


Film



Zemeckis
hacia forrest gump

Stone
asesinos
por naturaleza

**Alex
Rockwell**
último americano
independiente

Más Greta Garbo
Publicidad encubierta
Rosario '94
Winsor McCay
Godard

Dossier

**Política
y cine
argentino**

los orígenes
la década infame
el peronismo
la tortura política
el proceso
Malvinas
el testimonio social

Cortázar
y el cine

Eastman

E>KR

F I L M

S Y S T E M

B Y K O D A K

Film 10

6 Cortázar

Ante el reciente documental de Tristán Bauer, **Paula Félix-Didier** explora la relación entre **Julio Cortázar y el cine**, en ambas direcciones.

12 Zemeckis

El estreno de **Forrest Gump** sirve de excusa para que la obra de **Robert Zemeckis**, famoso creador de imágenes imposibles, sea revisada por **Rodolfo Otero**.

16 Stone

En **Asesinos por naturaleza**, **Oliver Stone** toma un argumento de Quentin Tarantino y lo vuelve contra la TV. Sobre los resultados opina **Diego Curubeto**.

20 Dossier Política y cine argentino

Las dos **primeras décadas** del siglo, según **Héctor Kohén**. La **década infame**, revisada por **Paraná Sendrós**. La familia según el **cine del peronismo**, por **Abel Posadas**. Dos films polémicos: **Después del silencio** (1956) y **Detrás de la mentira** (1962), en palabras de **Edmundo E. Eichelbaum** y **Jorge Miguel Couselo**.

Informes y testimonios: un documento filmico sobre tortura política, realizado en la clandestinidad y rescatado por **Oscar Taffetani** y **Fernando M. Peña**.

El **cine del proceso**, en palabras de **Sergio Wolf**.

La guerra de **Malvinas** en la pantalla, por **Carlos Vallina**. Narrar desde la realidad: entrevista a **Cine Ojo** por **Fernando M. Peña** y una revisión de su filmografía por **Oswaldo Bayer**.

48 Video

Lanzamiento: **Hay una película en mi sopa**, de **Alexandre Rockwell**.

Clásico: **Los carabineros**, de **Jean-Luc Godard**.

Festivales: **Rosario '94**.

58 Chivos

Apuntes sobre la publicidad encubierta en el cine argentino, trazados por **Raúl Manrupe**.

60 Winsor McCay

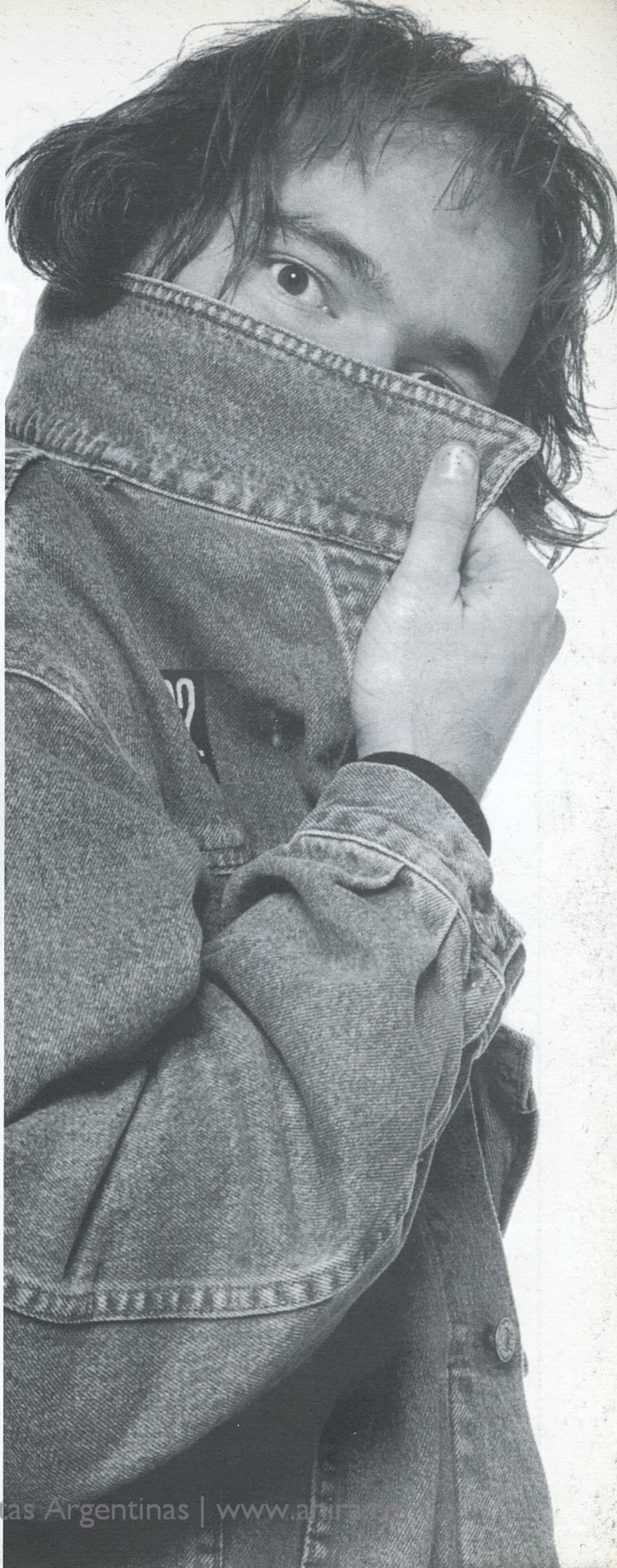
Otros dinosaurios se manean en la obra animada del gran historietista norteamericano. Dibuja **Fernando M. Peña**.

62 Libros

Una farsa autobiográfica de **Greta Garbo**, descubierta por **Homero Alsina Thevenet**.

La luz en el cine, compilación de diversas ponencias reseñada por **Sergio Wolf**.

Octubre/Noviem 94





- 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**

envíos 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

Oswaldo Bayer
José Luis Cancio
Jorge Miguel Couselo
Diego Curubeto
Edmundo E. Eichelbaum
María Hellemeyer
Héctor Rodolfo Kohen
Raúl Manrupe
Rodolfo Otero
Abel Posadas
Paraná Sendrós
Marta Speroni
Oscar Taffetani
Homero Alsina Thevenet
Carlos Vallina
Diego Wolfson

Corresponsal en N.York

Gabriela Chistik

Impresión

Impresora Americana

Distribución

Vaccaro Sánchez & Cia.

Film

espera ansiosamente su crítica,
opinión o comentario en
Cochabamba 868 Tel: 307-6170
Buenos Aires

en la tapa
Julio Cortázar

**en la pagina
anterior**

Tarantino niega el
film de Stone:
Natural Born Killers

B U E N O S A I R E S H E R A L D

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

cor tá zar



cazador de crepúsculos

por **Paula Félix-Didier**
entrevista a Manuel Antin por **María Hellemeyer**



"Julio Cortázar era un hombre que sabía pensar en imágenes y descubrir a ese nivel una lógica de conexiones y contraposiciones y vuelcos, haciendo aflorar un modo de conocimiento que hoy sólo la poesía logra, a veces, hacer todavía eficaz".

Italo Calvino

La relación de Julio Cortázar con el cine puede mirarse de dos maneras: por un lado, están los films y cortometrajes realizados sobre obras suyas y por el otro, está esa relación personal que, como espectador apasionado, mantuvo con el cine durante toda su vida. Cinefilia que puede rastrearse a lo largo de sus textos, en los múltiples reportajes y en las cartas a los amigos, donde no dejó nunca de manifestar sus preferencias y sus gustos.

Cortázar escribía *"para luchar contra el pragmatismo y la horrible tendencia a la consecución de fines útiles"*, contra la literatura congelada y contra la solemnidad. Por eso, la idea del juego es central en toda su obra, el juego como un posible espacio para la imaginación y para la sensibilidad. Realista y fantástico al mismo tiempo, en el mundo cortazariano la realidad cotidiana se resquebraja y cede *"a unas presiones recónditas que la empujan hacia lo prodigioso, pero sin precipitarla de lleno en él, manteniéndola en una suerte de intermedio, tenso y desconcertante territorio en el que lo real y lo fantástico se solapan sin integrarse"* (Vargas Llosa para *La Nación*, abril 1994). El concepto de 'maravilloso-cotidiano' concebido por el surrealismo que Cortázar vivía como moral anticonvencional y como juego permanente.

Sus posturas políticas y su arte poético se configuran en la convicción de que la imaginación y el arte destruyen las convenciones muertas, nos enseñan a mirar, pensar y sentir de nuevo. El impacto de su obra más conocida, la novela *Rayuela* editada en 1964 se sumó a los impactos sucesivos de la *nouvelle vague* francesa, y junto con ella contribuyó a formar el espíritu juvenil de los años sesenta que culminaría en el mayo francés. *"Los espectadores de Hiroshima o Marienbad -dice Beatriz Sarlo- acudían a Rayuela dispuestos a encontrar allí también una revelación"*.

El cine y Cortázar

La obra de Julio Cortázar ha sido adaptada en varios ejercicios de ficción cinematográfica y televisiva. El propio escritor ha sido también objeto de numerosos trabajos de corte documental, reportajes y otro tipo de aproximaciones.

En general, Cortázar no se negó nunca a que sus textos fueran adaptados para el cine, y aunque sólo participó una vez en el proceso de elaboración del guión (*Circe*, de Manuel Antin), tenía una idea muy precisa de cómo debía hacerse el trabajo y hasta dónde podía resultar satisfactorio desde el punto de vista del escritor. *"Yo haría una diferencia entre la adaptación cinematográfica de una novela o de un cuento. Porque una novela, si es buena, contiene siempre un gran número de temas, de desarrollos, de análisis psicológicos, de situaciones que el cine no puede más que reducir. Se trata entonces de un empobrecimiento. Al llevar a la pantalla La Guerra y la paz o Los hermanos Karamazov se pueden realizar films que sólo parecerán bellos si no hemos leído la novela. Lo que no quiere decir que algunas obras, donde la acción es más simple, no puedan ser objeto de valiosas adaptaciones. Pero en general el cine no supera a la novela.*

Por el contrario, el cuento -precisamente por su forma- se presta eventualmente a un guión, porque aún cuando comporte muchas peripecias se centra en una sola acción y los personajes son en general menos numerosos. Al contrario de lo que te decía sobre las novelas, pienso que en las manos de un buen adaptador, inteligente y sensible, muchos cuentos pueden crecer en el cine, que una película puede agrandar las perspectivas. No sé si hace falta alegrarse o deplorarlo pero los cuentos se prestan a la adaptación cinematográfica".

Los primeros textos de Cortázar llevados al cine fueron en realidad los diálogos escritos para un film vocacional rodado en Chivilcoy entre 1944 y 1946. **La sombra del pasado** fue el primer largometraje del director y productor Ignacio Tankel, nunca estrenado comercialmente.

Por esos años, Cortázar trabajaba como profesor de geografía, historia y literatura en la Escuela Normal y formaba parte de la Asociación Artística cuya peña dirigía. Allí nació su relación con Tankel: "*Cortázar se interesó entonces por el cine. Con el productor Tankel preparó el argumento de una película interpretada por artistas jóvenes*"- recuerda Nicolás Cócara en su libro *El joven Cortázar*. Acerca de ese trabajo, en el mismo libro, escribió José María Grange: "*...se recuerda que en cierta oportunidad el protagonista del film, Domingo Márquez, le manifestó con enojo al director Tankel: -Y dígame a ese profesor amigo suyo que cuide más los diálogos, porque ningún actor puede decir: 'Inés es muy buena' tal como está escrito*".

El principal adaptador de textos de Cortázar fue el realizador argentino Manuel Antin. Primero novelista y poeta, Antin descubrió a Julio Cortázar en la biblioteca de un amigo profesor de literatura: "*tomé un libro, no conocía ni al autor ni al libro: lo abrí y leí Circe, el cuento que adaptaría algunos años después. Me sentí muy identificado con la manera de narrar, con la atmósfera en la cual transcurre. Después, me puse a leer todo Cortázar, empecé a indagar sobre él, nadie lo conocía, en ese momento era realmente un escritor para profesores de literatura*".

Durante la primera mitad de la década del sesenta Antin realizó tres films basados en cuatro cuentos de Cortázar: **La cifra impar** (1960, sobre *Cartas de mamá*), **Circe** (1963) e **Intimidad de los parques** (1964, sobre *Continuidad de los parques* y *El ídolo de las Cícladas*). Inscripto en lo que más tarde se denominaría la generación del sesenta o el nuevo cine argentino, la elección de un texto de Cortázar como fuente suponía un estímulo para la renovación cinematográfica que los directores-autores de los años sesenta se proponían. El resultado de esa primera adaptación fue **La cifra impar** (1961) con Lautaro Murúa, María Rosa Gallo, Sergio Renán y Milagros de la Vega. El film -cuya atmósfera recuerda aquella de la *nouvelle vague*- tuvo una discutida repercusión pero, de cualquier manera, complació a Cortázar. El acierto de la adaptación consiste principalmente en haber sabido hallar una imagen que reproduce la atmósfera sensible creada por el estilo del escritor. Y esto tiene que ver con la concepción que Antin tiene de la tarea de adaptar: transformarse en el autor, en el otro. "*En general, -dice Antin- cuando un director se propone adaptar la obra de otro, lo transforma, lo objetiva, le saca el espíritu a la letra. Cuando uno se somete a la filmación de un cuento de otro debe convertirse en el otro...*"

Para traducir la complicada estructura narrativa del cuento, Antin convirtió el relato epistolar -basado en cartas entre una madre y su hijo- en una compleja estructura de *flashbacks* que se entrecruzan con el tiempo real de los personajes. Este tratamiento le valió el calificativo de "europeizante" y las acusaciones -tanto aquí como en Europa- de imitar cierto estilo de la *nouvelle vague* francesa, en especial al Alain Resnais de **Hiroshima mon amour** o **Hace un año en Marienbad**. De cualquier manera es significativo tener en cuenta que la literatura de Cortázar y el cine de Resnais tienen mucho en común, especialmente en el modo de relacionarse con el tiempo como una categoría que no es externa y dada sino relativa e interior. Y es en esta línea en que se inscribe el cine de Antin, obsesionado por el modo en que el tiempo se integra e influye en la experiencia humana.

