubains** (1963, corto), **Le bonheur** (*La felicidad*, 1964), **Les creatures** (*Las criaturas*, 1966), **Lions Love** (1969), **Black Panthers** (1969, corto), **Daguerreotypes** (1975), **Mur Murs - Los Angeles 1980** (1980), **Ulysse** (1983), **Sans toi ni loi** (*Sin techo ni ley*, 1985), **Kung-Fu Master!** (1987), **Jacquot de Nantes** (1991).

Vera. Marilda (Venezuela, 1951) Actriz, guionista, productora y directora, sobrina de la actriz Hilda Vera. Estudió en Inglaterra, en el IDHEC de París y en el Instituto de Formación del Actor en Caracas. Filmó su primer cortometraje en 1976. **Por los caminos verdes** (1984), **Señora Bolero** (1991).

Wertmüller, Lina (Italia, 1928) Guionista y directora. Estudió arte dramático, colaboró en los guiones de 14 comedias musicales y en 1962 fue asistente de Fellini en **81/2**. Su temática dominante es la lucha de los sexos. **Mimí metallurgico ferito nell'onore** (*Mimí Metalúrgico*, 1971), **Film d'amore e d'anarchia** (*Amor y anarquía*, 1972), **Pasqualino settebellezze** (*Pasqualino Siete Bellezas*, 1974), **Fatto di sangue fra due uomini per causa di una vedova** (*Amor, muerte, tarantela y vino*, 1979).

Yamasaki, Tizuka (Brasil) Guionista y directora, hija de inmigrantes japoneses. Se formó junto a Glauber Rocha y Nelson Pereira dos Santos. **Paranhyba, mulher macho** (1983), **Patriamada** (1988).

Zappetini, Clara (Argentina) Egresada de la carrera de cine de la Facultad de Bellas Artes (Universidad Nacional de La Plata) y de la Escuela de TV de la Universidad del Salvador. Becada por la UNESCO para estudiar televisión en la RAI. Realizó **Buenos Aires, la tercera fundación** (1979) y tuvo a su cargo el ciclo televisivo *Historias con aplausos*.

Zetterling, Maj (Suecia, 1925-1994) Actriz, guionista, realizadora. Tras una carrera estelar de la que se burló después, Zetterling comenzó a dirigir documentales en Inglaterra hacia 1960 y polémicos largometrajes en Suecia desde 1964. Hizo un cine único, personal, frenético e inconformista y se mantuvo como una influencia decisiva sobre otras realizadoras hasta el final de su vida. **The Polite invasion** (1960), **Alskande Par** (*Parejas amantes*, 1964), **Nattlek** (*Juegos nocturnos*, 1966), **Flickorna** (*Las chicas*, 1968), **Scrubbers** (1982), **Amorosa** (1986).

Caloj
en su tinta

Todos los sábados a las 18 hs. por ATC

DONDE EL CINE ES EL GRAN PROTAGONISTA

Sólo L'ECRAN le ofrece la posibilidad de acceder al cine en forma integral a través de:



** alquiler y venta de una cuidadosa selección de obras maestras llevadas al video.*

** venta de una nutrida colección de libros y revistas especializadas.*

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.

Traición perfecta
de John Dahl

Mujeres araña

por Sergio Wolf

videopáginas

Que en los vericuetos policiales que urde John Dahl las tramas vayan disponiendo una serie de complejas ramificaciones y pliegues que modifican el sentido de lo visto anteriormente, no parece inusual teniendo en cuenta las tendencias contemporáneas del género. Lo curioso, en cambio, radica en que el director hace todo tan extremadamente simple que, por momentos, pareciera una victoria del desgano, como si la filmación fuera solo el trámite final a cumplir una vez que el guión ha afirmado con firmeza su apuesta narrativa por la "lógica de las acciones". Sin embargo, sus relatos -tanto **La muerte golpea dos veces** (1991) como **Traición perfecta** (1992)- permiten aventurar en él a un narrador de raza.

El modo de ordenar el relato y disponer la información, son constataciones. La omisión encabalga el desarrollo, sustentado en que los personajes ocultan pecados, culpas y miserias que van a tener relevancia poco después: es lo que le ocurre a Michael (Nicolas Cage) con su renquera y su misterioso salvataje siendo marine; a Wayne (J. T. Walsh) y a Suzanne (Lara Flynn Boyle), pareja que robara y busca, cada uno por su lado, hacerse del botín exterminando al restante. El *fair play* de Dahl consiste en multiplicar los desvíos, ubicando convenientemente los datos para el seguimiento de la "anécdota", pero nunca trampeando el punto de vista, según sugería Hitchcock que debía tratarse la cuestión en el *thriller*.

Como suele ocurrir en estas narraciones que trazan una interrelación entre el relato policial y el melodrama, el número es el tres, cifra quintaesencial del triángulo que ya vertebraba el *plot* de **La muerte golpea dos veces**, a través de los personajes que jugaban Joanne Whalley-Kilmer, Val Kilmer y Michael Madsen. Pero Dahl esta vez parece haber probado una estructura basada en el cuatro, al incluir al asesino rentado Lyle (Dennis Hopper). Con esta variación, logra multiplicar desvíos y, como queda dicho, sin distorsionar el punto de vista.

Otra de las elecciones riesgosas es que tanto **La muerte...** como **Traición perfecta** no buscan desarrollar los pasados ni porvenires de sus personajes, no acuden a *flashbacks* ni a sueños obsesionales. Son puros presentes que se fundan en un accionar neto que esca-

tima todo aquello que no impulse la narración hacia adelante, y solo habrá alusiones verbales al pasado de manera ocasional, en pleno camino, aportando minúsculas partículas informativas. Es como si sus relatos fueran automóviles lanzados a toda velocidad hacia el futuro sin poder detenerse, a lo sumo desviar recorridos, cambiar de ruta, o de acompañantes, pero jamás explicar sus acciones mediante este tipo de coartadas. El sistema narrativo disparado hacia adelante, al mismo tiempo, marca su inequívoco involucramiento en historias que ofician de su segunda y definitiva oportunidad, por lo que robos, delaciones y mentiras convergen hacia una presunta salida mayor que permita otro destino, en el que confían, crédulamente, de grandeza.

Esta ilusión desesperada por el cambio de condición mediante el delito, parece ser uno de los rasgos que mejor conectan a sus delinquentes con los del clásico *film noir*, y más precisamente con cierta zona de la obra de John Huston, también teñida por esta ambición que fracasa al procurar lo evanescente, como en **El halcón maltés** (1941), **El tesoro de la Sierra Madre** (1948), **Mientras la ciudad duerme** (1950) o **El golpe del diablo** (1954).

De modo complementario, conduciendo esos relatos que no son sino bólicos endemoniados, tejiendo la telaraña fatídica de todo *film noir*, transformando el relato en un tapiz resbaladizo y esquivo, siempre, una mujer fatalmente amoral: la Fay Forrester de **La muerte golpea dos veces**, la Suzanne de **Traición perfecta** y -según apuntan crónicas extranjeras- la ejecutiva Bridget Gregory (Linda Fiorentino) de su última película **The Last Temptation** (1993), que retoma la forma triangular y fuera exhibida en la Sección Panorama del reciente Festival de Berlín. Ellas transforman los relatos de Dahl en los *thriller* de las mujeres araña.

Traición perfecta (*Red Rock West*, EE.UU., 1992).

Dirección: John Dahl. *guión:* J. Dahl y Rick Dahl. *fotografía:* Marc Reshovsky. *música:* William Olvis. *intérpretes:* Nicolas Cage (Michael), Lara Flynn Boyle (Suzanne), Dennis Hopper (Lyle), J. T. Walsh (Wayne). 96'. Editó **Transeuropa**.



l a n z a m i e n t o s

Oscuras pesadillas

de George A. Romero, con Tony Carbone y Robert Foster (Lucian)

Cronos

de Guillermo del Toro, con Federico Luppi y Ron Perlmann (Gativideo)

El rey de la colina

de Steven Soderbergh, con Jeroen Krabbé (AVH)

Audacia de un maestro

por **Homero Alsina Thevenet**

Visconti tenía varios motivos para hacer este experimento. Uno quizás trivial fue su simpatía por María Schell (desde Venecia, 1956) y su deseo de colaborar en la carrera ascendente de la actriz. Otro más importante fue el de filmar una película modesta, en blanco y negro, que no necesitara más de dos nombres famosos, y que le relevara de las preocupaciones económicas causadas por *Senso* (*Livia*, 1954). El motivo más profundo es de orden estético. Según sus declaraciones y de las de sus allegados, Visconti creía, como muchos, que estaba cerrado ya el período neorrealista en el cine italiano, y aquí intentó hacer lo que se ha llamado un “neo-romanticismo”, un contraste de ilusiones, esperanzas y amores individuales contra una sociedad que si no es hostil por lo menos es ajena.

Que haya elegido *Las noches blancas* de Dostoievsky, lejana en tiempo y espacio a la Italia de 1957, es quizás el síntoma más claro de que Visconti quería escapar a la temática realista en la que había ubicado sus films anteriores (*Ossessione*, *La terra trema*, *Bellissima*). Y que modernice su ambiente, ubicando el asunto en una anónima ciudad italiana de entonces, no debe ser entendido como un paso hacia el realismo, sino simplemente hacia la economía de vestuario y escenografía que así procuraba. Toda la evidencia lleva a razonar que Visconti quería hacer un film romántico en tiempo presente, y que le atrajo la misma simplicidad de la historia. Esta es sencilla hasta la austeridad. Es el encuentro, la amistad, el amor, la desilusión, entre el joven tímido (Marcello Mastroianni) y la muchacha solitaria (María Schell) que espera en el puente, noche tras noche, el regreso de un galán sobre el que podría tener muy poca esperanza (Jean Marais). En el original ocurre nada más que eso, repartido por Dostoievsky en los diálogos y monólogos de cuatro noches, y en el film ese material apenas se amplía a presentar directamente un *racconto*, a introducir un baile que aporta efectivamente algo más sobre el carácter de sus dos personajes, y a pretextar una pelea callejera de Mastroianni. Hay algún retoque adicional a ese texto (una carta que en la novela era entregada y que aquí es rota por el protagonista), pero se podrían aducir legítimos motivos dramáticos para ese y otros detalles.