Cortázar y Antin se conocieron primero por carta, cuando se iniciaron las gestiones por los derechos para filmar *Cartas de mamá*. "*Todo empezó con un estimado señor y el me contestó con un estimado señor. Después de hecha la adaptación y comenzada la filmación, estaba un día en la Place Fustenberg cerca de la iglesia de Saint Germain des Pres, tirado en el suelo, filmando una escena de La cifra impar en la que María Rosa Gallo se acercaba a cámara caminando por el costado de unas vidrieras. De pronto tenía a mi lado dos enormes pies, levanté la cabeza y vi a ese gigante que era Julio Cortázar*".

Luego, Cortázar viajó a Buenos Aires, vio la película y autorizó a Antin a realizar adaptaciones de cualquiera de sus cuentos.

Buscando profundizar la relación con una literatura que le permitía describir sus obsesiones, Antin filma **Circe**, pero esta vez Cortázar tiene una participación directa en la elaboración del guión. Antin lo invita a encontrarse con él en Sestri-Levante, donde había concurrido con Héctor Grossi a una muestra de cine latinoamericano en que se proyectaba su película. "*Juntos, en varias tardes, trabajamos bajo los árboles del hotel Villa Baldi, yo le dicté una estructura cinematográfica y él se comprometió, cuando volviera a París, a escribir los diálogos. Tiempo después recibí los diálogos y una cinta grabada donde me hacía comentarios sobre lo que se le iba ocurriendo sobre Circe*".

A Cortázar le resultó fascinante el trabajo de escribir diálogos para el cine. "*Me resulta muy extraño hacer diálogos para cine, me siento como manejar con los ojos vendados, me faltan mis propias descripciones, mi propia manera de situar la cosa. Es fascinante, lo hago realmente con mucho gusto pero fumo como una bestia, tengo que tomar mucho ron cubano*". De alguna manera el trabajo le permitió llevar hasta sus últimas consecuencias la 'oralidad' que siempre se consignó como característica de su estilo. "*Hay repeticiones que uno hace en el lenguaje oral, que el escritor tiene el buen cuidado de borrar y suprimir, cuando escribe un cuento. Lo malo es que yo he notado que en muchos diálogos del cine el actor se limita a repetir exactamente lo que el libretista le ha puesto, y si el libretista es sobre todo un escritor y no un dialoguista profesional, el resultado es que los diálogos suenan a falso*". Se tomó así con extrema responsabilidad la tarea de revivir a los personajes de *Circe*, que había escrito quince años atrás:

Cortázar tenía una idea muy precisa acerca de lo que deseaba ver en la pantalla. Creía que el cine, como la literatura, no podían hacerse de espaldas al público. Por eso estaba muy preocupado por tender puentes que facilitaran la entrada del espectador, sin subestimarlos, a una estructura narrativa que requiere cómplices: "*Creo que al espectador no hay que halagarlo pero hay que darle las claves suficientes para que entre en la cosa. Si al público le tendés algunas perchas fáciles, entonces después te podés permitir las máximas audacias, las audacias más monstruosas, pero él ya está adentro...ahí podés apuntar por encima del techo si te da la gana*".

Antin cuenta que mantuvo casi todos los diálogos, pero "*algunas ideas que me proponía eran irrealizables, porque eran las ideas de un escritor acerca de como filmar ciertas cosas*". Un párrafo suyo demuestra las dificultades de ceñirse exclusivamente a su rol de dialoguista: como autor original de la historia, su cabeza está poblada con las imágenes que dieron origen al cuento y le cuesta dejar que le den vida de otro modo: "*Mientras yo desarrollo el diálogo, hay momentos en que veo imágenes, veo cosas, hay ciertas imágenes que creo que apoyan lo que le hago decir a los personajes. Me parece justo ponerlas para ayudar a sentir qué sentía cuando escribí el diálogo*".

"*Por ejemplo, cuando los padres de Mario van a visitar a los padres de Delia. Esto es muy difícil de hacer en diálogo. Pero psicológicamente resulta bastante embromado el encuentro entre cuatro personas que no se conocían, resulta muy incómodo. Lo que me preocupa es lo siguiente, y esto es una referencia directa a lo que veo en el cine argentino. Con excepción de actrices como Milagros de la Vega, todas las personas de edad, los que hacen de padres o abuelos son en general actores mucho más mediocres que los protagonistas*"

jóvenes porque son de otra escuela. Ese diálogo de los padres de uno con los padres de otro puede resultar verdaderamente espantoso. Quizá habría que utilizar un truco cinematográfico para liquidar al mal actor, por ejemplo hacer una especie de ballet de caras. Perdoname, me meto en lo que no me importa, en fin, en lo que me importa pero no me corresponde, pero pienso en algunas escenas de la *Pasión de Juana de Arco* de Dreyer en la que no se ven más que primeros planos de caras, uno puede conseguir una impresión de irrealidad... ”

La preocupación por la versomilitud del relato constituye una de las marcas de su estilo: la fluidez en la expresión de los personajes, busca desarticular la oposición entre lengua escrita y lengua hablada. “*Tengo miedo de que la cosa resulte irreal -dice respecto de la misma escena- estoy en contra de todo verismo, pero creo que tiene que ser real en el sentido más alto de la palabra y por eso los diálogos tienen que tener en su momento, elementos de vulgaridad, las frases que dicen las señoras: ‘Qué linda sala, señora, está arreglada con tanto gusto’, ese tipo de cosas que teóricamente a uno le repugnan, pero en una película donde se está describiendo un ambiente del barrio de Almagro y gente que vive en ese barrio tienen que decir cosas así. Entonces la contrapartida, la única manera de equilibrar artísticamente esa situación es que esas cosas sean dichas pero que la imagen sea insólita o novedosa*”.

Finalmente la construcción del guión de *Circe* quedó completada y el film fue rodado en 1963. Al año siguiente Antin realiza su última adaptación de Cortázar: *Intimidad de los parques*, coproducida y parcialmente filmada en Perú. La profundización del estilo literario, un poco demasiado intelectual, el hermetismo de las propuestas que no tienden esos puentes que Cortázar reclama alejaron al film del camino que los dos anteriores venían trazando.

“*Después -dice Antin- se acabó la época del cine introvertido, hermético, literario... vino otra de un cine más abierto a la gente y el único relato que me quedé con ganas de hacer no fue de Cortázar, aunque está muy relacionado con él. Se trata de Adán Buenosayres, novela que Cortázar descubrió para la literatura argentina... No tiene nada que ver con su obra pero tiene que ver con el espíritu que Cortázar transmitía en sus escritos, una Argentina nueva, distinta, fantástica...*”

En 1962 Osías Wilensky adaptó uno de los relatos más bellos y quizá más difíciles de llevar al cine de la literatura de Cortázar: *El perseguidor*. Las dificultades no residen tanto en complicaciones de producción -el relato no apela a elementos fantásticos- como en la calidad psicológica del personaje de ese músico, *alter ego* de Charlie Parker, que sólo vive cuando hace vibrar un saxo entre las manos. “*Esto ya lo toqué mañana*”, dice Johnny en el cuento. Y Cortázar podría decir “*Esto lo escribí mañana*”. Ese mañana que es el lugar donde seguramente Parker y Cortázar se conocieron y compartieron una ‘discada’. Wilensky, pianista y por sobre todo melómano apasionado, no estuvo a la altura de semejante texto. Interpretado por Sergio Renán -una falla estructural de la propuesta- el film sin embargo acierta a transmitir esa relación tan especial que une al músico con su música, al amante del jazz con el jazz, apoyándose en una banda sonora excepcional. Cortázar prefirió no hablar demasiado del film, y por el contrario elogió su música: “*Ayer por la tarde me telefoneó una chica que después vino a buscar algunas fotos. Esta chica se llama Felisa Pinto y al rato de estar charlando se descu-*

brió que era la mujer de [Gato] Barbieri, así es que aproveché para decirle que la banda sonora de El Perseguidor me había gustado enormemente, está admirablemente lograda”.

Michelangelo Antonioni compró a Cortázar los derechos de su cuento *Las babas del diablo* por 5000 dólares y realizó *Blow-up* en 1966, a partir de una adaptación menos libre de lo que le gusta admitir. En una conferencia de prensa del festival de Cannes, Antonioni manifestó -ante la pregunta de una periodista argentina- que no reconocía aporte alguno por parte de Cortázar, más allá de la cesión de derechos. Antonioni había leído el cuento, lo atrajo una idea -la de la ampliación de la fotografía- y a partir de allí hizo su propia película. Pero más allá de que es cierto que del cuento queda sólo una anécdota, es en el marco más general de la primera incursión de Antonioni en lo fantástico lo que debe verse como el aporte esencial, y quizá más difícil de reconocer.

La crítica argentina se sintió humillada, pero Cortázar nunca sintió que se le debiera algo. Tenía claro que cuando un director toma un texto que fue escrito por otro, se produce un juego de identidades que resultan en un producto nuevo. Y además, siempre fue un profundo admirador de la obra de Antonioni.

Otro italiano, Luigi Comencini, se basó sin acreditarlo en un cuento de Cortázar: *La autopista del sur* para su film *El embotellamiento*, rodada en 1979.

En una de las entrevistas con Omar Prego, Cortázar contó que durante 1964 Luis Buñuel estuvo interesado en adaptar *Las ménades*. “*Buñuel había pensado en hacer un film con tres sketches: uno de ellos era mi cuento, el segundo era un cuento de Carlos Fuentes y el tercero era una idea suya. La censura española intervino y el proyecto fue rechazado. Era la época del franquismo, por supuesto. Enseguida Buñuel se fue a México y se desinteresó del proyecto. Desafortunadamente, porque me hubiera gustado mucho ver una de mis obras entre sus manos. El me había dicho: ‘Voy a hacer algo absolutamente sádico y feroz. Será peor que tu cuento’. Pensaba mostrar cómo el público se comía a la orquesta, lo que en el cuento no está más que sugerido como una forma de canibalismo ritual*”. Cortázar había descubierto a Buñuel -y al cine- en un libro de Jean Cocteau que fue uno de los pocos libros-fetiches en su vida: *Opio, diario de una desintoxicación*. El malogrado proyecto consistía en un film que se iba a denominar *Cuatro Misterios* o *Misterios jocosos* y se proponía incluir cuatro relatos: una adaptación de *Aura* de Carlos Fuentes, *Las ménades* de Cortázar, *La gradiva* de W. Jensen y *Secuestro* o bien *Ilegible*, del propio Buñuel.

Otras adaptaciones de cuentos y novelas de Cortázar -muchas de ellas para la televisión- incluyen: *Continuité des parcs*, (Francia, dir: Patrick Chamming); *Mask*, sobre *El perseguidor* (Francia, dir: Ernesto Rimoch) y *Fin del juego* (*La fin du jeu*, Francia, dir: Reanaud Walter), medimétrajes para la televisión francesa y holandesa; *Capital Rayuela* (Chile, 1987, dir: Percy Matas); *La pavana de Berthe Trepat*, adaptación del capítulo 23 de *Rayuela* (Francia, 1989, dir: Jean Francois Lopes); *Las puertas del cielo* (Alemania, Nina Grosse); *El puerto* (Checoslovaquia, dir: Jana Bokova, sobre *Diario para un cuento*) y el video de Roberto Cenderelli, *Instrucciones para subir una escalera*.

Entre los documentales: *Chez Julio Cortázar*, diálogo entre JC y el crítico Saúl Yurkievich (Holanda, dir: Erich van Zuyden); *Julio Cortázar 1 y 2*, una entrevista dirigida por Alain Caroff y Claude Namer; *Como Julio* (Francia, dir: Ernesto Rimoch); *Pepe Fernández habla de Julio* (Francia, dir: Claude Namer) y el *Homenaje de la casa de escritores y poetas de Saint Malo a Cortázar* así como varios reportajes para la televisión española.

En estos momentos el realizador Tristán Bauer está en camino de terminar un trabajo esencialmente documental sobre la vida de Julio Cortázar. El film -un largometraje que será estrenado comercialmente- se encuadra en los actos de homenaje por los diez años de la muerte del escritor y se apoya principalmente en su voz y su imagen. No hay narrador en tercera persona,

es Cortázar hablando de sí mismo y de su obra en documentales, entrevistas y programas de televisión.

Cortázar y el cine

El cine fue un referente constante en la obra de Cortázar, del mismo modo que lo fue la filosofía, la pintura y por supuesto la literatura. La trama de la cultura del siglo veinte aparece dispuesta sobre un enorme collage intertextual que conforma su propio bestiario: Rimbaud, Sade, Bessie Smith, Buñuel y todos los surrealistas, Mondrian, Resnais, Louis Armstrong, Poe, Carroll, Gillespie y tantos otros.

Su pasión por el cine está debidamente documentada y es posible rastrear a lo largo de su obra sus preferencias en la materia, así como en el testimonio de quienes fueron sus amigos y compañeros. Cortázar era un hombre desesperado por ver. Cuenta que descubrió al cine en el libro de Cocteau *Opium*. En ese libro, "que es un diario, Cocteau habla de todo. Es una suerte de maravillosa fantasmagoría en doscientas páginas de todo un mundo que yo ignoraba completamente. En cada página tenía una suerte de revelación, descubrí *El acorazado Potemkin*, descubrí a Buñuel..."

Su tarea de traductor lo llevó a recorrer muchas ciudades y en todas ellas Cortázar conoció sus cines: de su estancia de una semana en Montevideo en un congreso recuerda: "Me acuerdo del hotel Cervantes en Montevideo, y me acuerdo que había un cine al lado. Fui muchas veces a ver films que me interesaban. Pasaban películas viejas, los films franceses que tanto me gustan". Carlos Fuentes solía visitarlo en su departamento de París: "Lo recuerdo en nuestras caminatas por el barrio Latino a la caza de la película que habíamos visto diez veces pero que él era capaz de ver siempre por primera vez". Claribel Alegría y Darwin Flakoll asistieron al comienzo de una larga y platónica relación que Cortázar mantuvo -siempre a larga distancia- con su gran amor cinematográfico: Glenda Jackson. "Julio nunca dejó de ser cronopio y patafísico. ¿A quien más se le habría ocurrido telefonarnos una tarde para proponernos que fuéramos a Londres al día siguiente con el propósito de presenciar el *Marat-Sade* de Peter Weiss dirigido por Peter Brook?". Glenda Jackson hacía el papel de Charlotte Corday -la joven traidora y demente- y a Cortázar le impresionó la escena en que ella flagela sensualmente la espalda del marqués. Tanto que escribió un cuento para sublimar sus sentimientos. *Queremos tanto a Glenda* es una civilizada venganza contra el desdén de la actriz a la que nunca conoció. En él una especie de espontáneo y oscuro club de fans decide matar a la actriz cuando descubren que ya no está a la altura de sus más grandes papeles. El cuento tuvo un epílogo en la forma de un extraño episodio y Cortázar, que nunca creyó en las casualidades, le atribuyó el sentido de un signo: dos

semanas después de editarse el volumen de cuentos *Queremos a tanto Glenda*, Cortázar viajó a San Francisco. Acababan de estrenar una película con la actriz y por supuesto fue a verla. El film cuenta una historia de espionaje donde ella asesina a un espía, autor de un libro que revela secretos del servicio de inteligencia. La película y el libro tienen el mismo nombre: *Hopscotch* (*Rayuela*). Así es que de algún modo y en algún lugar la venganza completó su círculo.

Muchos de sus personajes, sobre todo Oliveira, esa especie de Cortázar a rajatabla, son asiduos concurrentes a cine-clubs y disfrutaban con los clásicos del cine mudo que eran sus favoritos. En *Rayuela*, un día perfecto de Oliveira y la Maga podía ser así: "Preferíamos encontrarnos en el puente, en la terraza de un café, en un cine-club o agachados junto a un gato... Y entonces en esos días íbamos a los cineclubs a ver películas mudas, porque yo con mi cultura, no es cierto, y vos pobrecita no entendías absolutamente nada de esa estridencia amarilla, convulsa previa a tu nacimiento, esa emulsión estriada donde corrían los muertos; pero de repente pasaba por ahí Harold Lloyd y entonces te sacudías el agua del sueño y al final te convencías de que todo estaba muy bien, y que Pabst y que Lang".

Oliveira camina por la noche de París "...a esa hora en que se permitía despectivamente algunos fantaseos inspirados en *La edad de oro*..."

Y en la hermosísima carta que la Maga escribe a Rocamadour "... porque soy capaz de caminar una hora bajo el agua si en algún barrio que conozco pasan *Potemkin* y hay que verlo aunque se caiga el mundo...". Uno de los capítulos desechados de *Rayuela*, aquel en el que Cortázar habla del puente sobre la avenida San Martín que hoy lleva su nombre, recrea sus recuerdos y advierte que quien no lo haya caminado nunca, no podrá comprenderlo. Y recurre al "Tu n'a rien vu d'Hiroshima" (*No has visto nada de Hiroshima*) en otro de sus escamoteos de carterista intelectual.

¿Por qué no han hecho una película de *Rayuela*? "Porque hace falta un gran director para hacerla y muchísimo dinero. Sería una película interesantísima. Sí, yo siempre he deseado que alguna vez la hicieran. Yo hubiera querido ver filmado Los premios y *Rayuela*. Mucha gente, muchos productores me hablaron de eso, luego nunca pasó nada".

Cortázar nunca fue director de cine pero alguna vez tuvo ganas y lo escribió en forma de cuento en *Un tal Lucas*: "Si yo fuera cineasta me dedicaría a cazar crepúsculos. Todo lo tengo estudiado menos el capital necesario para el safari. Por experiencia, por reloj pulsera sé que un crepúsculo no va más allá de veinte minutos entre el clímax y el anticlímax, dos cosas que eliminaría para dejar sólo su lento juego interno; se tendría así una película de esas que llaman documentales y que pasan antes de Brigitte Bardot mientras la gente se va acomodando y mira la pantalla como si todavía estuviera en el tren o en el subte. [...] pero para llegar al crepúsculo definitivo tendría que filmar cuarenta o cincuenta, porque si fuera cineasta tendría las mismas exigencias que con la palabra, las mujeres o la geopolítica".

Notas

Las citas textuales provienen de Julio Cortázar, *Entretienes avec Omar Prego*, Gallimard, colección Folio, París, 1986 y en una "Carta inédita de Cortázar a Manuel Antin", en revista *Los hermosos solitarios*, Junio 1993.

SOLO
CINE

Películas
Libros
Revistas

Rodríguez Peña 402 esq. Corrientes
Capital Federal

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.

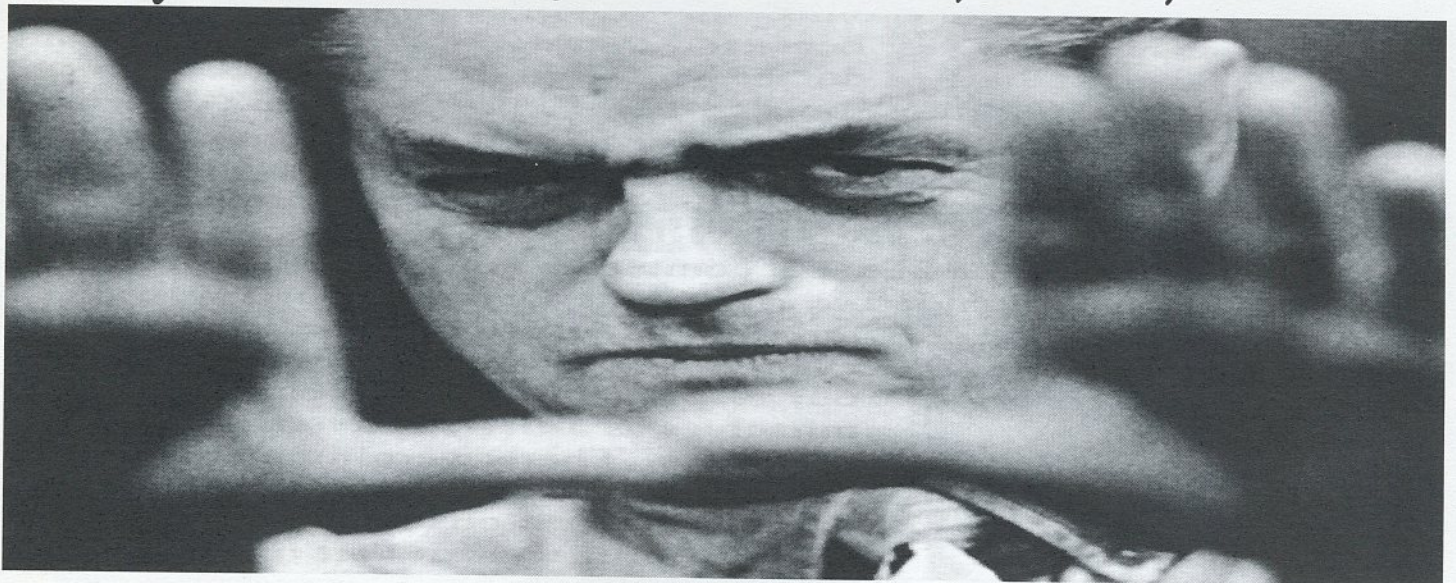
* venta de una nutrida colección de libros y revistas especializadas.

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.

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



Carrera de Dirección de Cine (Duración 3 años)

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

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

Docentes en constante actividad profesional

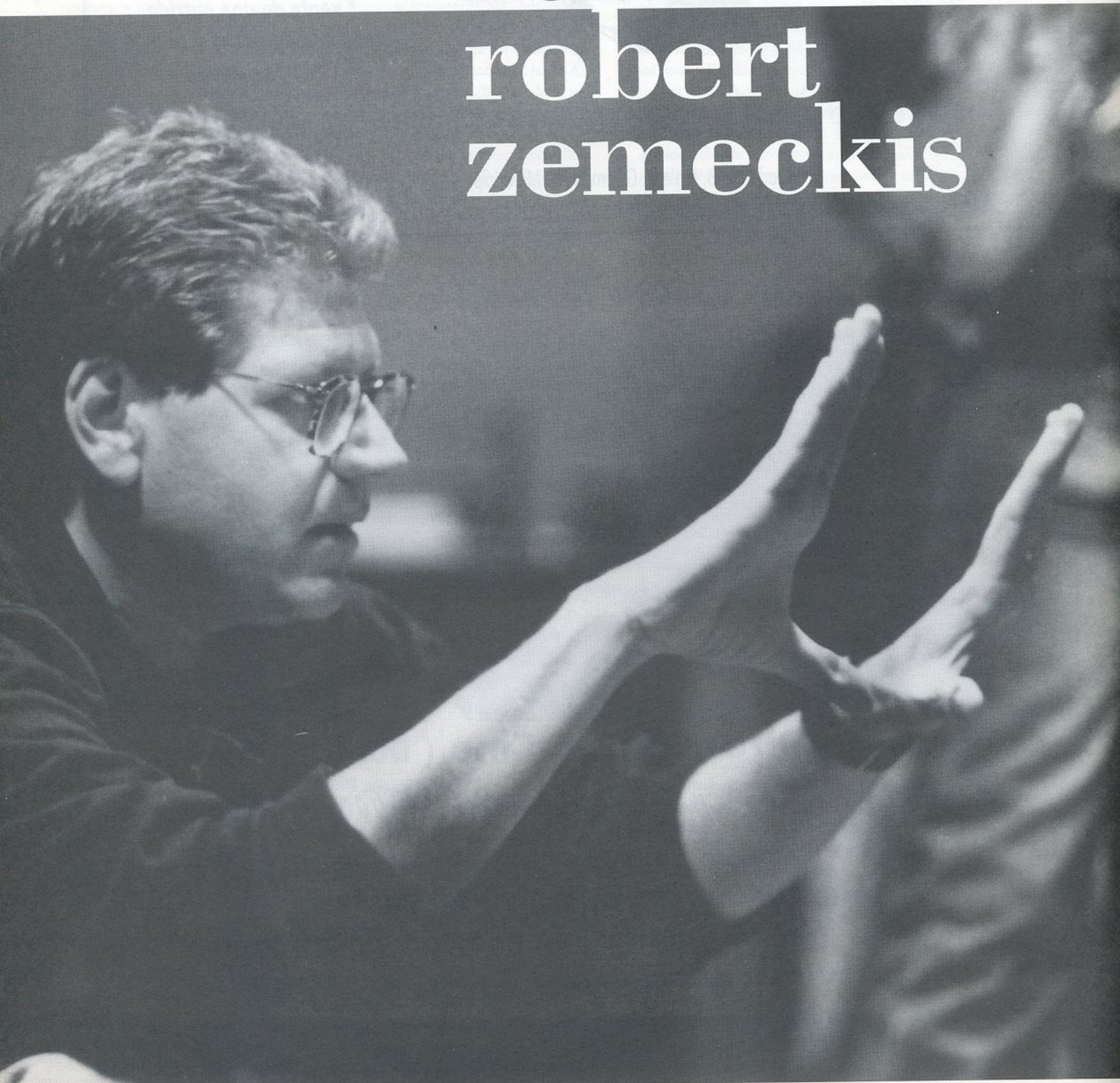
Steadycam - Edición Digital - Animación Computada - FX

CIEVYC. La imagen en progreso.

TACTICA

Cochabamba 868 Inf.Lun./Vier. 10-21 hs. Tel.307-6170 / 7297

el cine esa eterna ilusión robert zemeckis



“La misma idea del cine, la imagen en movimiento, es un truco mecánico. Cada toma ha sido siempre un efecto especial, porque todo es falso, todo es ilusorio. Un primer plano es una ilusión”.

Las palabras, tomadas de un reportaje en la revista *Premiere*, pertenecen a Robert Zemeckis. Como su amigo y mentor Steven Spielberg, Zemeckis es considerado por muchos un mero proveedor de entretenimiento escapista y efectos especiales. Algunos éxitos comerciales impresionantes y el hecho cierto de que sus películas han incluido trucos que superan los límites de lo creíble tal vez hayan oscurecido sus virtudes de narrador y su pasión por un oficio que ama. Más allá de los efectos, Zemeckis tiene algo que decir y sabe cómo decirlo.

Forrest Gump, su última película, seguía primera en recaudaciones en su décima semana, convirtiéndose en la producción más taquillera en la historia de Paramount. Otra vez, los efectos especiales tienen mucho que ver. Pero en esta ocasión la crítica ha sido unánime en la ponderación y ya se habla de posibles candidaturas al Oscar, incluyendo un doblete para el protagonista, Tom Hanks. A las órdenes de un director al que una vez despectivamente se describió como más hábil con “toons” que con actores humanos.

Es un reconocimiento algo tardío para este ex-alumno de USC, uno de la segunda camada de estudiantes de cine que lograron insertarse en el sistema de Hollywood.