El procedimiento con el que Visconti obtiene un estilo romántico es también muy simple de concepción pero muy difícil de realizar. Crea, desde los títulos iniciales y durante largos fragmentos, un mundo sombrío de callejuelas y puentes, lluvia y barro, en el que el actor y luego la actriz son indicados por un foco luminoso, por una claridad que les hace resaltar. Ese contraste prosigue después con otros datos de ambiente, y mientras la pareja central elucida sus problemas de soledad y de ilusión, Visconti coloca datos sórdidos a su alrededor: una pensión ruidosa, una prostituta (Clara Calamai), la pelea callejera. Este contraste está marcado con detalles de iluminación, de movimiento, de datos accesorios (un perro vagabundo, la nieve, los charcos en la calle) hasta dar a los personajes un aire general de desorientación en el mundo que habitan. Llevados a operar sobre sus sentimientos, y ajenos al resto de sus vidas, los dos personajes aportan un documento íntimo sobre sí mismos. Tras la niebla y los vidrios empañados, el espectador se asoma a un doble drama personal, cercano en manera al que Marcel Carné obtenía veinte años antes en el cine francés.

Es asombrosa la fluidez con la que Visconti cumple esa narración, el cuidado de ambiente para colocar un material esencialmente dialogado, los recursos de continuidad con que enlaza tiempos distantes. Ese estilo no fue fácil de apreciar en un primer momento, pero es muy evidente que aquí Visconti ha introducido otra audacia cinematográfica más. Ha formalizado una perspectiva teatral para adaptar al cine una novela, y en lugar de buscar con su cámara el tiempo y el espacio de su representación, la presentó con una escenografía que para el cine debe ser considerada como muy económica, con los elementos y los personajes apenas necesarios. Una finalidad de ese paso fue aislar a su pareja del mundo que la rodea y así llevar al espectador a identificarse con la pareja central, no tanto por la comunicatividad del lirismo que ésta aporta, como por el rechazo de un mundo gris, cuya tonalidad de iluminación es un acierto fotográfico constante.



c l á s i c o s

El pequeño César

de Mervyn LeRoy, con Edward G. Robinson (Cobi)

Trono de sangre

de Akira Kurosawa, con Toshiro Mifune (Yesterday)

If...

de Lindsay Anderson, con Malcolm McDowell (RKV)

El joven Mr. Lincoln

de John Ford, con Henry Fonda (Arte Video)

Los carabineros

de Jean-Luc Godard (Yesterday)

Aunque Visconti descansó grandemente sobre sus intérpretes (es excelente la interpretación de Mastroianni y María Schell), no se conformó con transcribir sus diálogos. Fue suyo, en primer término, el cuidado certero de escenografía y decoración, que siempre le preocuparon como datos esenciales. Y estuvo también en la línea de Visconti, que era un técnico soberano y un desconforme con la rutina, el experimentar con el cruce de presente y pasado: por dos veces formula un *racconto* con el movimiento de cámara, sin cortar la escena, como Sjöberg lo había hecho en *La señorita Julia*.

Puente entre dos vidas fue, como todo Visconti, una obra de controversia, aunque sólo fuera por motivos estilísticos, justamente porque el director quiso explorar nuevos caminos de su inquietud. Esa controversia pudo ser más intensa y él mismo la inició al insinuarse como desconforme con el segundo premio que obtuvo en Venecia (1957). Un film en el que todo aparece preciso y pensado, con una continua sabiduría de encuadre e ilación, debía recibir inevitablemente la objeción de lentitud y frialdad, quizás porque el público habría querido una manera romántica y exaltada para esta historia de amor. Es evidente, sin embargo, que Visconti prefirió la exactitud psicológica, la subordinación del cine a su material dramático, la emoción sobrellevada y sostenida por el pudor de sus silencios, los sentimientos más insinuados que dichos. No le importó modernizar a Dostoievsky, trasladarlo a una ciudad italiana, utilizar recursos teatrales; esos fueron sólo los pasos previos a la unidad que quiso para su film, una curiosa mezcla de amor y lucidez.

Puente entre dos vidas (*Le notti bianche*, Italia-1957).

Dirección: Luchino Visconti. *argumento:* novela de Fedor Dostoyevsky. *guión:* Suso Cecchi d'Amico y L. Visconti. *fotografía:* Giuseppe Rotunno. *música:* Nino Rota. *elenco:* María Schell, Marcello Mastroianni, Jean Marais, Clara Calamai, Marcella Rovena, Dick Sanders, Maria Zanolli. *duración original:* 107'. Editó **Epoca/Kinema**.

Tratado sobre el acto de mirar
de Sandra Kogut

Meridianos y paralelos

por **Gabriela Golder**

videopáginas

Sandra Kogut nació en 1965 en Río de Janeiro. Es una de las más prestigiosas videoartistas del Brasil. Tiene un Clio ganado por un videoclip, es una de las realizadoras preferidas del Centre International de Creation Video Montbeliard, trabaja en la Red O Globo y está realizando en la actualidad un proyecto que combina la tecnología digital y el 35 mm.

Su obra más trascendente, la que la hizo conocida en Europa y el resto del mundo es **Parabolic People 11x3'** (once módulos de tres minutos), una creación de Montbeliard y Laterit Production, grabada en París, Dakar, Río, Moscú y Montbeliard. El trabajo consiste en instalar en una calle de las distintas ciudades, una cabina negra en la cual la gente es invitada a pasar, hacer y decir lo que se le ocurra.

No intermedian preguntas, el invitado está frente a la cámara de registro para hacer lo que se le antoje en menos de 1'... tiempo suficiente para apreciar la síntesis expresiva de discursos, gestos, miradas y actitudes. Resultaron más de 100 horas grabadas de seres mirando a cámara en primer plano con un fondo neutro.

El trabajo más interesante en **Parabolic People** es la edición, el criterio de selección está enmarcado por las frases que con diferentes tipografías aparecen a manera de subtítulos (Kogut asegura que se puede subtítular con imágenes). Llegó a contar con 260 cassettes sobre su mesa de edición. Y a partir de allí decidió trabajar tanto con la imagen como con el sonido, tomando mínimos fragmentos y logrando una nueva estructura. Reelaborando.

La posibilidad de trabajar con tecnología digital le dio nuevas opciones de cortes, reencuadres, sobreimpresiones... Se llega a lograr un total replanteo de la puesta en escena.

Este collage revierte la noción de profundidad de campo y las relaciones de figura-fondo. También desaparece el master de edición: nunca se acaba la reelaboración, nunca termina la reflexión, ya sea acerca del sujeto, acerca del medio, acerca del mensaje. El material se puede rearmar cuantas veces se desee sin perder en lo más mínimo la calidad.

Parabolic People se beneficia con las posibilidades técnicas de la edición digital pero en esencia es una ampliación expresiva de sus trabajos anteriores (por ejemplo el video **What do you think people think Brasil is?** está repleto de letras hechas a mano de modo artesanal sobre cartón pintado). Kogut continúa trabajando con el reportaje, el documental, el testimonio directo en la etapa de registro, el uso del plano secuencia, el sonido directo... Establece una relación estrecha entre el hecho de ser brasileña y la costumbre de utilizar palabras y letras a modo de subtítulo. Esto se vincula con el permanente subtítulo tanto en el cine como en la TV en el Brasil. El texto pasa a ser parte de la imagen.

Trabaja a partir de la síntesis... la condensación de información, la yuxtaposición de elementos tanto en la banda de imagen como en la de sonido. Entonces cada cuadro de la pantalla aparece con sobreimpresiones, tipografías diferentes, elementos simultáneos pertenecientes a la TV, colores chillones y un ritmo enloquecido que permanentemente nos recuerda que se trata de la TV y con ese lenguaje contamos.

Nos encontramos con una imagen mosaico que plantea un encuentro de la gente del mundo. Pero tal encuentro jamás se produce. Es importante destacar qué es lo que la gente decide mostrar: sus cantos, sus voces, sus gestos, sus alimentos, etc. ¿Se trata de bienes personales?

videorealizadores

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



Juliette, videoclip de 1988



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

TACTICA

A pesar de las sobreimpresiones que intentan tapan o borrar cualquier posibilidad de frontera y de las posibilidades que ofrece la digitalización, todo se encuentra en paralelo, nada se toca, el compartimiento es cada vez más fuerte y se resaltan las diferencias.

Se trata sin duda de una reflexión sobre los medios, que pretenden aparecer como posibilidades de unificación e igualación, y lo único que hacen es diferenciar. La realizadora concibe sus videos utilizando como referente la televisión, y es el propio material el que la delata: en una ocasión un hombre brasileño lo explicita, entra a la cabina y aprovecha la ocasión para mandar saludos a sus familiares y amigos... como si se tratara de televisión de aire. Se trata de video.

Las frases que aparecen a lo largo de los módulos tienen una unidad, su naturaleza reflexiva: *¿Cuántas palabras se necesitan para decir algo? ¿De cuantas TV uno está hecho? Say-Dizer-Dizer-Example-Cabine...*

Y junto con el problema de la mirada y el decir, el problema de la identidad: *Who is the man? TV is not reality. Documentos-Nombres-¿Quién te gustaría ser? Guía de teléfonos-Enumeraciones-Fotos. ¿Cómo es la realidad? ¿De dónde sos? ¿Quién es el extranjero? Imitación-Realidad.*

Pero sobre todo, lo que se plantea es: *¿Qué cosas de la TV y sus imágenes se hallan en nuestro consciente, inconsciente e imaginario colectivo? Es decir: ¿Cuál es la parte de la pequeña pantalla, de la pequeña ventana reflejada en nuestra identidad?.*

"El fantasma de la aldea global aquí se abate en un abismo de frustraciones, de reencuentros imposibles, de distorsión cultural. Nadie se encuentra con nadie, todos se cruzan. La ciudad global se volatiliza, cada choza recupera la producción dominante y la rehace a su manera."

Se puede pensar, después de una primera visualización, en este trabajo como un producto de la parafernalia de las imágenes del flujo televisivo, que en estos momentos fluye de manera extrema en cada rincón de nuestra existencia. Pero luego surge lo más profundo: se trata de una antropología sobre el acto de ver y decir, una reflexión sobre la identidad, la relación mundo-TV y las transfiguraciones del hombre frente a la cámara de video.