Dos contra el mundo

Decir que el cine de Zemeckis es típicamente norteamericano no puede sorprender. Nació en Chicago, el corazón del Midwest, en 1952, y conserva el aspecto de un adolescente demasiado corpulento para su edad: jamás abandona los jeans, y en un reportaje de 1992 declaró que seguía teniendo 16 años.

En la universidad estableció la primera de las dos alianzas profesionales que marcarían su carrera, al congeniar con su tocayo Bob Gale. Ambos descubrieron que *“disfrutaban las películas de Clint Eastwood y no entendían a Godard”*, y cada uno pasó a ser colaborador vital en los proyectos del otro. Los dos se especializaron en guión, pero fue Zemeckis quien se interesó más en la dirección.

Un corto escrito por los dos y dirigido por Zemeckis (**A Field Of Honor**) llamó la atención de un ex-alumno de USC y profesor de ambos, John Milius, entonces en la cresta de la ola con los demás *movie brats*. Milius fue quien los conectó con su amigo Spielberg, y esta segunda relación profesional puso en el mapa a los “dos Bob”. En ese primer corto, que trata sobre un hombre que escapa de un manicomio para descubrir que el mundo de afuera está más insano que el de adentro, Spielberg reconoció varias cualidades que iban a caracterizar el trabajo de Zemeckis y Gale, especialmente un humor desenfadado y anárquico.

Cuando Milius desistió de filmar un guión de los dos Bob, Spielberg les ofreció hacerlo en su lugar. Eventualmente ese guión se transformó en el único fracaso comercial de la carrera de Steven. **1941**. Al día de hoy Spielberg jura que él es el responsable y que el guión original era mucho mejor que la película.

Con **1941** en preproducción, Spielberg hizo su primera incursión en la producción ejecutiva con otro guión de los dos Bob, y lanzó a Zemeckis como director. La película, que se tituló **I Wanna Hold Your Hand** (*Un día de locos*), seguía las aventuras de un grupo de adolescentes empeñados en ver la presentación

de los Beatles en el show de Ed Sullivan. Una escena anticipaba la obsesión de Zemeckis con lo ilusorio: en el clímax, las imágenes de los Beatles aparecían en los monitores del estudio mientras en el fondo cuatro dobles reproducían exactamente sus movimientos. A pesar de que el guión tenía momentos brillantes y la película en general era muy divertida, también capotó en la taquilla. Spielberg y Milius siguieron creyendo en Zemeckis y Gale y les produjeron un segundo largo, **Autos usados**, otra comedia sobre los atroces manejos de los vendedores del ítem del título, incluyendo la manipulación de imágenes de TV, con dos actuaciones memorables de Kurt Russell y Jack Warden.

Autos usados también murió en boletería sin pena ni gloria.

Pero Zemeckis y Gale ya tenían un nuevo guión listo para ser filmado: de vuelta en su ciudad natal, St. Louis, para un pre-estreno de **Autos usados**, Bob Gale se encontró hojeando álbumes familiares y escolares y lo asaltó la idea de cómo se habría llevado con su padre si hubieran sido contemporáneos. El guión resultante fue rechazado por todos los principales estudios. El único interesado volvió a ser Spielberg, pero Zemeckis rechazó cortesmente el ofrecimiento para no quedar como alguien que dirigía sólo porque su exitoso amigo lo bancaba.

Por esa época la gente de Disney consideró a Zemeckis para dirigir un guión ajeno sobre un conejo y un detective privado, que iba a combinar dibujos animados con acción real. El proyecto no se concretó entonces porque Disney atravesaba una crisis tanto creativa como económica, y no encontraron la forma de encarar una producción tan complicada como costosa.

De la esmeralda al conejo

Entra en escena Michael Douglas, que había admirado la energía y la irreverencia de **Autos usados**. El actor-productor decidió que Zemeckis era el director ideal para un proyecto en el estilo de Indiana Jones. **Tras la esmeralda perdida** tuvo un rodaje bastante accidentado por culpa de imprevistos meteorológicos. En determinado punto, un aguacero obligó a Zemeckis a suspender una filmación complicadísima. Desde luego -y cualquiera que haya filmado en nuestro país podrá identificarse con la situación- ni bien terminaron de embalar los equipos la lluvia terminó salió un sol de esos que rajan la tierra. Uno de los utileros comentó entonces *“este tipo no va a pegar una”*, agregando un equivalente a una expresión local sobre las cualidades mingitorias de la raza canina.

Pero por suerte para Zemeckis, el utilero no se destacaría como pitoniso: **Tras la esmeralda perdida** fue uno de los taquillazos del '84. Súbitamente todos los estudios de Hollywood se ofrecían a producir el guión que antes habían rechazado, sin que Zemeckis y Gale le hubieran tocado una coma. Lo que hicieron los dos socios no es corriente en este mundo cruel y bajo: le llevaron el guión al único que había creído en ellos en primer lugar: Steven Spielberg.

Volver al futuro también enfrentó problemas de filmación: Eric Stoltz tuvo que ser reemplazado por Michael J. Fox a las cinco semanas de rodaje. Parece que el actor no había logrado el tono de comedia que el personaje requería y la película entera se desmoronaba a su alrededor. Pero todos conocemos lo que pasó con el viaje temporal de Marty McFly. A posteriori, es fácil determinar los elementos que lo convirtieron en uno de los éxitos más notables de los '80. Lo que en cambio ha sido menos explorado es la forma en que la película desmitifica una época (la

por **Rodolfo Otero**

década del '50), que a la administración Reagan le gustaba evocar con nostalgia. Precisamente, uno de los aspectos que Zemeckis comparte con Spielberg es su habilidad para deslizar apuntes sociológicos en un contexto que parece superficial¹. **Volver al futuro** devolvió a Zemeckis una de sus pasiones iniciales: explorar las posibilidades expresivas de la tecnología. Por primera vez el presupuesto le permitió jugar con los efectos especiales y preparó el camino para su primer gran desafío en el rubro: **¿Quién engañó a Roger Rabbit?**

La nueva administración de Disney, con Michael Eisner y Jeffrey Katzenberg a la cabeza, había reflatado el proyecto, ahora en sociedad con Spielberg. Ambas partes estuvieron de acuerdo en que Zemeckis era el director ideal. **Roger Rabbit** iba a llevarse dos años de la vida del realizador pero le permitiría concretar el sueño de cualquier cineasta: poner en la pantalla imágenes diferentes, hacer algo que nunca se hizo antes. Para eso, Zemeckis tuvo al mejor colaborador posible: Richard Williams, director de animación. En su primer encuentro, los dos se pusieron de acuerdo en que era necesario un nuevo enfoque sobre la combinación de animación y acción real para dar credibilidad a la historia. Zemeckis diseñó un encuadre que exigía movimientos de cámara extremos y complicados, algo que la animación tradicional siempre trató de evitar, y pasó seis meses de filmación extenuantes con actores forzados a imaginar conejos y comadreja. Bob Hoskins ha comentado que llegó un momento en el que empezó a perder la noción de realidad.

Zemeckis declaró entonces que esperaba poder incorporar un nuevo personaje a los clásicos del dibujo animado. No sólo logró eso: el alarde técnico de **Roger Rabbit** reivindicó al cine de animación, de capa caída por esos tiempos, y le devolvió un nivel que hubiera hecho feliz al viejo maestro Disney (Spielberg comentó en el *backstage* del filme que lo estaban haciendo "para Walt"). En definitiva allanó el camino a los siguientes emprendimientos de la compañía desde **La sirenita** a **El rey león**, pasando por **La bella y la bestia** y **Aladino**, y también al auge de **Los Simpson** en televisión.

Volviendo al pasado

En su trabajo siguiente, Zemeckis volvió a reunirse con su viejo compinche Gale para la continuación de **Volver al futuro**. La cantidad de ideas que los dos intercambiaron los llevó a distribuir la secuela a lo largo de dos películas filmadas una a continuación de la otra, con un breve intervalo de descanso. (Zemeckis iba compaginando la segunda parte a medida que filmaba la tercera). Otra vez superó los límites de lo realizado en efectos especiales con múltiples escenas en las que el mismo actor interpreta simultáneamente dos o tres personajes. Como toda innovación técnica que provenga de Hollywood, la empresa que lo hizo posible fue Industrial Light and Magic, célebre propiedad de George Lucas, que en este caso fabricó un sistema de cámara y dolly, monitoreados por una computadora que permite repetir movimientos de cámara sin la menor alteración.

Esta vez el esfuerzo se hizo sentir sobre el realizador, que se tomó un año sabático para poder compartir más tiempo con su mujer y su hijo. Hasta que lo tentó un guión de Martín Donovan y David Koepp, **La muerte le sienta bien**. El argumento lo enganchó en la primera lectura y le permitió darse tres gustos: volver a experimentar con efectos no probados (en una conferencia de guión Koepp y Donovan le preguntaron si el famoso truco

de la cabeza invertida de Meryl Streep era posible; con entusiasmo Zemeckis contestó que pensaba que no, y que por eso lo harían); dirigir a actrices de primera línea como Meryl Streep y Goldie Hawn, y a Bruce Willis en un papel contra tipo² y retornar al humor negro: el lado oscuro de Zemeckis era aparente en **Used Cars** y en ciertos aspectos de **Roger Rabbit**, y campeó en episodios de **Cuentos asombrosos** y **Tales from the Crypt**. La combinación resultó interesante pero desaparece, y Zemeckis se enfrentó a su primer decepción comercial en años. Tampoco le fue muy bien (desde el punto de vista económico, ya que las películas tenían méritos) en sus incursiones como productor ejecutivo con **El hombre de la cámara**, de Howard Franklin, y **Trespass**, de Walter Hill, sobre otro guión de los dos Bob.

Nadie sabe nada

Otro director hubiera jugado sobre seguro con su proyecto siguiente. Zemeckis en cambio decidió encarar la realización de una novela que si bien era bastante apreciada en Estados Unidos, se la consideraba muy difícil de vender como película, al punto que el director debió luchar a brazo partido con los directivos de Paramount para llevar adelante el proyecto. **Forrest Gump** propone una retrospectiva a la historia reciente de Estados Unidos desde el punto de vista de los *baby boomers*. Pero su portavoz no es un ejecutivo yuppie sino un retrasado mental que se convierte en ídolo del fútbol americano, héroe de guerra y finalmente millonario mientras vive una compleja historia de amor. Los capostotes del estudio creían que la condición del protagonista iba a provocar el rechazo del público.

Una prueba más del axioma de William Goldman ("*Nadie sabe nada*") sobre el posible éxito de una película), completado por la teoría binaria de George Lucas, citada por Zemeckis en un reportaje previo al estreno: las películas son unos o ceros, se comunican con el público o no.

Nuevamente los efectos especiales han ascendido algunos peldaños, con la intervención inestimable de Ken Ralston, uno de los magos de ILM: Tom Hanks, en la encarnación de Forrest Gump, alterna con John Kennedy, John Lennon o Richard Nixon a partir de imágenes documentales. La película es una combinación de **Zelig** y **Desde el jardín**. Otro personaje, a cargo de Gary Sinise, pierde digitalmente las piernas en el transcurso de la acción. Además se agregaron bandadas de pájaros tan reales y tan inexistentes como los dinosaurios de **Jurassic Park**, y se amplió un grupo de mil personas a una multitud capaz de llenar un estadio.

Zemeckis se muestra preocupado por las posibilidades de esta tecnología. "*Ya no podremos confiar en las imágenes de TV más que en una foto retocada*", aunque reconoce que el solo hecho de filmar ya transgrede la realidad desde la elección del encuadre. Todos los colaboradores de Zemeckis coinciden en ponderar su capacidad de trabajo y la manera en la que pone coherencia en las filmaciones que él mismo complica con sus efectos especiales, condicionados a un meticuloso trabajo de preproducción ("*una insania muy cuerda*" o "*un caos muy ordenado*", en las palabras de Michael J. Fox). También, todos destacan su respeto por el equipo, que se traduce en saber lo que quiere, sin dejar de abrirse a las sugerencias, y exigir mucho de sus actores y técnicos, sin llegar a tiranizarlos. En filmación es famoso por sus decisiones rápidas, soluciones inmediatas a problemas imprevistos y por un trato amable con todo el mundo. Este estilo de trabajo le ha permitido consolidar un "elenco estable" que lo ha acompañado

a lo largo de toda su carrera, entre ellos el director de fotografía Dean Cundey y el músico Alan Silvestri.

Un par de definiciones del hombre:

"Siento que lo que hago para vivir es un privilegio. Me pagan extraordinariamente bien para hacer lo que me gusta; y eso me obliga a trabajar con todas mis fuerzas para no abusar de ese privilegio".

"Lo que me lleva a emprender un proyecto es siempre un guión que tenga algo que decir, una premisa expuesta a través del drama".

En definitiva, la motivación presente en toda su obra, desde la idea inicial a la ejecución, es la de hacer algo que no se haya visto antes. **Forrest Gump** es precisamente eso.

Notas

1. Repasemos algunos: el subargumento de **Un día de locos** acerca del chico "fan" de los Beatles y el padre represor que lo quiere hacer pelar con una cero; los héroes de **Used Cars** apelando a cualquier medio para vender, hasta interferir un discurso del presidente sobre la economía nacional; Marty McFly comprobando que no todo tiempo pasado fue mejor; el egoísmo desenfrenado de las posmodernas "Mad" y "Hell" en **La muerte le sienta bien**; el personaje del juez Doom en **Roger Rabbit**, que es una caricatura de Will H. Hays, el primer censor de Hollywood, y cuyo plan diabólico en 1947 es convertir a Los Angeles exactamente en lo que es hoy.