Gabriela Golder es una joven videasta y cortometrajista que realizó un *workshop* con Sandra Kogut en 1993.

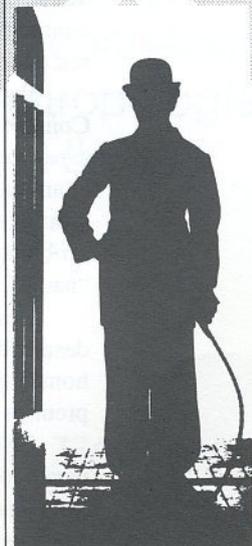
BRIGHT LIGHTS

VIDEO CLUB NOVEDADES Y MAS DE 500 CLASICOS DEL CINE

- LIBROS DE CINE
- BANDAS DE FILMES
- REVISTAS ESPECIALIZADAS
- OPERAS Y BALLETS EN VIDEO
- LASER DISC
- ROLLOS FOTOGRAFICOS
- DISKETES PARA PC
- CINTAS PARA FILMADORAS
- CASSETTES AUDIO Y VIDEO

Las
Heras
4067

(frente al
Botánico)



T.E.
804-0990

Consultas
y
Reservas

Efectos y tendencias

por **José Luis Cancio**
(enviado especial)

En estas XVI Jornadas organizadas por UNCIPAR en Semana Santa en Villa Gesell, resultaron premiados **Video Narciso**, de Santiago González; **El organillo**, de Daniel Rezza; **Besos que queman**, de A. Carrillo Penovi; **Visite Carlos Paz**, de Adrián Caetano; **La vieja no leva**, de Laura Brumenkrano; y **La cámara**, de Gastón Grazide. Complementariamente, en la categoría juvenil, fueron seleccionados **Qué mal se viaja en Buenos Aires**, de Víctor Páez, y **Una ilusión óptica**, de Guto Actis Piazza. Dichos cortos ganadores accederán, así, a participar en octubre próximo en el Festival UNICA '94, a realizarse en la República Checa. Más allá de esta elección por parte del jurado, corresponden algunas consideraciones.

De todo el material premiado, dos trabajos son de animación, y muy diferentes entre sí: **El organillo** y **Qué mal se viaja en Buenos Aires**. Lo que llama la atención en **El organillo**, es que sus dibujos están claramente influenciados por Matt Groening -autor de Los Simpson, y a quien va dedicado el corto- y por la utilización de cierta narrativa cinematográfica para referir el paso del tiempo. El otro, **Qué mal se viaja en Buenos Aires**, se caracteriza por el empleo de un solo *gag*, a decir verdad poco logrado.

Otra zona es la que exploran **La vieja no leva**, **Besos que queman** y **La cámara**, ligada al grotesco y el humor negro. En rigor, lo que predomina es cierto clima de teatro *underground* -en la línea de Las Gambas al Ajillo o Los Melli-, boleros utilizados indiscriminadamente y la imposibilidad de poder diferenciarse de una emisión televisiva más de Antonio Gasalla.

Por su parte, **Video Narciso** y **Visite Carlos Paz** reflexionan, de distinta manera, sobre el video como elemento en sí mismo, acercándose a esa frontera tan imprecisa llamada video-arte. El primero, decide crear un espacio ficcional no presente en el cuadro; un gran fuera de campo que se ve transgredido por imágenes catódicas abstractas, casi "pictóricas", y por una voz en *off* tan fría y digital como el relato que la contiene. El segundo, en cambio, trata de extremar algunos elementos básicos de la TV, como el informativo periodístico y la recreación de hechos reales, elementos que son llevados hasta sus últimas consecuencias en programas como *Atardecer*, de Mauro Viale. Con un comienzo muy atractivo y un tratamiento formal más que interesante -imágenes en video forzadas, grano, saltos de continuidad-, esta historia no logra mantener un punto de vista claro desde donde nosotros, espectadores, podamos comprender mejor su cuestionamiento a la TV como sistema de representación del horror.

Por último, **Una ilusión óptica** expone una extraña alegoría sobre el cielo, un guarda y un ciclista. Como decía Borges: "*Las posibilidades del arte de combinar no son infinitas, pero suelen ser espantosas*". El tratamiento narrativo tiene ciertas influencias del Bergman de **El séptimo sello** -en cuanto a querer "universalizar" la historia utilizando personajes casi abstractos- así como de algunos dibujos animados como *El correcaminos*. Tratar de abstraer a los personajes es, quizás, un riesgo. El problema de querer mostrar un personaje que es "todos los hombres" es que finalmente termina siendo "nadie". Lo general puede surgir con más fuerza y claridad de lo específico que de lo abstracto.

Respecto de las menciones por rubro, vale destacar **Navidad Navidad**, de Gustavo Mora, que desarrolla una historia fantástica en la que los efectos especiales están al servicio del relato. El video homenajea a viejas series inglesas con marionetas como *El Capitán Escarlata* o *Supercar*, y obtuvo premios por edición y banda de sonido.

En la muestra se notó la intención de muchos realizadores por buscar sus propios espacios, cayendo a veces en ilustraciones con poesías en *off*, *gags* ingeniosos, o en sentimentalismos propios de las telenovelas, en especial cuando hacen referencia a la dictadura militar o la Guerra de las Malvinas. Muchos videos abordan temas trágicos, terribles, como el de los desaparecidos, pero esas emociones



LIBRERÍA

EL GLYPTODON

son tratadas en forma superficial, desplazando cualquier tipo de catarsis cinematográfica, anulando así una posible purificación de las pasiones del espíritu mediante emociones provocadas por una obra de arte, y más especialmente por una tragedia.

De acuerdo a lo visto en estas jornadas, puede decirse que un buen número de videastas argentinos se caracteriza por su literal "destrucción" de la narrativa cinematográfica clásica que brilló a lo largo de este siglo. Cámara en mano, bajos presupuestos, primeros planos brutales, falsos *raccords* y relatos que narran la ausencia de una historia, son las herramientas utilizadas. Tal vez todos estos elementos cobrasen mayor envergadura si hubiera plena conciencia de los espacios que se están quebrando. No sería desacertado decir que aún luchamos -salvo excepciones- en una inconsciencia casi absoluta, donde la falta de un objetivo dramático es el común denominador.

**Servicio de
biblioteca
Sala de lectura
Venta de
publicaciones**

Teatro
Filosofía
Surrealismo
Psicoanálisis
Antropología
Historia

BARRIO JALOUIN

EN EL AÑO DE LA COMUNICACION

CONSIGNAS

MEDIOS & COMUNICACION

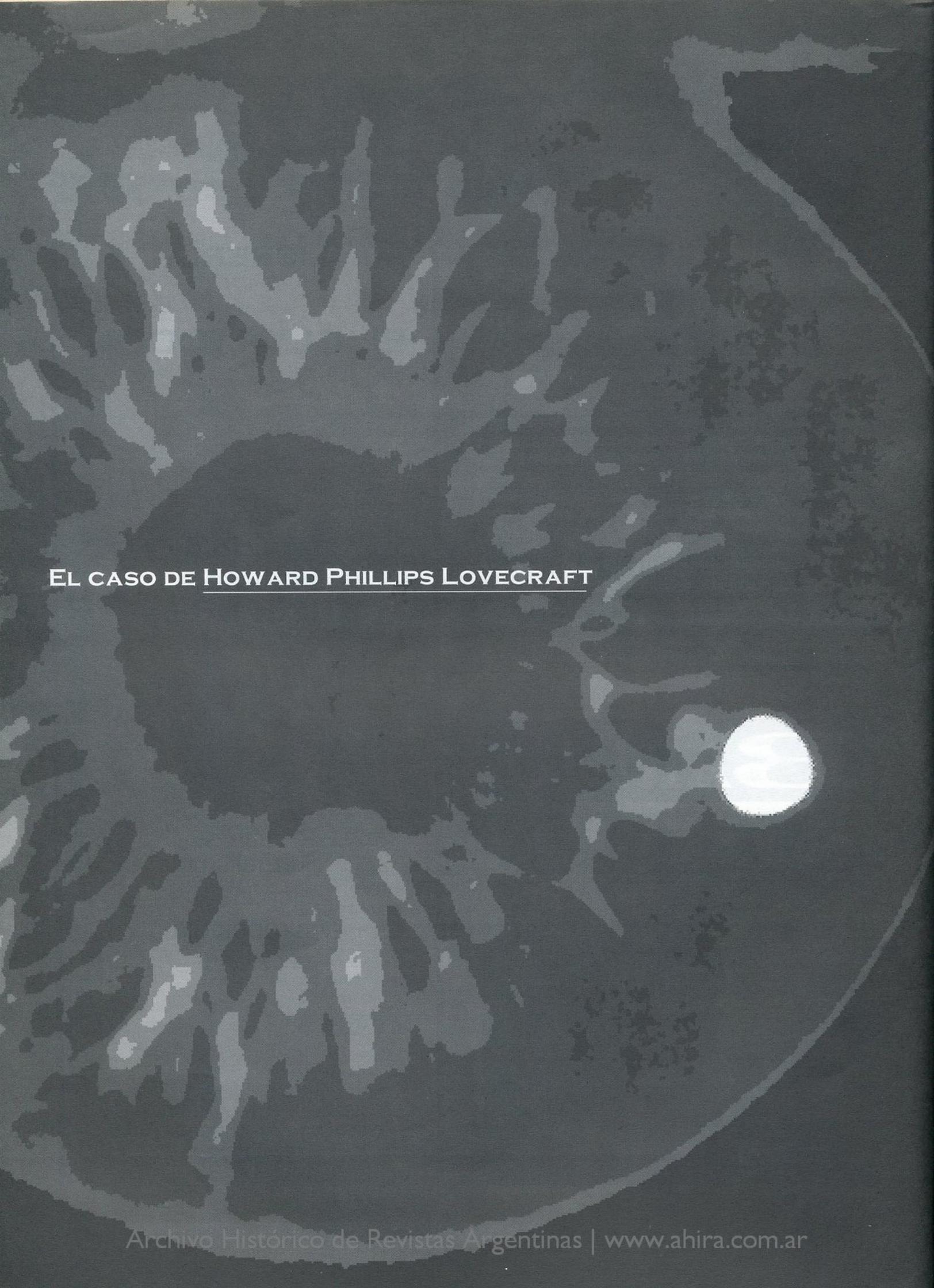
YA ESTA EN TODOS LOS KIOSKOS

● 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

Ayacucho 734 - Buenos Aires
374-7973



EL CASO DE HOWARD PHILLIPS LOVECRAFT

por **MARCELO GABRIEL BURELLO**
filmografía por **AXEL KUSCHEVATZKY**

HPL: LETRAS

Life is a hideous thing... La vida es una cosa espantosa... Así lo declara HPL (1890-1937) al comienzo de uno de sus relatos. Así debemos aproximarnos a su mundo: haciéndonos eco, al menos por un momento, de su formidable pesimismo. Como él mismo lo confesara, la mayor parte de su obra está sustentada por una idea común: el universo está habitado por seres primigenios y despiadados (los *Primordiales* o *Antiguos*), que desde los vagos confines del espacio-tiempo planean una gloriosa invasión a la Tierra. Esta invasión es una especie de "Segunda venida de Cristo" pero con sentido inverso y supone la inminente aniquilación del hombre, estúpida criatura que se resiste patéticamente a aceptar la más honda herida a su narcisismo. Las teorías de Copérnico y de Darwin son meras anécdotas infantiles comparadas con la revelación lovecraftiana.