2. Recordemos que Kurt Russell era poco conocido cuando Zemeckis lo dirigió, y que Michael J. Fox, Christopher Lloyd y Bob Hoskins llegaron a ser famosos en todo el mundo a partir de sus películas.

Fuentes

Documentales sobre las filmaciones de la trilogía de **Volver al futuro** y **¿Quién engañó a Roger Rabbit?**

Artículos en la revista *Premiere*, de Kim Masters, Teresa Carpenter y Mimi Avins.

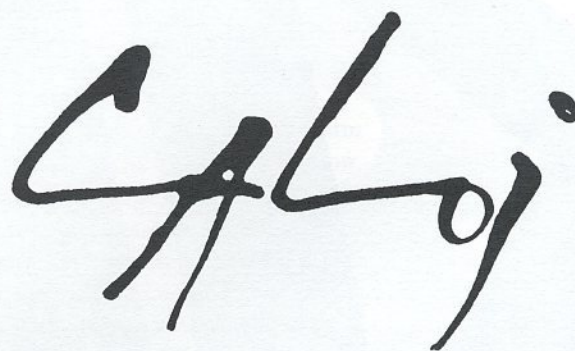
Biografías de Steven Spielberg, por Tony Crawley, Donald R. Mott & Cheryl McAllister Saunders y Philip M. Taylor.

Filmografía de Robert Zemeckis

Incluye sólo sus películas como realizador

- 1978 **I Wanna Hold Your Hand** (*Un día de locos*), c/Nancy Allen, Bobby Di Cicco, Marc McClure, Wendie Jo Sperber.
- 1980 **Used Cars** (*Autos usados*), c/Kurt Russell, Jack Warden, Gerrit Graham, Frank McRae, Deborah Harmon, Alfonso Arau.
- 1984 **Romancing the Stone** (*Tras la esmeralda perdida*), c/Kathleen Turner, Michael Douglas, Danny De Vito, Zack Norman, Alfonso Arau.
- 1985 **Back to the Future** (*Volver al futuro*), c/Michael J. Fox, Christopher Lloyd, Lea Thompson, Crispin Glover, Thomas F. Wilson.
- 1988 **Who Framed Roger Rabbit?** (*¿Quién engañó a Roger Rabbit?*), c/Bob Hoskins, Christopher Lloyd, Joanna Cassidy, Stubby Kaye, Charles Fleischer (voz).
- 1989 **Back to the Future, Part II** (*Volver al futuro, 2ª Parte*), c/Michael J. Fox, Christopher Lloyd, Lea Thompson, Thomas F. Wilson.
- 1990 **Back to the Future, Part III** (*Volver al futuro, 3ª Parte*), c/Michael J. Fox, Christopher Lloyd, Mary Steenburgen, Thomas F. Wilson, Lea Thompson.
- 1992 **Death Becomes Her** (*La muerte le sienta bien*), c/Meryl Streep, Goldie Hawn, Bruce Willis, Isabella Rossellini.
- 1994 **Forrest Gump**, c/Tom Hanks, Gary Sinise, Robin Wright, Sally Field.

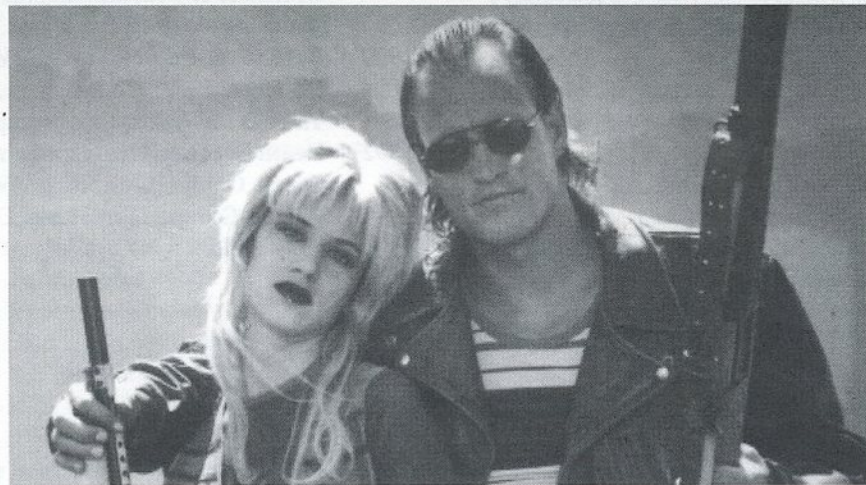
por **R.O.**



en su tinta

Todos los sábados a las 18 hs. por ATC

WATU



E

KILL

un canto a la vida

La última película de Oliver Stone está destinada a ser un hito del Hollywood de los '90. **Natural Born Killers** puede tratarse de una película redundante y snob, a la vez autocensurada y descontrolada. Pero el cocktail de violencia, gruesa ironía y efectismo visual elaborado por Stone da lugar a algunas de las imágenes más originales e interesantes de su filmografía.

Cocktail es la palabra exacta para definir a este película. Hay ultraviolencia cartoonesca al estilo Sam Raimi, dibujos animados alucinógenos que parecen inspirados en **The Wall**, fotografía en blanco y negro que se intercala a la de colores a la manera de algunos comerciales, imágenes de archivo y de films conocidos que se ven en las paredes de los decorados, tomas ampliadas de súper 8 y una historia que da más cuerpo al subgénero de las parejas asesinas en fuga, al estilo de **Corazón salvaje** de David Lynch.

Los dos primeros largometrajes de Stone fueron productos de terror, y paralelamente fue guionista de superproducciones que horrorizaron al gran público por su truculencia, como **Expreso de medianoche** y **Scarface** (hay imágenes de ambos films en un curioso auto-homenaje). Para hacer esta película, da la sensación de haber retrocedido en busca de su lado más oscuro. Y puede sospecharse que para abrirse camino en un tipo de realización con el que no está del todo familiarizado -sobre todo luego de tanta obsesión con Vietnam y los años '60- debió canibalizar cada recurso ajeno que le pudiera ser útil para subrayar su mensaje, esta vez una queja brutalmente irónica sobre la locura y la sed de sangre de la sociedad moderna en general y de los medios de comunicación en particular.

Lo más extraño del resultado es la manera en la que está manejada la violencia. Se tiene la paradójica sensación de que tendría que haber habido más para que se note menos. De hecho, Stone tuvo que eliminar una serie de *inserts* particularmente truculentos (un tiro en la mano del periodista que interpreta Robert Downey, Jr.; un ojo arrancado) prometiendo incluírlos en la versión que se editará en *laser disc*. No se puede saber todavía como podría quedar el film con este metraje adicional, pero lo que hay alcanza para definirlo como una catarata de violencia bastante monocrorde ante la falta de clímax: nada de lo que se ve sorprenderá al conocedor del *splatter*, pero hay tanto y en forma tan constante que Stone consigue aportar algo nuevo al *gore*.

Lo mismo sucede con la estética y el lenguaje narrativo de **Natural Born Killers**. Separados del contexto general muchos de los recursos utilizados por el realizador pueden resultar sencillamente feos, en particular los que se relacionan con el snobismo publicitario y la velocidad gratuita de algunos clips. Pero tanto manierismo desbordado y vertiginoso convierte al film en un extenso e inédito *trip* psicodélico de indudable efecto en las neuronas del público.

Tampoco hay que olvidar que la historia original es de Quentin Tarantino, el director de la antológica **Perros de la calle** y de **Pulp Fiction**, la última ganadora del Festival de Cannes. **Natural Born Killers**, sin embargo, tiene menos de Tarantino de lo que correspondería esperar. Sucede que al argumentista le importan un pito los mensajes que Stone está siempre tan interesado en transmitir y que en este caso adoptan forma concreta en los fragmentos de noticieros que reportan casos como el de la masacre de Waco, o el del juicio a O. J. Simpson. Por algo el realizador debió buscar a otra gente para redactar el guión, que aparece finalmente por David Veloz, Richard Rutowski y el mismo Stone. La reescritura del libreto fue desautorizada por Tarantino, según declaró en el último festival de San Sebastián: "*Hubiera preferido que Stone se robara el guión y que mi nombre no apareciera. Lo que hizo no tiene nada que ver con mi historia. Si es buena o mala, que se lo digan a él, porque yo tengo muy poco que ver con la película*".

La película que tiene mucho más que ver con el cine de Tarantino es la excelente y desmadrada **True Romance**, que dirigió Tony "Top Gun" Scott, con un talento realmente sorprendente a la luz de su filmografía previa. **True**

por Diego Curubeto

Romance también está protagonizada por una pareja fugitiva, pero sus personajes (Christian Slater y Patricia Arquette) tienen una inocencia que en **Natural Born Killers** se expresa de forma totalmente opuesta. Aquí sólo puede buscarse el toque Tarantino en algunas situaciones puntuales, como por ejemplo las pistolas enfrentadas al estilo de **Perros de la calle** o de la mayoría de los films de John Woo. El planteo básico también contiene, desde luego, algunas de sus obsesiones.

Woody Harrelson y Juliette Lewis son conocidos como los asesinos M & M (por sus iniciales), y matan por gusto y publicidad, dejando en sus masacres a un testigo vivo para que pueda relatar sus hazañas homicidas. Un policía cruel y desquiciado (Tom Sizemore) los persigue obsesivamente, un periodista amarillo (Robert Downey, Jr.) trata de hacer con ellos una entrevista en vivo para su programa de TV y el director de una cárcel (Tommy Lee Jones), a donde van a parar Harrelson y Lewis, simplemente desea exterminarlos.

Una de las pocas referencias sutiles que contiene el guión se encuentra al comienzo de la película. El auto de los protagonistas pisa a un escorpión, colega referencial del que moría quemado en garras de unos simpáticos niñitos al comienzo de **La pandilla salvaje**, de Peckinpah. Pero Stone no lo pudo resistir y por supuesto incluyó también un chorro abrumador de referencias mucho más explícitas en su afán por demostrar que el mundo está saturado de violencia, y es así como encuentra su camino dentro del film una escena de la masacre del legendario western *splatter* de Peckinpah, aunque a esa altura reiterar la referencia sea francamente redundante.

Con tanta dedicación al *gore* y tanta escena violenta desarrollada hasta los extremos, precisamente para condenar la violencia, queda en evidencia una vez más la eterna paradoja de muchos films pretendidamente antibélicos, cuyas espectaculares escenas bélicas terminan diluyendo su mensaje en la ambigüedad. Es así como **Natural Born Killers** llega a ser una película terriblemente contradictoria, original y previsible, mediocre y creativa, impactante y monótona, moderna y pasada de moda, todo al mismo tiempo.

Pero por encima de estas contradicciones no hay duda de que la sola existencia de la película es auspiciosa: que un estudio mayor haya financiado una producción tan cruda, psicodélica y descontrolada como ésta, resulta una buena señal para el Hollywood de los '90.

Filmografía de Oliver Stone

por Héctor V. Vena y Fernando M. Peña

Nació en Nueva York, el 15 de septiembre de 1946. Abandonó la Universidad de Yale en 1965 para enseñar en el Free Pacific Institute, Cholon, en Vietnam. Se unió a la marina mercante norteamericana en 1966. En 1967 se presentó voluntario para prestar servicio, cosa que hizo en la 25ta. División de infantería. Regresó con tantas condecoraciones como desórdenes personales y procedió a estudiar cine en la Universidad de Nueva York. Además de su labor como libretista, ha sido coproductor y productor ejecutivo de varios largometrajes. Obtuvo premios de la Academia por el guión de **Expreso de medianoche**, por la dirección de **Pelotón** y un Oscar especial por **Nacido el cuatro de julio**.

Como guionista o co-guionista

- 1978 **Midnight Express** (*Expreso de medianoche*) de Alan Parker, c/Brad Dourif, Randy Quaid, Bo Hopkins, John Hurt.
- 1982 **Conan the Barbarian** (*Conan, el bárbaro*) de John Milius, c/Arnold Schwarzenegger, James Earl Jones, Max von Sydow.
- 1983 **Scarface** (*Caracortada*) de Brian DePalma, c/Al Pacino, Steven Bauer, Michelle Pfeiffer.
- 1985 **Year of the Dragon** (*Manhattan Sur*) de Michael Cimino, c/Mickey Rourke, John Lone, Ariane.
- 1986 **Eight Million Ways to Die** (*Morir mil veces*) de Hal Ashby, c/Jeff Bridges, Rosanna Arquette, Alexandra Paul.