En la Novela Gótica, que para bien o para mal ha sentado las bases de ese artificio que llamamos "terror", el miedo es esencialmente fenomenológico. Con Poe en cambio, el pavor se instala debajo de nuestra piel: estamos en presencia del terror psicológico. Lovecraft ha ido aún más lejos que eso: combinando lo mejor de ambas técnicas (la descripción de hechos escandalosos y la descripción de las repercusiones mentales en el sujeto que los conoce) ha inventado el terror metafísico. Cuando los "entendidos" aseguran que HPL creó el *cuento materialista de terror*, ponen el énfasis en el basamento pseudocientífico de su obra. Parece mejor hablar de *cuento materialista de terror metafísico*, o *terror cósmico* como él acostumbraba decir. "Materialista" por la descripción realista de los hechos, por la comprobación empírica de los datos y por la actitud racionalista de los personajes. "Metafísico" por el gusto de operar con categorías generales ("ellos" o "nosotros") y con nociones abstractas e infinitas (el *continuum* espaciotemporal).

Ahora bien, una obra tan consistente con respecto a su tema, no puede serlo menos respecto del contenido. Repasando fugazmente sus relatos más logrados (*En las montañas de la luna*, *El que susurraba en las tinieblas*) podemos advertir que están

informados por idénticos recursos: un relato clásico -introducción, nudo y desenlace- que cuenta una investigación *in crescendo*: la acumulación gradual de indicios y la aceleración del *tempo* narrativo. Generalmente narrado en primera persona, lo que facilita la empatía del lector, estos relatos son a menudo presentados como un "papel encontrado", un documento o una confesión, que intensifican la credibilidad de lo que se lee.

Pero a todo eso debe agregarse una característica típicamente Lovecraftiana: si bien todos estos cuentos -agrupados por la enciclopedia como la serie de los "Mitos de Cthulhu"- narran historias por demás similares, HPL se cuida siempre de que cada uno de ellos sea un nuevo descubrimiento de la verdad, no la continuación de algo ya comenzado y mucho menos una mera especulación. Los personajes de Lovecraft descubren más o menos lo mismo, siguen siempre un recorrido que los lleva de la ingenuidad al conocimiento y, aunque nunca se conocen entre sí, todos estudian más o menos las mismas fuentes, especialmente el *Necronomicon*.

La sombra de Poe se adivina sobrevolando este magnífico edificio estético, pero en Lovecraft hay más, mucho más. Construyó un estilo más despojado de lirismos, exaltaciones espiritualistas y especulaciones psicológicas que el de sus más ilustres antecesores (Hoffman, Poe y James), y se acercó a la crónica periodística o al testimonio científico; no en vano era materialista y ateo. De Lord Dunsany, a quien imitó en sus mocedades, parece haber heredado cierto gusto por lo onírico y lo mítico; y de Arthur Machen parece haber tomado ni más ni menos que la idea central de los mitos del Cthulhu (véase *Los tres impostores*, acaso la mejor novela de terror/horror jamás escrita). Sólo Lovecraft ha sabido expresar recurrentemente una misma idea filosófica -la pequeñez del Hombre- sin aburrir y manteniéndose deliberadamente dentro de un género tipificado y considerado "menor". Sólo él ha sabido adoptar un discurso racional para ponerlo al servicio de un temor ancestral y primitivo, y he ahí cómo lo reaccionario se torna inconscientemente revolucionario. He ahí cómo el conservador se rinde ante el soñador que lo supera.

HPL: PANTALLA

A esta altura de las cosas, preguntarse si la adaptación cinematográfica es posible debería recordarnos a aquel personaje de Swedenborg, que conjeturaba el Más Allá sin saber que ya estaba muerto. Miles de adaptaciones nos gritan que sí, que es posible, pero ya dentro de este marco específico el caso de HPL resulta muy curioso.

En general, lo común ha sido tomar un "relato" literario (su argumento, su "fábula") sin captar esa cosa indeterminada que es su "espíritu", el efecto que esa obra en particular produce en sus receptores. Con Lovecraft se ha dado, además, otro fenómeno: el espíritu de su obra está mejor captado en films que no son adaptaciones de ésta (*Alien*, *El enigma de otro mundo*, o incluso *La última ola*). Dichos films crean una atmósfera más cercana a Lovecraft que las películas declaradamente basadas en sus textos, como la imperdonable *Curse of the Crimson Althar* o la célebre *Re-Animator*, que se inspira en una obra anómala dentro del conjunto lovecraftiano, llena de guiños cómicos y eróticos.

¿Cuál es ese "espíritu" tan etéreo, tan difícil de conjurar? El propio autor nos lo define en los párrafos introductorios a su monografía sobre la literatura de terror: "*La más vieja y fuerte emoción humana es el miedo. Y la manifestación más poderosa de*

éste es el miedo a lo desconocido (...) Lo desconocido, que se puede relacionar con lo imprevisible, debió constituir para nuestros primitivos antepasados una terrible y recurrente fuente de trastornos. (...) Con la ayuda de la imaginación y el sueño se llegó a construir una noción de lo irreal, de un mundo perfectamente lógico en su ilogicidad (...) Cuando a la inevitable fascinación por lo extraño se le agrega una sensación de miedo y maldad, surge una combinación de emoción intensa y provocación imaginativa (...) No resulta raro pues que haya una literatura en torno al terror del cosmos. (...) Esta clase de literatura de miedo no debe ser confundida, sin embargo, con otra aparentemente similar, si bien muy distinta desde el punto de vista psicológico: la del mero miedo físico y de lo materialmente espantoso. El verdadero relato preternatural debe tener cierta atmósfera de terror intenso e indescriptible a fuerzas exteriores y desconocidas, y el asombro expresado con una seriedad y un tono premonitorio que se van convirtiendo en el eje central de una idea abominable para la mente humana: la de que todas las leyes de la Naturaleza, que nos protegen de los ataques del caos y de los monstruos de los universos ignotos, pueden eliminarse o quebrarse de forma extraña y singular. (...) El factor más importante de todos estos relatos es la atmósfera, ya que el criterio último de autenticidad no reside en que la trama sea lógica, sino en la creación de una sensación determinada”.

Como se ve, el tema de HPL es lo desconocido, y su recurso, el clima. Nada de esto es estrictamente anticinematográfico, sino todo lo contrario. Y sin embargo, ¿qué es lo que ha venido fallando infaltablemente en sus adaptaciones? A primera vista, las que se hicieron en la década del '60 adolecían de ciertos problemas congénitos de la clase B (fundados quizá en la pobreza de capitales) mientras las que se hicieron en la década del '80 condescendieron jocosamente a todos y cada uno de los vicios del cine *gore* (basados en el agotamiento de los mecanismos que producen “miedo” en el espectador moderno). Desde que Roger Corman y Vincent Price iniciaran la serie con **El palacio embrujado** (1963), inspirada en *El caso de Charles Dexter Ward*, productores, guionistas y directores se han devanado los sesos para capturar siquiera parcialmente la gloria de HPL. Por mucho o por poco, todos han errado el camino, incluso Dan O'Bannon - que parecía ser el hombre apropiado¹ - con su reciente **The Resurrected** (1992), que curiosamente también se inspira en *Charles Dexter Ward*.

El problema parece consistir en que el mundo lovecraftiano es demasiado asfixiante, poroso, terminal, cerrado y pesimista como para que los cineastas no se sientan tentados -por motivaciones estéticas o económicas- a reinterpretarlo, agregando o quitando elementos. Y toda modificación, por minúscula que sea, siempre desbarata el intento y hace que la película resultante se desvíe hacia otra cosa, sin dar de lleno es esa numinosa “atmósfera de terror cósmico”. Un solo plano de una mujer semidesnuda, por ejemplo, basta para anular el “efecto Lovecraft”²; nada más ajeno a HPL que el sexo, las mujeres y los niños, que sugieren que la humanidad habrá de continuar. No es casualidad que el personaje femenino más célebre de Lovecraft sea una bruja. En otros casos recientes, el nombre de Lovecraft sólo es utilizado por su presumible atractivo comercial, como es el caso de **Cast a Deadly Spell** (Martin Campbell, 1991), que fue producida por la cadena televisiva HBO y que presenta a Lovecraft como un detective privado.

Quien se proponga realizar una adaptación fiel deberá librar una batalla estética en pos de recursos cinematográficos equivalentes a la primera persona narrativa y a la técnica del *paper*

encontrado. La voz en *off* parece lo más razonable pero nada asegura que sea lo mejor. *El color que cayó del cielo* es uno de los pocos cuentos de los Mitos del Cthulhu que no está escrito con esa técnica pero su adaptación cinematográfica, (**Muere, monstruo, muere**, con Boris Karloff), aunque no tenía que resolver estos problemas, cometió el error de cambiar la historia por otra más comprensible y de ciencia-ficción. En **Resurrected** el relato aparece ambientado en la actualidad y surge de una grabación en un *walkman*. Allí hay ingenio pero demasiada sofisticación.