Como realizador

- 1973 **Seizure** (*¡Pesadilla!*), c/Jonathan Frid, Martine Beswick, Joe Sirola, Christina Pickles, Herve Villechaize.
- 1981 **The Hand** (*La mano*), c/Michael Caine, Andrea Marcovicci, Annie McEnroe, Bruce McGill, Viveca Lindfors.
- 1986 **Salvador** (*Idem.*), c/James Woods, James Belushi, Michael Murphy, John Savage, Elepedia Carrillo, Tony Plana.
Platoon (*Pelotón*), c/Tom Berenger, Willem Dafoe, Charlie Sheen, Forest Whitaker, Francesco Quinn, John C. McGinley.
- 1987 **Wall Street** (*Idem.*), c/Charlie Sheen, Michael Douglas, Daryl Hannah, Sean Young, Hal Holbrook, Terence Stamp.
- 1988 **Talk Radio** (*La radio ataca*), c/Eric Bogosian, Ellen Greene, Leslie Hope, John McGinley, Alec Baldwin, John Pankow, Michael Wincott.
- 1989 **Born on the Fourth of July** (*Nacido el cuatro de julio*), c/Tom Cruise, Tom Berenger, Willem Dafoe, Kyra Sedgwick, Caroline Kava.
- 1991 **The Doors** (*Idem.*), c/Val Kilmer, Frank Whaley, Kevin Dillon, Meg Ryan, Kyle MacLachlan, Billy Idol, Dennis Burkley, Kathleen Quinlan.
JFK (*Idem.*), c/Kevin Costner, Tommy Lee Jones, Laurie Metcalf, Gary Oldman, Michael Rooker, Jay O. Sanders, Joe Pesci, Donald Sutherland, Jack Lemmon.
- 1993 **Heaven & Earth** (*Entre el cielo y la tierra*), c/Tommy Lee Jones, Joan Chen, Haing S. Ngor, Hiep Thi Le, Debbie Reynolds.
- 1994 **Natural Born Killers**

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

LIPARI

RESTAURANT

Obliqado 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

BRIGHT LIGHTS

VIDEO CLUB
NOVEDADES
Y MAS DE
500 CLASICOS
DEL CINE

- LIBROS DE CINE
- BANDAS DE FILMES
- REVISTAS ESPECIALIZADAS
- OPERAS Y BALLET 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

**Cuadro
a Cuadro**
imágenes & edición

Donde las máquinas
obedecen a los hombres
(ellas saben lo que hacen)

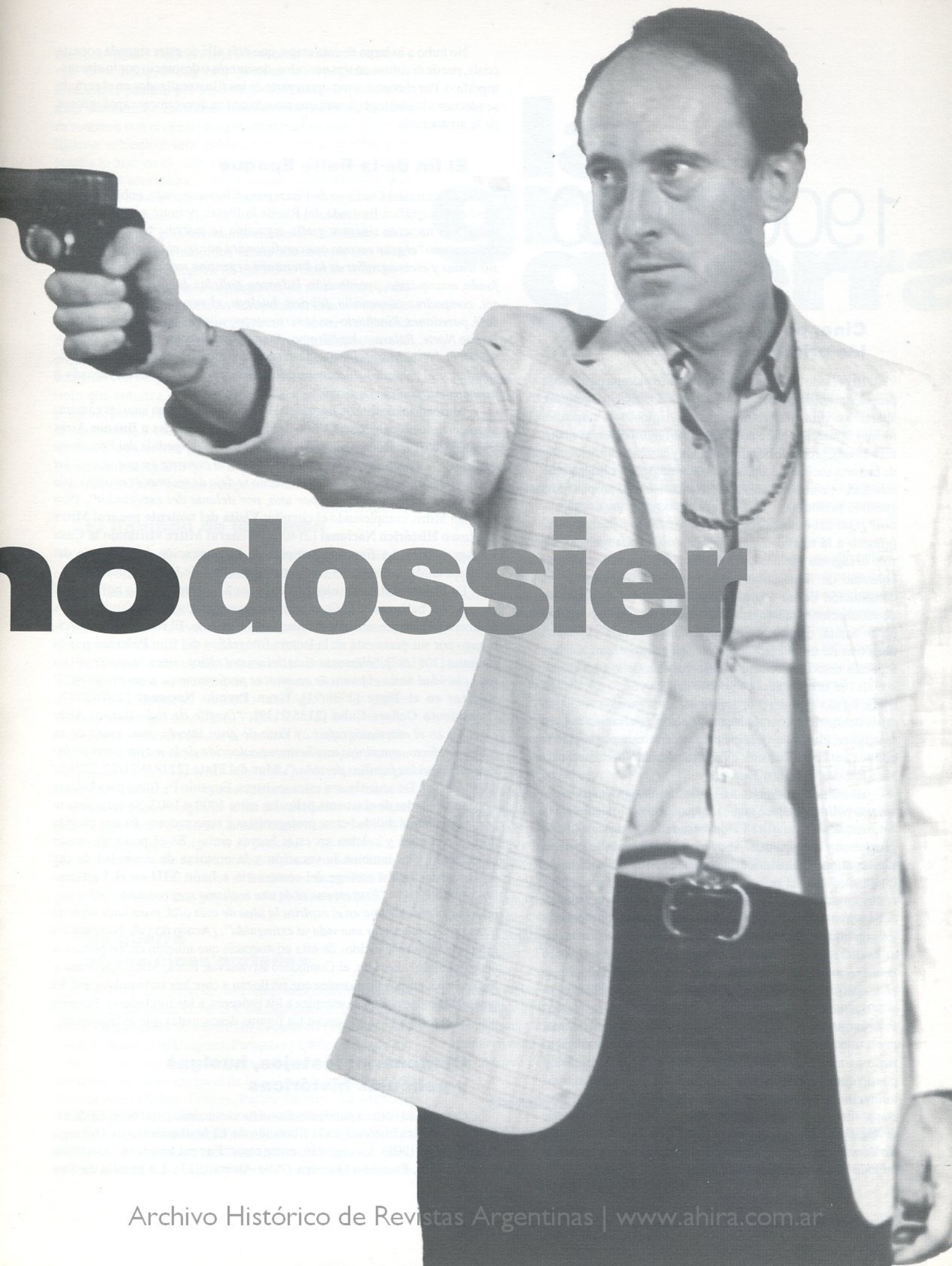
de Horacio Cohen



política y cine argentini

En las páginas que siguen se ha tratado de perseguir el reflejo cinematográfico que produjeron algunos de los principales eventos políticos de la Argentina, en lo que va del siglo. Esa persecución se emprendió de diversas maneras, pero componiendo un total que sigue un orden cronológico. Cada período en sí mismo daba para un dossier, de manera que la pretensión de ser exhaustivos quedó descartada de antemano. Determinados períodos fueron trabajados en términos generales (el cine mudo, la década infame, el cine del proceso) y en el caso del peronismo se buscó evitar los ejes que ya fueron ampliamente trabajados por otros autores en otras oportunidades. Otros momentos quedaron representados por ejemplos puntuales: **Después del silencio** por la llamada Revolución Libertadora, **Informes y testimonios** por el cine clandestino y militante que surgió bajo las dictaduras de Onganía y Lanusse, la productora de cine documental *Cine Ojo* por el presente, que es de dominio público.

Del material pautado sólo quedó pendiente para el próximo número una larga charla con el cineasta Carlos Echeverría, que en su obra ha sabido dar cuenta de toda una generación ausente.



modossier

1900-1920

Cine, política y negocios: los primeros años

El periodo que este trabajo intenta explorar a partir de la propuesta temática del dossier *Política y Cine Argentino*, abarca los primeros veinte años del siglo. A lo largo del mismo la relación entre política y cine tendrá diversas manifestaciones, producto de una compleja y cambiante interacción de factores sociales, económicos e ideológicos. Política y cine estudiados, entonces, en su historicidad, lo cual propone una cuestión preliminar. ¿Cuál es el alcance de estos dos términos? ¿Qué debe entenderse por *cine y política*?. Referimos el primero a la totalidad del dispositivo cinematográfico: no sólo la sagrada trinidad de la producción, la distribución y el consumo de films, sino también el lugar del cine en la constitución de un aparato simbólico, su rol cultural, las determinaciones ideológicas que lo informan etc. Lo político no se limita, entonces, al campo temático, a la expresión diegética de un evento “político” en sentido lato; alcanza aspectos como la censura o la incidencia de los conflictos sociales en la estructura comercial del cine. Se lo estudia, en suma, ligado al poder y al conflicto. En la medida en que la crisis del modelo liberal propuesto por la generación del '80 se agudize, el empleo del cine para vehicular una propuesta política será cada vez más explícito tal como lo demuestran los films de Cristiani y Ducaud.

Es cuando su dominio de la estructura productiva y el aparato político aparece jaqueado que la oligarquía iniciará la construcción de una tradición basada en el rescate de lo gauchesco y lo hispánico. Apoyada en la tenencia de la tierra y en la antigüedad histórica que permite confundir la tradición familiar con la del país, se verá a sí misma, en tanto clase, como portadora de los valores que, cada vez más separados de su base material, deben *naturalmente* ser adoptados por todos los argentinos. “*Estos valores y la imagen que los miembros de la élite establecida tienen de sí mismos y de su legitimidad no merecerían tanta atención si no estuvieran difundidos en el conjunto del cuerpo social, formando opinión pública*”¹.

La formalización programática que la élite hace de estos valores opera, por una parte, como medio de cohesión interna; por la otra se propone como modelo para las otras clases, apto tanto para la persuasión² como para justificar la represión puesto que el patriciado ha construido un Otro amenazador: inmigrantes, agitadores, huelguistas, judíos, obreros. En su etapa final, esta construcción necesita de publicistas, de divulgadores y teóricos: es el papel que jugarán Belisario Roldán, Hugo Wast y Manuel Carlés desde la literatura, el periodismo, la acción política y el cine.

No hubo a lo largo de esta etapa, que más allá de estar signada por esta crisis, puede dividirse en tres períodos, desinterés o desprecio por lo cinematográfico. Por el contrario una gran parte de los films realizados en el período se adecuan a la ideología dominante cuando no son directamente apologéticos de la aristocracia.

El fin de la Belle Epoque

La lectura del *Catálogo de Vistas para Cinematógrafo*, publicado en la Revista Fotográfica Ilustrada del Río de la Plata³, permite verificar de qué manera la naciente cinematografía argentina se inscribe en lo que Viñas define como “*el gran recinto que condicionará por igual la problemática en sus temas y escenografías de la literatura argentina moderna (puerto, bajo fondo, anarquismo, prostitución, ladrones, policías, lunfardo, tango, cabaret, compadres conventillo, fábrica, huelgas, el sur, la Boca, corralones, café, paredones, Riachuelo- en la vertiente populista-, o bien en la contraria, Barrio Norte, Palermo, hipódromo, ópera, casamientos, colegios, vacaciones en el Tigre, Mar del Plata, la estancia, y el palecete en demolición, la soledad y el silencio) y las contradicciones sociales que coadyuvarán a fusionar mitrismo y roquismo*”

Abriendo el desfile de figuras del Régimen que pasean ante las cámaras aparece, desde luego, Roca: **Viaje del Dr. Campos Salles a Buenos Aires** [N° 2003/05/17]; Roca y sus ministros asisten a la despedida del Presidente de Brasil: “*La hermosura principal de esta vista consiste en que se ve a los personajes con perfecta nitidez y en que no se deja de reconocer ni a uno solo pues todos desfilan, casi uno por uno, por delante del espectador*”. Pero también Mitre, completando el circuito: **Visita del teniente general Mitre al Museo Histórico Nacional** [2140/2]; **General Mitre visitando la Casa Lepage** [2161]. La figura arquetípica de la generación del '80 y la del patriarca unidos a través del medio paradigmático de la modernidad.

En **Fiestas Patrias** se ejemplifica la confusión del espacio público y el privado: los balcones de la Casa Rosada son ocupados por las familias de la aristocracia para presenciar cómodamente el desfile. El ritual del reconocimiento por sus pares está en la lectura fotográfica del film **Palermo por la mañana** [2081/87]: “*Hermosa vista del aristocrático paseo en que se vé con toda claridad hasta el punto de reconocer perfectamente a las personas...*” **Regatas en el Tigre** [2088/91], **Gran Premio Nacional** [2101/2107], **Casamiento Collere-Cobo** [2135/2139]: “*Desfile de todo Buenos Aires elegante en el cinematógrafo (...) Vista de gran interés, pues amás de su hermoso efecto, constituye una hermosa colección de la mayor parte de las más distinguidas familias porteñas*”, **Mar del Plata** [2218/9/21/22-2224/5/33/34/35/36]. De acuerdo con estos registros, Eugenio Py filmó para la Casa Lepage alrededor de cincuenta películas entre 1900 y 1902. Se caracterizan por la intercambiabilidad entre protagonistas y espectadores. Es una clase la que se reconoce y celebra en estas breves cintas. Es el poder devenido espectáculo y es también la vocación y la promesa de eternidad de sus protagonistas la que emerge del comentario a **León XIII en el Vaticano** [1985, Junio 1904]⁴: “*Esta escena es de una realismo sorprendente, impresiona por su verdad. Deja en el espíritu la idea de más allá, pues hace vivir de nuevo en el espectador una vida ya extinguida*”. ¿Acaso no vale esto para los representantes más lucidos de esta aristocracia que mueren en los primeros años del siglo?: Levalle, el Comodoro Rivadavia, Roca, Mitre, Quintana y Saenz Peña, ambos presidentes que no llegan a concluir su mandato, etc. El cinematógrafo presentiza, eterniza a los próceres, a los fundadores. Pone en acto en el tormentoso presente a las figuras descarnadas que lo legitiman.

Centenario: festejos, huelgas y películas históricas

Con alguna certeza puede situarse el momento inaugural del período del film de temática histórica en la filmación de **El fusilamiento de Dorrego** (Mario Gallo, 1908). Lo seguirán, entre otros: **Por mi bandera** (Alejandro Gómez, 1910), **Facundo Quiroga** (Julio Alsina, 1913), **La batalla de San**

Lorenzo (Mario Gallo, 1913). Todas ellas realizaciones breves, cinematográficamente primitivas, apegadas a la iconografía pautada por los textos escolares y la pintura de tema histórico. **La batalla de San Lorenzo** y **Por mi bandera** contaron con el apoyo del gobierno para su realización: el Ejército vehiculizó esta ayuda en el primero de ellos y la Marina lo hizo en el caso de la película de Gómez, rodada a bordo de un acorazado. ¿Qué es lo que está ocurriendo, que incide en la elección de esta temática y cómo se justifica el apoyo gubernamental a estos proyectos en un momento en que aristocracia y gobierno aún se confunden?. Estamos en la Argentina del Centenario, los fastos con los que una clase exhibe al mundo sus logros. La ciudad de Buenos Aires es el magnífico escenario de la celebración, en tanto símbolo del proceso de modernización de la república, con sus amplias avenidas, sus parques y sus palacios. Pero es también el momento en que la inmigración deviene problema para la oligarquía. La Ley de Residencia (1902) significa un punto de inflexión con respecto a las políticas del período liberal, en tanto que autoriza a deportar a todo extranjero que resulte peligroso para el régimen. Agitador y extranjero se convierten en sinónimos, y cuando la crisis se instale en la ciudad, la represión será vivida por la oligarquía como parte de una guerra nacional contra “*los mendigos ingratos que nos meten bulla en el zaguán*”, según la expresión de Leopoldo Lugones.

El llamado de la pampa

El film que sin duda marca no solo el período sino la etapa es **Nobleza Gaucha** (Eduardo Martínez de la Pera, Ernesto Gunche y Humberto Cairo, 1915). Punto de cruce de la temática gauchesca, con su exaltación del campo en oposición a la ciudad, y la institución cinematográfica, en este caso la Sociedad General Cinematográfica, fué seguida por más de treinta films situados en una línea similar. Esta tendencia, de gran importancia en los años de la Primera Guerra Mundial expone con claridad el programa ideológico de los grupos dominantes del que dice David Viñas: “*Una de las contradicciones fundamentales de esa coyuntura histórica puede formularse así: los escritores vinculados a la oligarquía inauguran la exaltación del gaucho -eliminado por la clase de la que dependen- cuando esa misma clase muestra sus iniciales síntomas de inquietud frente a los descendientes de gringos que ha importado*”. Con ser la más importante, no es esta la única temática que surge en el período 1915-1919. En la medida en que, como se ha dicho antes, las contradicciones se agudizan, el tono y la temática de los films se tornarán, a la vez que más agresivos, más pegados a la política cotidiana

La guerra en los cines porteños

En 1911, la fusión de siete empresas distribuidoras da origen a la Sociedad General Cinematográfica. Entre ésta y Mack Glücksmann se repartirán el mercado nacional, con fuerte incidencia en Uruguay, Paraguay y Chile. El control no sólo se apoya en la exclusividad de las representaciones europeas, sino también en el de las salas más importantes de Buenos Aires (Select, Empire, Palace Theatre). La situación va a transformarse durante la Gran Guerra puesto que la alineación de los distribuidores, real o atribuida, con los aliados o con los Imperios Centrales, derivó en sanciones, inclusión en “listas negras” y dio pie para la realización de

La gran guerra

campañas que buscaban -como en el caso de Glücksmann- situarlo como enemigo de los aliados a fin de que Pathé le retirara la concesión de sus films en América del Sur. Es el mismo marco el que crea las condiciones para una producción nacional que intente suplir a la europea. Para que resulte exitosa el discurso fílmico debe adecuarse a la ideología del público que concurre habitualmente a las salas calificadas de aristocráticas.

Si la guerra genera condiciones materiales para la producción cinematográfica y la ideología dominante impone la temática, necesariamente se plantea el problema de la inscripción del discurso de esta clase social en el cine. En principio, su ubicación de cara a la guerra: “*Nuestro público, y especialmente el que va a los biógrafos, es franca y decididamente aliadófilo*”, comenta *Crítica* en su edición del 10 de Abril de 1916, como parte de la campaña que llevaba contra Max Glücksmann. Se corresponde con el inicio, en 1917, de una campaña en favor de la participación argentina en la guerra. El gobierno de Hipólito Yrigoyen es atacado desde dos ángulos: el primero cuestiona su neutralidad, el segundo su política conciliadora en relación a los conflictos obreros que perjudican fundamentalmente a las empresas inglesas. El punto de arranque de este movimiento belicista fué el llamado *affaire Luxburg*, referido a una comunicación del embajador alemán de ese nombre, solicitando el ataque a los navíos argentinos que comerciaban con los aliados. La acusación se había originado en el Departamento de Estado de los EE.UU. El cine se plegó rápidamente a este movimiento mediante las primeras producciones de dibujos animados: **El apóstol** (Quirino Cristiani, 1917); **Faltan las palabras o una aventura de Luxburg** (Quirino Cristiani, 1918) y **Una noche de gala en el Colón** (Ducaud, 1918). La primera de estas fué estrenada en el Cine Select, en Noviembre de 1917, convirtiéndose en uno de los mayores éxitos de la época. Especialmente se destacaba la secuencia del incendio de Buenos Aires, que comenzaba por el Parlamento y continuaba por la Casa de Gobierno antes de consumir toda la ciudad. El fuego aniquilaba a la Sodoma del Plata y depuraba al país de todos los pecados democráticos. No obstante, bíblicamente, el castigo no alcanzaría a quienes dejaran la ciudad. Parfraseando el viejo chiste “*Si se incendia Buenos Aires me voy a la estancia*”. Pese a que un cierto prurito, o bien el temor a la censura, hizo que no se atacara directamente al Presidente Yrigoyen, quien en un sueño se transformaba en el Apóstol tronante, a corto plazo estas cortesías serían olvidadas. El apóstol siguió el circuito de su público, luego de ocho semanas de representaciones “*exhibese, así mismo, en Mar del Plata, para que lo admiren los privilegiados de la fortuna que se bañan en la más aristocrática de nuestras playas*”.

Censura y fomento

En septiembre de 1919 un editorial de la revista *Excelsior* (N° 287), considera que existe un estado de guerra entre “*los que nos gobiernan y la cinematografía*”. Los puntos que originan el enfrentamiento son: a) el

impuesto a los cines, b) las patentes de los cines diurnos, c) comisión de censura, d) suspensión de películas, e) prohibición de las películas consideradas antialemánas. Se explicita así un largo conflicto que, al menos en el ámbito de la ciudad de Buenos Aires opuso a las empresas y al gobierno. El entonces intendente Llabrás será el responsable de resolver en los litigios sobre censura y quien decide la *suspensión* (se trata de una figura que permitía prohibir transitoriamente un film) del film de Cristiani **Faltan las palabras**, una semana después de su estreno. Desde otra perspectiva también se proponen sistemas de regulación: el diputado Molina y Juan B. Justo solicitan la prohibición de las exhibiciones vespertinas puesto que la concurrencia al cine en horas de labor es entendida como un campo propicio para el ocio.

En el extremo opuesto a radicales y socialistas se ubican los conservadores: no sólo participan activamente como ya se ha indicado en la producción de films. También propugnan leyes que otorguen facilidades para la exhibición de películas de contenido patriótico. La indiferencia o la hostilidad que el gobierno radical manifestó hacia la cinematografía tuvo su origen, posiblemente, en los ataques que desde este campo debió soportar. Pero lo cierto es que no supo ver lo que, lúcidamente, la oligarquía había comprendido: la capacidad del medio para vehicular sus propuestas. El autor de la mayoría de los proyectos que pretenden impulsar una legislación favorable a la producción cinematográfica es Manuel Carlés. Profesor del Colegio Militar, miembro de la Comisión Directiva del Jockey Club en 1919, su nombre está asociado a la Liga Patriótica Argentina, organización xenófoba y antiobrera emergente de los grupos armados consituídos durante la Semana Trágica de Enero de 1919 con el auspicio de la oficialidad naval. Su único film: **Buenos Aires tenebroso** (Juan Glizé, 1917), es una historia de la mala vida, de acuerdo con la tesis que identifica suburbio con criminalidad. Retomada y extendida a todo aquello que resulta marginal para la élite, esta faz oscura de la oposición campo-ciudad, aparece también en gran parte de la prensa especializada de la época⁵ y en los films de Belisario Roldán y Hugo Wast⁶.

Negocios, aliadofilia y antisemitismo

La dificultad para proveerse de material para exhibición agudizó la disputa por el control del mercado entre Max Glücksmann (Casa Lepage) y la Sociedad General Cinematográfica, a los que se sumó la S. A. Cinematográfica Sudamericana y las agencias de las productoras norteamericanas hacia fines de 1918. La campaña -infructuosa- destinada por una parte a incidir sobre Pathé Freres para lograr que Glücksmann fuera relevado como representante de esa empresa francesa, y por la otra a movilizar un boicot del público hacia sus salas fué, al menos en la versión que desarrolló *La Película*, planteada como una lucha patriótica. Patriotismo se define como “*adhesión a la causa aliada*”, exacerbado hasta llegar a denunciar a las embajadas de los países aliados de debilidad cuando no de convivencia con el enemigo (Glücksmann) ante la falta de repuesta a sus reclamos. Así mismo se publica en los números de la revista de 1917 y 1918 una Lista Verde mediante la que ataca a los propietarios de cine de origen italiano que negocian con “*la casa austro-alemana*”. Fué el origen austríaco de Glücksmann el argumento que empleo *Crítica* en su campaña. Con mayor virulencia Carlos Antonio Izzo, redactor de *La Película* y actor en la película de Carlés propone: “*...se impone por la fuerza de las circunstancias, por deber patriótico, benéfico y saludable, hacer el boicot en toda la regla a la casa Glücksmann hasta obligarla a cerrar todos sus cines para no volverlos a abrir jamás, en Belgrano y en todas partes. ¡Basta ya de judíos!*”. La cita anterior -seleccionada entre otras muchas que pueden encontrarse en los

números de la revista correspondientes a los años 1916, 1917 y 1918- es suficientemente transparente de los intereses en juego que soportan este discurso. No lo es menos de las condiciones de posibilidad en su circulación en el medio cinematográfico atravesado por la contradicción que sacuden la sociedad de la época: crisis económica, las huelgas que alcanzan su punto máximo en 1917 y que paralizan dos áreas vitales para los terratenientes y las empresas inglesas: ferrocarriles y frigoríficos, el enfrentamiento entre el gobierno y la oposición conservadora, etc.

Hacia una nueva época y un nuevo público

El breve lapso al que referimos se construye sobre una formidable acumulación de cambios desarrollados a gran velocidad. En poco menos de veinte años todas las certezas del proyecto del '80 se han deshecho. Los vientos de la modernización han arrastrado también a la clase que propone el modelo y la calma bucólica del patriciado de 1900 ha devenido en la histeria de las guardias blancas en 1919. Del sistema de sucesiones casi dinástico que establece el turno de gobernar antes del Centenario, se ha llegado a la elección del primer gobierno nacional por voto secreto⁷. En el plano de la cinematografía las transformaciones en los sistemas de distribución, la construcción de salas y la consolidación de un público, la aparición de la prensa especializada establecen una enorme distancia entre el momento del registro testimonial de los films de Py hacia 1902 y el auge que los negocios cinematográficos alcanzan en el período posterior a la Gran Guerra. Finalmente, la urbanización que expande las ciudades hacia esas zonas desconocidas, hacia los suburbios donde nacerá una nueva cultura amasada con tangos y folletines: “*Estas lectoras, Raseldas y Azucenas de provincias, pianistas, recitadoras y maestras de los barrios porteños, costureras, (...) empleados de comercio, (...) forman la argamasa del público ampliado en las primeras décadas del siglo*”⁸. El público del arrabal tiene una valoración positiva del horizonte urbano, radicalmente opuesta a la de la oligarquía. No fué, dice Beatriz Sarlo, “*...un consumidor sensible de utopías rurales*”. Antes bien, el campo es visto como un lugar “*...brutalizado en algunos casos, abstracto desde el punto de vista geográfico*”⁹. Es en este público, en su cultura, donde se encuentra la posibilidad de un nuevo cine, cuyo tránsito puede seguirse a través de la producción de José Agustín Ferreyra. Desde **Campo ajuera** hasta **Besos Brujos**, pasando por ese punto de inflexión que constituye **Perdón viejita**, se construye un nuevo relato para organizar la realidad de los argentinos. Para cuando este cine haya logrado proyectarse internacionalmente, la imagen del país ya no será la del granero del mundo sino la del suburbio. Pero, desde luego, esa es otra historia.

por **Héctor Rodolfo Kohén**

1. Rouquié, Alain: *Poder militar y sociedad política en la Argentina*, Emecé, Bs. As., 1981.
2. La construcción de un modelo de comportamiento basado en las pautas aristocráticas se encuentra, por ejemplo, en *Blanco y Negro* (1918).
3. Edición de la Casa Lepage, años 1902/1904.
4. No se trata, desde luego, de una producción local.
5. Hacia 1918 se publicaban, entre otras: *Cine Universal*, *Excelsior*, *La Película*.
6. Véase: “Juan Sin Ropa” en *Film 7*, abril/mayo de 1994.
7. Se trata, no obstante de una democracia restringida puesto que en la de la Ciudad de Buenos Aires sólo vota el 10% de los habitantes, correspondientes a los argentinos nativos.
8. Sarlo, Beatriz: *El imperio de los sentimientos*, Catálogo Editor, Bs. As., 1985.
9. *Idem.*, op.cit.

1931-1945

una nueva y gloriosa nación

Eran tiempos de la Década Infame e inmediatos, caracterizados por gobiernos de facto, elecciones fraudulentas o con prescripción, y un fuerte neocolonialismo británico, contra el cual se rebelaron señeros pensadores. Se trata de ver cómo el cine comercial de ficción atendió las cuestiones sociales y políticas, advirtiendo algunas de sus constantes críticas, como el tono generalmente humorístico, el apoyo en otros medios populares (canción, teatro, radionovela, folletín), y algunos asuntos a resaltar: los planteos clasistas, la honradez del individuo frente a la corrupción de los dirigentes y de la masa, las expresiones del nacionalismo uniformado, el declamado y el económico. Y señalamos antes de empezar, la importancia que en todo esto tienen Mario Soffici, los libretos de Pondal Ríos-Olivari, Manzi-Petit de Murat y, en una veta más populista, el entrerriano Claudio Martínez Payva. También, la fuerza comunicativa de Enrique Muiño, Pepe Arias y otros actores hoy olvidados, como Elizardo Santalla, o el turco Alf Salem de Baraja, en realidad un cómico radial rosarino de apellido gallego. Y por supuesto, el espíritu democrático del doctor Ortiz (pariente precisamente político de Mecha Ortiz), bajo cuyo breve gobierno surgieron las películas más críticas.