Cuanto menos moderno y más decadente es todo, tanto mejor para Lovecraft, no sólo con respecto a la escenografía sino también a la música y a la caracterización de los personajes. HPL prefiere la vivienda colonial a la casa urbana, la antigua biblioteca a la nave espacial, la luna al sol, el anciano enloquecido a la muchacha seductora, la sombra al monstruo, la sospecha a la revelación, el suspenso al efecto. Lo importante, además, es que el protagonista sea una sinédoque de toda la raza humana, ya que lo que descubre nos incumbe a todos. En HPL los “monstruos” tienen una función dramática: siempre aparecen hacia el final y son la revelación palpable de la indefensión cósmica del hombre, que no puede entenderlos ni destruirlos. O peor. En *El que susurraba en las tinieblas* hay otro tipo de hombre, el *colaboracionista*, que se pone del lado de los “otros”.

En 1931 Lovecraft se paró en la mitad del **Drácula** de Tod Browning y se fue. Un año después calificó de “*decepcionante*” al **Frankenstein** de James Whale. Cabe imaginar lo que haría hoy ante lo que han hecho con su propia obra.

Algunos films inspirados en la obra de Lovecraft

- The Haunted Palace** (*El palacio embrujado*, Roger Corman-1963)
- Die, Monster, Die** (Daniel Haller-1965)
- The Shuttered Room** (David Greene-1966)
- Curse of the Crimson Altar** (Vernon Sewell-1968)
- The Dunwich Horror** (*El horror de Dunwich*, Daniel Haller-1969)
- Re-Animator** (*Idem*, Stuart Gordon-1985)
- From Beyond** (*Resonator*, Stuart Gordon-1986)
- The Unnamable** (*Donde duerme el horror*, J. P. Quелlette-1988)
- Bride of Reanimator** (*La novia de Reanimator*, B. Yuzna-1990)
- The Resurrected** (*Resucitado*, Dan O'Bannon-1990)
- Cthulu Mansion** (J. Piquer Simon-1991)
- The Unnamable 2** (*Donde duerme el horror 2*, J. P. Quелlette-1992)
- The Shadow Over Innsmouth** (Stuart Gordon, en producción)

En TV, para la serie *Night Gallery*, se filmaron **Pickman's Model** (*El modelo de Pickman*) y **Cool Air** (*Aire fresco*); la cadena HBO ha lanzado una serie titulada *Cast a Deadly Spell*. Hay por lo menos dos películas norteamericanas que sólo circularon en video (**The Curse** y **Forever Evil**) y también dos películas en súper 8 tituladas **Necronomicon** (de S. Wathers) y **The Whisperer in the Darkness** (de D. Smith). Existe un notable *videogame* que se titula *Alone in the Dark* y que se las arregla para invocar con eficacia la obra de Lovecraft en general.

1. O'Bannon es el creador de **Alien**.

2. De ahí que no se pueda esperar fidelidad alguna de **Re-Animator** y **From Beyond**, las adaptaciones dirigidas por Stuart Gordon.

Entrevista con

Johnny Ramone

Pasión sangrienta

por **Diego Curubeto**

fotos de **Mario Mosca**

Los Ramones, uno de los pocos grupos sobrevivientes de la escena *punk* neoyorquina de los años '70, esconden una faceta cinéfila bastante sorprendente. Johnny Cummings, o sea Johnny Ramone, guitarrista de la banda, es coleccionista de fotos autografiadas y películas de todo tipo. Su locura por el cine es reconocida al punto de que Michael Weldon, el editor de la revista *Psychotronic Video*, publicó allí algunas fotos de su colección bajo el entusiasta título *Psychotronic Women!*. La selección consistía en varias *B Queens* (reinas del cine clase B), como Acquanetta, Fay Wray, Carroll Borland, Vampira/Maila Nurmi, Anne Francis, Marie Windsor, Lizabeth Scott y Mary Wonorov.

Ese primer dato prometía, y además no era el único. La relación que los autores de *I Wanna Be Sedated* mantienen con el cine implica otras instancias:

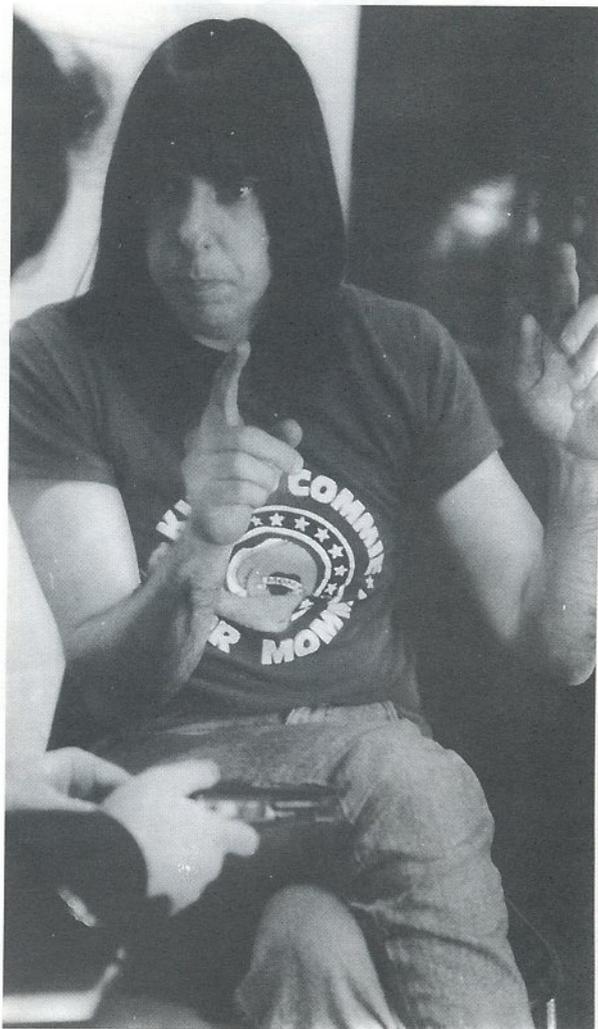
-En 1979 actuaron en **Rock 'n' Roll High School**, producción de Roger Corman dirigida por Allan Arkush, en la que además participó Joe Dante como guionista y director no acreditado de algunas secuencias. La película mostraba a los Ramones tocando en una escuela, en un teatro, y bajo la ducha. Esta *cult movie* tuvo el suficiente éxito como para originar una secuela -sin los Ramones-, **Rock 'n' Roll High School Forever**.

-Así como algunos escritores citan a Byron o a Keats al principio de sus obras, Stephen King usó en *Cementerio de animales* una estrofa del clásico Ramone *Blitzkrieg Bop*. Y para la película que Mary Lambert dirigió sobre la novela en 1989, los Ramones compusieron el tema central.

-Se convirtieron en *cartoons* para participar en un episodio de los Simpsons.

-Su último disco se llama *Acid Eaters*, igual que una película de los tiempos del *flower power*. Y para los coros de su *cover* de *Somebody to Love* (hit hippie de Jefferson Airplane) convocaron a Traci Lords, ex diva porno y actual *B queen*, que debutó así en la música.

-En el videoclip de difusión de *Acid Eaters*, el *cover* de *Substitute* de The Who, aparecen invitados varios actores del cine de terror, entre ellos el carilindo Michael Berryman de **La colina de los ojos malditos** (dir.: Wes Craven). ➤



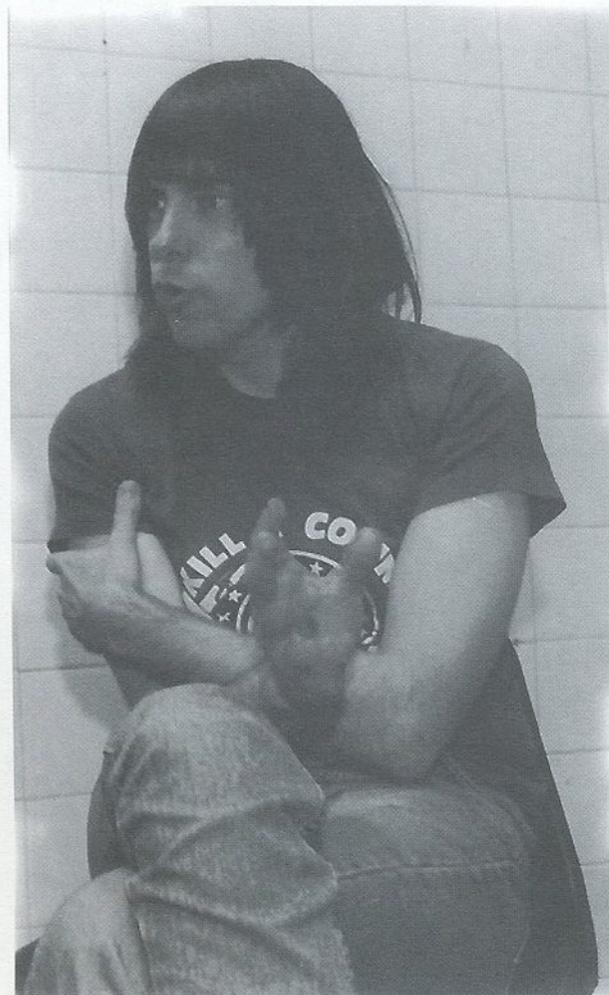
Camino hacia el encuentro con los Ramones en el *backstage* del último de los tres conciertos que ofrecieron este año en Buenos Aires (a los que asistieron más de 50 mil personas), uno se preguntaba todavía si todos estos detalles eran sólo evidencia circunstancial o si en cambio demostraban que los muchachos con camperas de cuero negro tenían un interés especial por el cine. Tirados sobre unas largas banquetas de madera, con actitud de paciente recién lobotomizado, la verdad es que no daba la impresión de que los Ramones pudieran tener el más mínimo interés por nada.

Pero cuando Johnny supo que la entrevista sería sobre cine más que sobre música, se incorporó y empezó a hablar casi más rápido que sus potentes *riffs* de guitarra. Para que pare de hablar tuvo que venir cuatro veces el encargado de la discográfica a avisar que ya tenía que prepararse para el show.

La primera frase fue sólo un tanteo para descubrir con sutileza si Johnny tenía alguna idea sobre las fotos de su colección, o si simplemente acumulaba autógrafos de actrices.

Diego Curubeto: **-En la revista *Psychotronic Video* vi que tiene una foto autografiada por Acquanetta. Yo tengo el afiche de una de sus películas, *Dead Man's Eyes*.**

Johnny Ramone: -Ah, esa es una con Lon Chaney, Jr. de la Universal. Muy linda película.



El conocimiento preciso de ese oscuro film que Reginald Le Borg dirigió en 1944 (*Los ojos del muerto* en la Argentina) auspiciaba una charla más que jugosa.

-¿Cómo comenzó esta faceta de coleccionista? ¿Es algo reciente o siempre le interesó el cine?

-Siempre me interesó coleccionar cosas. Desde chico junto estampas de beisbol, y ya debo tener unas seis mil. Pero el cine me interesó mucho desde siempre. Toda la vida me gustó ver películas clásicas antes que las modernas. Mi colección de fotos y películas tiene poco más de diez años. Ahora tengo unas dos mil fotos de actrices autografiadas para mí, generalmente de *Bqueens*, como Vampira, Marie Windsor, Anne Francis, Traci Lords, Acquanetta, Fay Wray. En la revista *Psychotronic Video* salió la foto que tengo de Carroll Borland, la actriz de **Mark of the Vampire** de Tod Browning. Es una pena, ella se murió hace muy poco... En cuanto a los films, tengo un poco más de mil entre videos y laser discs, pero en realidad mis películas se agrupan con las de otros amigos coleccionistas y entre todos debemos tener unos siete mil títulos que nos intercambiamos permanentemente. Ahora es más fácil conseguir películas raras, pero cuando empecé a coleccionarlas, diez años atrás, era muchísimo más complicado. Antes no habian empresas como Miami Video Search, que te buscan la película que querés aunque tengan que revolver cielo y tierra...

-¿Qué clase de películas prefiere?

-Veo todo tipo de cine, pero lo que siempre me interesa más como coleccionista es lo raro, lo difícil de conseguir. Creo que me especializo en cine de terror hecho en España. Tengo casi todas las películas de Paul Naschy (Jacinto Molina) y tengo las 50 más interesantes de las más de 200 dirigidas por Jess (Jesús) Franco. También me gusta mucho el terror brasileño de José Mojica Marins (el director de films de culto en los EE.UU. como *Perversao* o *Esta Noite Encarnare no Teu Cadaver*). Justamente este domingo se hace en Nueva York un festival de Mojica Marins, y espero poder conocerlo personalmente.

-Pero entonces ud. debería conocer el cine de terror argentino, como Placer Sangriento (*Deadly Organ*, en EE.UU.) o La venganza del sexo (*Curious Dr. Hump*)...

-¿Cuál *Curious Dr. Hump*? ¿La del tipo que habla con un cerebro? ¡Pero esa película es buenísima! No tenía la menor idea de que era argentina. A mi me la hizo ver mi amigo Frank Henenlotter, el director de *Basket Case*. ¡No lo puedo creer! (Le explicamos que el mismo realizador de ese film, Emilio Vieyra, hizo varios más dentro del mismo género. Lo que más le asombra es que Vieyra haya filmado una película con Richard Conte y Susan Strasberg, **Extraña Invasión**, sobre una invasión extraterrestre desde televisores psicodélicos). Esas son justamente las películas que me gusta ver y coleccionar. Tengo la mayoría de las películas donde aparece como actor Ed Wood -no puedo creer que la Disney esté filmando su vida-, y casi todos los films de Mario Bava.

Pero también me interesan cosas como la filmografía completa de Buster Keaton, de quien ahora acabo de comprar en laser sus primeros siete films sonoros. Me moría por verlos desde hace años. También veo películas de Bergman y Fellini, pero tengo que reconocer que soy un vago y me cansa leer los subtítulos. Salvo con el cine japonés: me interesa especialmente Akira Kurosawa; **Los siete samurais** es una de mis películas favoritas, y también me gusta mucho *Ugetsu* (de Kenji Mizoguchi). El único problema es con mi novia, que está harta de que me pase el día tirado mirando películas. Lo que más le indigna es cuando veo una película por cuarta o quinta vez.

-Si tuviera que vender toda su colección, y pudiera quedarse con una sola película, ¿cuál sería?

-Ah, eso sí que es difícil de contestar. En general lo que más me gusta son las primeras películas de terror de la Universal. Un director que me gusta mucho, es James Whale. Prefiero especialmente **La novia de**

Frankenstein y **El hombre invisible**. Me costó mucho, porque no está editada en video, pero finalmente conseguí **The Old Dark House**, me hice un telecine de una copia en 35 mm. Pero me gustan todos los géneros y películas de todo tipo. En general trato de prepararme un montón de películas de un mismo tipo para verlas en una maratón. Un fin de semana veo solamente películas de caníbales, o de cárcel de mujeres, etc. El único género con el que tengo algunos problemas es el musical. La mayoría de los clásicos musicales de Hollywood no me gustan, prefiero los de los años '30 que hacía Busby Berkeley, y algunos con Fred Astaire.

Algo que descubrí hace poco y que me parece muy importante es que hay que ver las películas en su formato original de pantalla ancha. Por suerte todas las ediciones de laser disc vienen letterboxed, respetan el Cinemascope y todos esos formatos, porque en general las ediciones de video los cortan y es horrible. Por ejemplo en **The Hustler** (*El audaz*) hay una escena que Jackie Gleason está jugando al pool. Si la ves en video, parece que la escena está hecha por corte, que cada vez que el tipo le pega a una bola, el director corta para mostrarlo en la siguiente posición. Pero la ves en la edición de laser disc, y resulta que es un plano secuencia donde la cámara sigue a Jackie Gleason todo el juego. Por eso es que el corte del formato original es una mierda: al final uno descubre que estaba mirando una película de una manera completamente distinta de cómo era en realidad.

-¿Y cómo es que con tanto interés por el cine actuó, junto a los demás Ramones, en una sola película, Rock 'n' Roll High School?

-Lo que pasa es que al principio la música sólo era una diversión, y terminó convirtiéndose en un trabajo. No quiero que con el cine pase lo mismo. Así como está, es muy divertido; de otra manera se convertiría en un trabajo, y soy un vago... Ahora recuerdo **Rock 'n' Roll High School** y a uno le parece que fue divertido hacerla, que estuvo bien. Pero la verdad es que en ese momento nos parecía horrible tener que levantarnos temprano a la mañana para ir a filmar, escuchar todo tipo de indicaciones, era un trabajo muy pesado. Por lo menos me sirvió para hacerme amigo de Joe Dante. El en esa época le editaba los *trailers* a Corman, y me invitaba a ver películas en moviola. También íbamos a ver películas a su casa, Dante es un gran tipo. Tengo muchos amigos que trabajan en cine: en nuestro último videoclip, *Substitute*, aparecen varios.

-Su aparición en los Simpsons debe haber sido menos trabajosa, ¿no?

-Sí, eso estuvo muy bien. Lo arregló todo nuestro agente, y nosotros solamente vimos cómo iba a ser la versión de nosotros en dibujos animados. Ah, además tuvimos que ir a un estudio para doblar a los dibujos, que tenían nuestras voces. Claro que ustedes no las escucharon porque vi que aca los dan doblados al español. Yo nunca vi el programa en el que aparecimos, sólo el pedacito donde estamos convertidos en *cartoons*. Me pareció OK.

-¿Y qué tal fue hacer la canción principal de Cementerio de animales?

-Ah, a mi esa película no me gusta. Bah, la película no está tan mal, pero lo que odié fue hablar con su directora, Mary Lambert. No solamente no tenía la menor idea sobre el cine de terror, sino que no sabía absolutamente nada de ningún tipo de cine. Realmente no sé cómo es que alguien puede filmar si no ve películas.

-¿Y está conforme con la participación como cantante de Traci Lords en *Acid Eaters*?

-No, la verdad es que no me gusta ni como canta ella ni

nuestra versión del tema *Somebody To Love*, creo que es lo que menos me gusta del disco. La historia con Traci Lords empezó realmente porque un día me llamó mi agente y me dijo que si tenía ganas de tocar en un tema del primer disco de ella como cantante. Yo no sabía que ella iba a grabar un disco, pero dije que estaba bien, que si quería que yo tocara que no había ningún problema. Entonces no supe más nada del asunto hasta que después apareció el agente de ella preguntando si nos gustaría que ella cante un poco en algún tema. Hablamos entre nosotros, discutimos si a nuestros *fans* les gustaría y todo eso, y le dijimos que nos parecía bien. Yo soy amigo de ella, y tengo un montón de fotos suyas. No se por qué no eligieron fotos de ella para poner en la revista *Psychotronic Video*. En realidad, en mi colección creo que de la actriz que tengo más fotos es Traci Lords. Pero cada vez que nos vemos o vamos a cenar, siempre voy con mi novia.

El cine a través del Video



- ▶ Alquiler
- ▶ Venta
- ▶ Proyecciones
- ▶ Cursos
- ▶ Seminarios
- ▶ Ciclos

- ▶ Abierto todos los días
- ▶ Entrega a domicilio en Capital

Avda. Díaz Velez 4710 Tel: 982-0176
(1405) Cap. Fed.

El arte de un oficio

La primera virtud de este libro es animarse a tratar un oficio original y poco frecuentado: su antecedente más ilustre fue escrito por Karel Reisz hacia 1953 y parece claro que el tema merecía una actualización. Pero además Villain se propuso que su obra resultara útil, práctica e informativa, y la excelente noticia es que lo ha conseguido.

El texto consta de tres partes. Desde la primera (*¿Qué es el montaje?*) Villain establece exitosamente una doble relación con su lector. Por un lado imparte nociones básicas, define términos específicos, describe herramientas y contextualiza; por el otro desata su evidente pasión por el tema, se pone impresionista, cita a Perec¹ y compara la mirada precisa de un compaginador con la de Platini. Esta segunda clave impide que el texto resulte árido, pero además permite a Villain mantener al lector debidamente advertido: imprecisiones tales como la sensibilidad, el gusto y el compromiso personal definen al montajista tanto como su habilidad manual. El delicado balance entre aquellos intangibles y las reglas concretas de trabajo tendrá, además, su desarrollo particular en la segunda parte (*Montaje terminado, montaje interminable*). La tercera parte del libro (*Flash Back*) aproxima una historia del montaje y se detiene en el proceso de compaginación de **Sin aliento** (*A bout de souffle*, Jean-Luc Godard-1959) y **F for Fake** (Welles-1974).

El libro abunda en ejemplos tomados de la experiencia, que Villain reunió tras una laboriosa investigación y decenas de entrevistas. Así llega el lector a familiarizarse con algunos de los principales montajistas franceses (Jacques Comets, Yann Dedet, Agnès Guillemot, Jacqueline Sadoul) y a desempolvar nombres que la historia del cine recuerda poco, como Margaret Booth y William Hornbeck. Llega a saberse, por ejemplo, que corresponde a un señor Elmo Williams el crédito por el ajustado suspenso de **A la hora señalada** (*High Noon*, Zinneman-1952); que el montajista de Fellini, Leo Cattozzo, inventó la empalmadora de cinta adhesiva y se hizo rico; que Griffith también trabajó con montajistas (los esposos James y Rose Smith) y que volvía una y otra vez sobre sus películas después del estreno, complicando la vida de quienes hoy pretenden restaurar su obra.

El material abunda y hubiera sido práctico incluir un índice onomástico para facilitar su consulta. Hay allí una caracterización detallada de los diferentes tipos de mesas de montaje (desde la página 38) y una curiosa historia de la evolución estética del fundido-encadenado (pág. 112). Aparece también el dato esencial de que un proceso judicial que Chaplin entabló y perdió contra la productora Essanay (por el montaje de **Carmen**, 1915) quedó asentado como precedente para futuras discusiones legales entre creadores y empresarios. En el cine norteamericano, desde entonces hasta hoy, se volvió tradicional que el corte final de un film lo tenga el productor.

Villain, por su parte, prefiere a los autores. Los casos mejor documentados del texto están protagonizados por cineastas extraordinariamente personales, como Godard, Otar Iosselani, Jean Rouch y Robert Kramer. Ello le permite cumplir con su evidente deseo de definir un *montaje de creación* en paralelo con ese *cine de creación*. El montajista no está visto como un artesano específico, sino como la primera mirada que el realizador tiene para su film. Esta perspectiva, deliciosamente subjetiva, establece un abismo entre el libro y cualquier manual técnico sobre el asunto.

La traductora agradece al montajista español Pablo G. del Amo "su colaboración inestimable para resolver algunas dudas técnicas que se plantearon durante la traducción". El lector deberá resolver las nuevas dudas técnicas que plantea la resolución de las primeras (el término *etalonaje*, pag. 71), así como la ausencia de los títulos originales de las películas citadas.

El montaje

por Dominique Villain
Ed. Cátedra, Madrid, 1994.
156 páginas.

por **Fernando Martín Peña**

l i b r o s

Spielberg

por Antonio Lara Espada;
Espasa, colección *Perfiles de Hoy*.

Pasión de Drácula

por Juan José Plaus; Nickelodeon.

El cine y sus oficios

por Michel Chion; Cátedra.

El cine estilográfico

por Vicente Molina Foix; Anagrama.

La lección de piano

por Jane Campion; Emecé.

Un oficio del siglo XX

por Guillermo Cabrera Infante;
El País-Aguilar.

Todas las películas de Montgomery Clift

por Judith M. Kass; Odín.

Backstory

(Conversaciones con guionistas
de la edad de oro)
por Pat McGilligan; Plot.

1. "Las dos piezas milagrosamente ensambladas ya sólo forman una, a su vez fuente de errores de dudas, de desconcierto y expectativa", de *La vida*, instrucciones de uso.

Cine argentino inédito

Film presenta

Cine Argentino Inédito (1984-1994)

**Segunda quincena
de Agosto**

Sala Leopoldo Lugones
Teatro Municipal
General San Martín

Organiza
**Fundación
Cinemateca Argentina
TMGSM**

Auspicia
Film

Safo y Los pulpos

por
Daniel López

Cuando se iniciaba la década de los '40, el cine argentino era ya una industria próspera, con una gran cantidad de empresas productoras, muchas de las cuales tenían sus propios estudios. Desde 1941, la moda eran los films llamados *de las ingenuas*, historias sentimentales que involucraban a una protagonista adolescente (María Duval, las mellizas Legrand) generalmente enamorada del hombre imposable.

En pleno furor de ese ciclo, la irrupción -en septiembre de 1943- de **Safo** (**Historia de una pasión**) despertó polémicas, conatos de censura, mejillas femeninas sonrojadas en la oscuridad y el comienzo de un cine argentino para adultos: aunque en ese tiempo y hasta un par de años más tarde, los films no se calificaban moralmente, todos, se suponía, eran aptos para ver en familia. El de Carlos Hugo Christensen, en cambio, no lo fue. Adaptado por César Tiempo y Julio Porter de la novela *Sapho*, del francés Alphonse Daudet, contaba la historia de un joven mendocino, menor de edad a pesar de que lo interpretaba Roberto Escalada, hijo ejemplar, sobrino dilecto, con ansias de seguir una carrera diplomática, que se muda a Buenos Aires y repentinamente se encuentra en pleno festejo del Carnaval con mujeres que lo piropean y chicas que bailan un can-can. En esa fiesta, y tras una aparición a lo grande, en una escalera y enarbolando un cigarrillo, Mecha Ortiz lo observa con mirada de experta y le cierra el paso mientras irrumpe el bellísimo vals que George Andreani compuso como *leit motiv*. Al fondo, las parejas lo bailan blandiendo estrellas fugaces y los fuegos artificiales iluminan la escena, coronada por un beso de aquellos.

La secuencia permanece como la mejor de este film desparejo -César Tiempo siempre escribió diálogos un tanto artificiosos y densos- que, sin embargo, se sostiene gracias a una rara alquimia, singularmente producida por sus estrellas. Lo que sigue es obvio: el muchacho cae seducido por esa mujer mayor que conoció la cama de otros personajes (artistas en su mayoría), que se perfuma con heliotropo, que se "*adhiera a los hombres como el molusco a la piedra*" y que en alguna oportunidad supo posar "*desnuda como una lágrima*". Una y otra vez intentará liberarse de ella, especialmente cuando la hija de su benefactor porteño se vislumbra como su posible novia, pero la fuerza de esa pasión es más fuerte. Mecha triunfa: "*Ya nunca podré separarme de vos*", le dice Escalada, completamente entregado.

Alphonse Daudet (1840-1897) escribió *Sapho* "*para mis hijos, cuando tengan 20 años*". Su novela es en realidad un folletín y nunca gozó de prestigio, aunque sí de fama y popularidad. "*Durante el camino leí la Sapho de Daudet. Basura, como la mayoría de las novelas francesas. Fuera de Stendhal y de Madame Bovary, no conozco ninguna novela francesa que no sea basura*", escribía Rosa Luxemburgo a Konstantin Zetkin en una carta de 1910. Lo cierto es que esa basura tenía atractivo cinematográfico, como lo prueban las distintas versiones realizadas desde los tiempos del cine mudo: **Sapho** (1913) con Cécile Guyon y Charles Krauss; **The Eternal Sapho** (1916) con Theda Bara; **Inspiration** (1931) con Greta Garbo y Robert Montgomery; **Sapho** (1934) con Mary Marquet y François Rozet; **Amor y sexo** (1963) con María Félix y Julio Alemán; **Sapho ou la fureur d'aimer** (1970) con Marina Vlady y Rénaud Varley. También hubo una versión teatral, hecha por Daudet mismo en colaboración con Adolphe Belot, y además una infortunada, forzosa continuación perpetrada en 1956 por el coguionista Porter, con Mecha y Escalada retomando sus papeles: el engendro se llamó **La sombra de Safo** y lo mejor que puede hacerse con él es olvidarlo.

Lo raro es que la versión Christensen fue producida por Lumiton, empresa que se especializaba en comedias amables (Francisco Mugica) y de ambiente porteño (Manuel Romero). Es posible que el proyecto haya sido propiciado por Christensen, desde 1940 niño mimado de los estudios, a los que en menos de tres años había dado éxitos considerables como **El inglés de los güesos**, **Los chicos crecen** y, principalmente, dos comedias de ingenuas con María Duval, **La novia de primavera** y **16 años**. De cualquier modo, el director venció resistencias de algunos jerarcas y se salió con la suya, ya que, por otra parte, quería dirigir a Mecha Ortiz, que había rechazado un papel -el que hizo Pepita Serrador- en **Los chicos crecen**.

Safo resultó un éxito mayúsculo. En su libro de memorias, Mecha recuerda que "*llenó las salas de todo el país. En algunas se mantuvo hasta un año en cartel y el propietario de un cine, no recuerdo si en Corrientes o en Posadas, pudo levantar*

los documentos que aún tenía pendientes por una remodelación gracias a Safo. En el exterior, fue igual. En Brasil, en La Habana, en México, en Nueva York, en Montevideo. Donde se estrenaba arrasaba y sorprendía". Sus audacias hoy resultan ingenuas, pero Christensen obtuvo magníficos resultados trabajando la intimidad de la pareja a un nivel de realismo inusitado para la época. Todas las secuencias en que no aparece la pareja están como de más, ninguna alcanza su potencia expresiva y la elegancia con que han sido filmadas.

Safo II

Christensen y Lumiton tomaron debida cuenta del éxito y, entre comedia y comedia, hicieron otros films "atrevidos" como *El canto del cisne* y *El ángel desnudo*. En septiembre de 1947, prácticamente con el mismo equipo de Safo y algunos de sus actores, Christensen realizó *Los pulpos*, adaptación de César Tiempo de la "famosa novela" de Marcelo Peyret, autor argentino que seguía el mismo camino folletinesco de Daudet.

La reciente edición en video del film, luego de no menos de treinta años de estar desaparecido de la televisión y de cineclubes, revela que, acaso sin proponérselo, es prácticamente una nueva versión de Safo, y aún mejor en términos estrictamente cinematográficos. Roberto Escalada es aquí un periodista y escritor cuyos artículos provocan cartas de lectores: una de ellos le escribe desde San Luis cartas en las que poco a poco deja en claro que está perdidamente enamorada de él. Cuando la tal Myrtha decide viajar a Buenos Aires se inicia una relación cuya explicitéz sexual -ella es la que se le entrega- todavía asombra. Como en Safo, el hombre caerá en la red, perdonará una y otra vez sus flagrantes infidelidades y hasta su promiscuidad, disimulará su codicia y su egoísmo, caerá enfermo y finalmente se arrastrará -literalmente- hasta el departamento en el que lo engaña con otro hombre, pero para perdonarla nuevamente.

Las diferencias con aquella son de forma: la mujer madura es reemplazada por una de 17 (espléndida Olga Zubarry), el símbolo de la tela de araña se transforma ahora en los tentáculos de un pulpo. No falta el amigo que trata de abrirle los ojos, como en Safo lo hacían Guillermo Battaglia, Eduardo Cuitiño y Ricardo Canales. En términos formales, *Los pulpos* ostenta una dinámica más moderna, un ritmo mucho más ágil y la abundante utilización de exteriores. Hay secuencias muy bien resueltas, como la de la discusión entre Escalada y Beba Bidart -una revelación, lejos de los tipos porteños que siempre le hicieron transitar-, la de la representación teatral, y la de Escalada sabiendo, agonizante, las interminables escaleras, dotada de una iluminación expresionista que subraya el drama. Además, considerando los planos que le dedica y el elegante vestuario que utiliza, algún despistado diría que Christensen estaba enamorado de la Zubarry.



Safo -Historia de una pasión- (Argentina, 1943)

Compañía productora y distribuidora: SA Radio Cinematográfica Argentina Lumiton (Buenos Aires); *asistente de producción:* Alberto Palomero. *dirección:* **Carlos Hugo Christensen**; *asistente de dirección:* Pepe Herrero. *guión y diálogos:* César Tiempo y Julio Porter, con encuadre de Francisco Oyarzábal, sobre la novela *Sapho*, de Alphonse Daudet. *fotografía (B&N):* Alfredo Traverso; *cámara:* Pedro Marzialetti. *escenografía:* Ricardo J. Conord; *decorados y esculturas:* Francisco Guglielmino; *vestuario femenino:* señora de Camacho; *sastrería:* Machado; *maquillaje:* Berta Gilbert; *caracterizaciones:* Casa de Combi; *peinados:* Juan Magarola. *sonido:* Juan Mesa Sánchez. *edición:* Antonio Rampoldi. *música:* George Andreani; incluye fragmentos de *Trisch-Trasch*, polca de Johann Strauss, y de *Sobre las olas*, vals de I. Ivanovichi; *coreografía estilizada:* Victoria Graham. *estudios y laboratorios:* Lumiton; *exteriores:* Tupungato, provincia de Mendoza; *jefes de laboratorio:* Angel Zavalía y Franz Prchal. *fechas de rodaje:* 31 de mayo al 23 de julio de 1943. *fecha de estreno:* 17 de septiembre de 1943, cine Broadway. *duración:* 98'. *Elenco:* Mecha Ortiz (Selva Moreno), Roberto Escalada (Raúl de Salcedo), Ilde Pirovano (Gertrudis de Salcedo, madre de Raúl), Elisa Labardén (Teresa de Salcedo, tía de Raúl), Elisardo Santalla (Don Raimundo de Salcedo, padre de Raúl), Miguel Gómez Bao (Silvino de Salcedo, tío de Raúl), Ricardo Canales (de Lavalle), Nicolás Fregues (doctor Benavidez), Mirtha Legrand (Irene Benavidez), Guillermo Battaglia (Caudal), Herminia Mancini (Langosta, criada de Selva), Eduardo Cuitiño (Molina), Conjunto Folklórico Pérez Cardozo, y, no acreditada, Olga Zubarry (muchacha disfrazada de fantasma).

Los pulpos (Argentina, 1947)

Compañía productora y distribuidora: SA Radio Cinematográfica Argentina Lumiton (Buenos Aires); asistente de producción: Alberto Palomero. dirección: **Carlos Hugo Christensen**; asistentes de dirección: Pepe Herrero y Arturo Pimentel. guión: César Tiempo, con encuadre de Francisco Oyarzábal, sobre la novela de Marcelo Peyret. fotografía (B&N): Alfredo Traverso; cámara: Aníbal González Paz. escenografía: Jean de Bravura; decorados: Mateo Peralta; vestuario femenino: Héctor Ferngó y Fridl Loos; maquillaje: Berta Gilbert; caracterizaciones: José María Rey; peinados: Salvador Mammana. sonido: Leopoldo Orzali. edición: Antonio Rampoldi. música: George Andreani; coro: Marisa Landi; canciones: *Uno*, tango de Mariano Mores y Enrique Santos Discépolo por Eduardo Adrián, *La última noche*, bolero de Bobby Collazo, por Eduardo Farrell, y *Baianinha*, samba de y por Henrique Beltran. estudios y laboratorios: Lumiton; jefe de laboratorios: Angel Zavalía. fechas de rodaje: 15 de septiembre al 10 de noviembre de 1947. fecha de estreno: 17 de marzo de 1948, cine Metropolitan. duración: 80'. calificación: No apto para menores de 18 años. Elenco: Olga Zubarry (Myrtha), Roberto Escalada (Horacio Pizarro), Nicolás Fregues (Saúl Maldonado), Carlos Thompson (Raúl Roca), Beba Bidart (Pola), Ivonne Lescaut (Elisa), Mabel Dorán (Virginia Gálvez), Arturo Gonçalves (Julito Arenales), y, no acreditada, Nelly Panizza (mucama de Julito Arenales).

Concursos y festivales

La Mujer y el Cine, '94

Retirar bases y condiciones en Lavalle 1578 9ºB
tel: 374-7318

Nuestras Raíces (Centro Internacional de Conservación del Patrimonio)

Videos de más de 4' y menos de 30', en NTSC o PAL
Tema: La conservación del patrimonio
Inscripción: hasta el 1º de agosto de 1994
Julián Alvarez 1449, 13 "H" (1414)
Tel: 72-8027

1er Certamen Internacional de Videos sobre Derechos de la Niñez

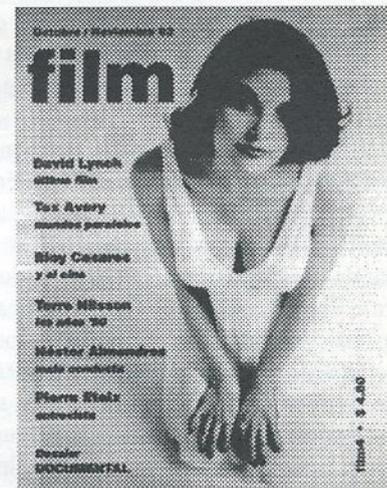
Video U-Matic, S VHS y Betacam, en PAL, o 16mm, entre 10 y 20'
Inscripción: hasta el 30 de agosto de 1994
Programa nacional por los Derechos del Niño y del Adolescente
Av Santa Fe 1548 6º Piso
Tel: 42-5766, Fax: 812-6244

3er Concurso Nacional Festival de Cine y Video de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la UBA

Inscripción: hasta el 12 de agosto de 1994
Ciudad Universitaria, Pabellón 3; Dpto. de Cine y Video, 3º Piso
Fax: 782-8871

Clásicos

Aún pueden conseguirse
los viejos números de
Film en
Cochabamba 868
o encargarlos por teléfono
al 304-1297



Film9 sale los últimos días de agosto

Steadycam

Cursos intensivos de
operación
por **César Lapidus**

Grupos reducidos
Equipos profesionales
16 mm - U-Matic

Cievyc

Cochabamba 868
Informes:
304 - 1297 / 26 - 1170

Antigua Librería

Palumbo

100 años de antigüedad

**Compra - Venta - Canje
Grandes Ofertas**

Historia
Política
Textos en inglés
Arte

¡Venga, no se va a arrepentir!

Montevideo 23 - tel: 383-7089



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

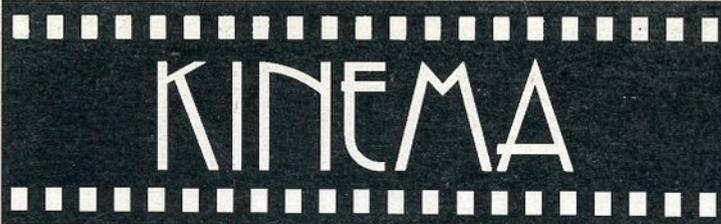
... y el más amplio surtido en videos de todos los géneros y orígenes.

Material inédito: Fotos, postales, muñecos, afiches.

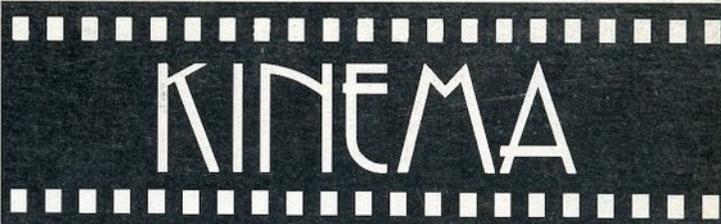
Los amantes del cine de parabienes. Descuentos especiales en suscripciones. Lo que no está aquí, sólo lo encontrará en Hollywood.

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

*Cuando la literatura y el cine
forman un matrimonio perfecto*

SEIS OBRAS MAESTRAS LLEVADAS AL VIDEO

del genial **WILLIAM SHAKESPEARE**

HAMLET

de **GRIGORI KOZINTSEV**

OTELLO *de*
SERGUEI YUTKEVICH

FALSTAF

de **ORSON WELLES**

OTELLO
de **ORSON WELLES**

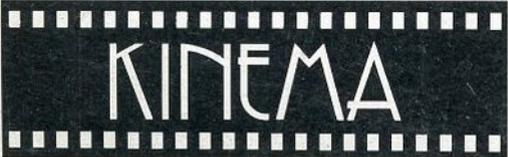
y dirigidos por
NIKITA MIJALCOV

del maestro **ANTON CHEJOV**

Pieza inconclusa para piano mecánico

y del gran **IVAN GONTCHAROV**

Algunos días en la vida de Oblomov



KINEMA

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