Pido la Palabra

Apenas ensayó la palabra, nuestro cine supo mechar, entre ternura y tangos, sus observaciones del momento. “*Me dejaron cesante, hermano. Y eso que yo también fui revolucionario de la primera hora!*”, se ríe



Agustín Irusta y Paquito Bustos en
Ya tiene comisario el pueblo

por **Paraná Sendrós**

por no llorar el amigo de Carlos Gardel en **Viejo smoking** (Eduardo Morera, 1931). Alude, claro, a la fuerte racionalización de empleados públicos hecha por el general Uriburu, para colmo en plena recesión, como lo advierten los diálogos del cortometraje.

Desde otro ángulo, el largo de animación **Peludópolis** (Quirino Cristiani, 1931) desarrolló una sátira sobre los radicales obligados a soltar el queso, tal como lo mostraba ya desde el afiche. En este caso, asistió al estreno el propio general Uriburu.

Poco después, una frase circunstancial evidencia la típica mentalidad acomodaticia de los argentinos: “¿Y vos todavía creés en los concursos?. Cuñas, amigo, cuñas!”. Así se oye en nuestro segundo largo sonoro, **Los tres berretines** (E.T.Susini, 1933), repitiendo lo que ya se decía en teatro. Ejemplos posteriores de esa mentalidad serían **La guerra la gana yo** (Francisco Mugica, 1945), sobre un acaparador, y **La importancia de ser ladrón** (Julio Saraceni, 1945), donde un hombre es respetado públicamente sólo si se lo considera “vivo”.

Amores clasistas

Pero nuestro cine de entonces no asumió mayores compromisos. Le bastaba con ser nacional y popular, y continuar los desdenes que las radionovelas y el teatro le hacían a la fauna política y los resentimientos con la clase alta.

De esto último, abundaban hermosos ejemplos en comedias de Manuel Romero o Luis Sandrini, donde algún pobre infeliz es objeto de burla de los ricos ociosos (digamos **Maestro Levita**, 1938; **Bartolo tenía una flauta**, 1939), aunque a veces alguna tilinga de buena cuna advierte los valores del pueblo, y se incorpora al mismo, como en la emblemática **Mujeres que trabajan** (1938), o en las comedias con Paulina Singerman **La rubia del camino**, **Isabelita** y **Elvira Fernández, vendedora de tienda** (respectivamente 1939, 40 y 42). En estos casos, la reconciliación de clases viene por vía de casamiento.

Señala Andrés Insaurralde, en su libro sobre Manuel Romero, que el discurso de **Elvira Fernández, vendedora de tienda** anticipa involuntariamente el utilizado en los films propagandísticos del peronismo, al igual que ciertas frases de la crítica refiriéndose al personaje como redentora, símbolo de los desposeídos, y bandera de los desamparados. Es que, en el argumento, Elvirita es una chica influenciada por el *New Deal* rooseveltiano, que escondiendo su nombre se emplea en las grandes tiendas de su padre, armándole una formidable huelga.

Apuntes similares se dan en **La canción de los barrios** (Luis César Amadori, 1941) donde el personaje de Hugo del Carril, luego notoria figura peronista, encabeza una huelga en los astilleros de su padre. *Contrario sensu*, en **Puente Alsina** (Agustín Ferreyra, 1935), un obrero idealista y casualmente unido a la hija del ingeniero rompe una huelga medianamente amañada.

Ese tipo de “conciliaciones” se dan también en la versión sonora de **Nobleza gaucha** (S. Naón, 1937), donde los antagonistas son hermanos de leche, y el final se suaviza porque el villano, arrepentido, decide seguir el ejemplo del buen criollo. Importa bastante, por entonces, el discurso que los medios populares, y las frases oficiales dedican al ejemplo de “la raza criolla”. Es un discurso noble, aunque teñido de prejuicios oligarco-xenófobos, y en el fondo resulta vencido por las seducciones de la vida moderna, cosmopolita y neocolonial.

Excepción: el choque de clases hace al nudo de **La maestra de los obreros** (A. de Zavallía, 1942), pero no es comedia, sino drama sentimental donde cada sector termina aprendiendo del otro, y apreciándolo. “*Vean en mí un camarada*”, dice la maestra, cuyo padre, significativamente, fuera un capitán de navío que ha muerto heroicamente.

Campo ajuera

El cine abreva de otras formas populares, toda una tradición campera de paisanos injustamente perseguidos a causa de unos amores, o de un campito. Valga citar, en 1936 un nuevo **Juan Moreira** (Nelo Cosimi) o, más a la americana, el **Poncho blanco** (Morera, Martínez Payva) donde estanciero y comisario asedian a la maestra Luisa Vehil. Pero mejor todavía, el sainete *Ya tiene comisario el pueblo* donde hay abusos de toda índole, incluso elecciones amañadas, hasta que una nueva autoridad pone las cosas en su lugar, destacando con vehemencia el ejemplo de los prohombres del pasado que hicieron la patria. “*Yo no sabía nada de todo eso*”, se agacha el comisario, para condenarse de inmediato: “*¡Yo mismo me meto preso!*”. La obra, en versiones radial, teatral y fílmica, fue largamente aplaudida durante décadas, y queda hoy como una precursora de nuestro cine social (“*humilde precursora*”, califica Di Nubila). Después vendría el tremendo, y muy superior drama **Prisioneros de la tierra** (Soffici, 1939), con paisanos ajenos a la pampa, pero no a la desgracia.

La reivindicación de los uniformados de campaña corre por cuenta de Leopoldo Torres Ríos, en sendas comedias de 1942. En **¡Gaucha!**, el comisario se sacrifica por una pareja de enamorados, siguiendo una tradición ya transitada por Vacarezza para los bomberos (**Murió el sargento Laprida**, Tito Davison, 1937) y los buenos federales (**El cabo Rivero**, M. Coronatto Paz, 1938). Y en **El comisario de Tranco Largo**, un inmigrante turco se improvisa como autoridad para investigar la muerte de su antecesor. El culpable, dato singular, es un capataz que amaña huelgas en los quebrachales...

Excepciones: **El matrero** (Orestes Caviglia, 1939), sobre ópera de Yamandú Rodríguez y Felipe Boero, intenta una estilización de los habituales tópicos. Lo mismo pretende la gente del teatro del Pueblo con **Los afincos** (Leónidas Barletta, 1941), suerte de *kammerspiel* rural argentino con el mismo asunto de **Poncho blanco** pero sin la gracia.

Subordinación y valor

Las menciones al comisariado campestre nos llevan forzosamente al rubro Fuerzas Armadas y de Seguridad, como quien dice. ¿Qué visión daba el cine popular de estas instituciones que poco antes habían bajado un gobierno popular? Pues... la más elogiosa. Y además, el público aplaudía.

Con diálogos y proclamas que ensalzan “*las virtudes del soldado argentino*”, desfilan ante el palco **La muchachada de a bordo** (Romero, 1936, sobre su propia pieza teatral, de la que también surge la *Marcha de la Marina*, de Romero y Soifer, que todavía se canta en las bases navales), **Cadetes de San Martín** (Soffici, 1937, sobre el cual volveremos), **Alas de mi patria** (Borcosque, 1940; entre medio, este autor hizo **Y mañana serán hombres**, sobre un correccional modelo de menores). El sacrificio por honor, y el desfile eran aquí los tópicos habituales. La policía, en cambio, estuvo menos almidonada. Así, un comisario podía tener un hijo psicópata criminal, a quien su propio padre prefiere ver muerto (**Fuera de la ley**, Romero, 1937), un oficial puede convertir a una maestra en madre soltera (**El escuadrón azul**, Cosimi, 1937, *remake* de su propia cinta muda **Corazón ante la ley**), y otro oficial puede andar en amores con su cuñada, lo que causa la destrucción del hogar (**Una mujer en la calle**, Moglia Barth, 1939, sobre el texto de Samuel Eichelbaum). Eso sí, la institución y sus hombres quedan siempre limpios. El concepto se extiende al conjunto del cine policial, donde aparece uno de base claramente política: **Con el dedo en el gatillo** (Moglia Barth, 1940), inspirado en el prontuario del anarquista Severino di Giovanni. Apenas se menciona su ideología, pero la pintura de sus delitos es tan espantosa que los propios guionistas se quejaron públicamente.



Pepe Arias en *Kilómetro 111*

También en este rubro entrarían muchas películas de ambientación histórica ya que la enseñanza de los militares y sus batallas, siempre con sus proclamas patrióticas y sus sacrificios por honor, desde la sanmartiniana **Nuestra tierra de paz** (Arturo S. Mom-H. Martinent, 1939) hasta **Pampa bárbara**, (Lucas Demare-Hugo Fregonese, 1945), pasando por **La guerra gaucha** (Demare, 1942), brillante unión de pueblo, ejército y religión.

Asimismo hay proclamas y sacrificios, pero más bien por amor, en otra docena de evocaciones históricas, empezando por **Bajo la Santa Federación** (Daniel Tinayre, 1935), sobre radionovela de Héctor Pedro Blomberg, el mismo de *La pulpera de Santa Lucía*. Lo interesante es que en la mayoría de ellas se transmite un discurso *superador de viejas antinomias*, del que es ejemplo la charla bolichera del criollo de **Viento Norte** (Soffici, 1937).

Y acá viene otra cosa interesante. Según ese mismo gaucho, la culpa es *“de la gente que vive de la politiquería. Pero nosotros vivimos de nuestro trabajo”*, para concluir que *“sólo puedo vivir a mano con mi conciencia”*.

Excepción: entre estas evoluciones históricas, sólo una destaca el problema social: **El cura gaucho** (Demare, 1941), sobre todo cuando los serranos se alzan contra el terrateniente que quiere someterlos como peones y retacearles el agua.

Gente de mala ralea

Ya lo decía una milonga de Gardel, *“no haga caso ‘e los consejos del doctor ni del patrón”*. La clara imagen del político argentino está en el cuñado vividor de **Así es la vida** (Francisco Mugica, 1939), sobre la pieza teatral de Malfatti-De las Llanderas. Tampoco son buena gente los políticos que manejan garitas de juego en **El viejo doctor** (Soffici, 1939). Otro periodista denuncia además cómo la gente buena es seducida por los políticos para encabezar ingenuamente las listas electorales, en **Héroes sin fama** (Soffici, 1940). Algo parecido se da en las comedias **Corazón de turco** (Demare, 1940) y **La hija del ministro** (Mugica, 1943)

Se impone, en todos los casos, la desconfianza y el desdén hacia políticos e incluso funcionarios. Frente a ellos, el viejo doctor de la película homónima debe inaugurar el busto de un prócer. Pero preferiría, y así lo proclama, *“taparlo de nuevo para que no vea cómo estamos”* Los funcionarios se dan por aludidos, pero en vez de colaborar con remedios, cesantean al médico que los reclama. La acción también puede ocurrir en nuestros días...

Excepciones: el joven socialista de **Así es la vida**, y el joven radical de **Boina blanca** (Mogliola, 1941), ambientada en la Revolución del '90, ambos sobre piezas teatrales, ambos obligados a elegir

entre los ideales y la novia, y ésta, en ambos casos, interpretada por Sabina Olmos.

Otra excepción hubiera sido **Cadetes de San Martín**. Según parece, en el argumento original, un cadete del Colegio Militar de la Nación debía enfrentarse a sus compañeros en defensa de su padre, funcionario radical. La acción transcurría, además, en septiembre de 1930. El argumento definitivo convierte al padre en pequeño empresario de carnes, víctima de prejuicios alentados por los grandes frigoríficos británicos que entonces operaban en Argentina.

Un discurso nuevo afirma el cine de estos tiempos: la defensa de lo argentino. Paradójicamente, lo encabeza un florentino, Mario Soffici, que viene de hacer **El alma del bandoneón** (1934, año del estreno del tango Cambalache), **La barra mendocina** (1935, sobre inmigrantes que caen en la delincuencia) y **Puerto nuevo** (codirección con Luis César Amadori, 1935), comedia, un poquito a lo René Clair, sobre gente de una villa miseria.

La defensa de lo argentino también está presente en el jefe de estación de **Kilómetro 111** (otra vez Soffici, 1939), que ayuda a los colonos frente a la connivencia de los acopiadores con la empresa británica de ferrocarriles. Con despliegue de banderas patrias, el desenlace propone que, si los ingleses tienen las vías, los argentinos tienen los caminos nacionales, aunque sea medianamente asfaltados. También enfrentan lo suyo, en respectivas comedias, el gerente de tienda que quiere imponer artículos nacionales pese al sabotaje de los demás gerentes y el desprecio de la clientela cholula en **La quinta calumnia** (Adelqui Millar, 1941), y los muchachos que, pese a la burocracia estatal, quieren hacer una pequeña fábrica de hilo para bolsos, porque hasta las bolsas eran británicas, en **Se rematan ilusiones** (Mario Lugones, 1944).

El discurso entusiasmo a los jóvenes, que chocan con la inconsecuencia de los mayores, como ejemplifica duramente el desengaño de **El mejor papá del mundo** (Francisco Mugica, 1941), donde el hijo descubre que su padre e ideólogo negocia simultáneamente con los británicos.

Aquí, más que excepción, una rareza: la cinta de aventuras **Petróleo** (Mom, 1940), en que Luisa Vehil, anteriormente maestra, ahora lucha junto al padre ciego contra intereses extranjeros en la Patagonia. Al final, con un criollo, un maestro, y una aventurera internacional arrepentida, echan a los extranjeros, encuentran petróleo, el padre recupera la vista (y ve todo negro), y la chica se casa con el ingeniero.

Otra rareza: la figura contradictoria, parcialmente incomprendida, del senador Matías Sánchez Sorondo. Presidente interino de la Nación en 1931, más tarde presidente de la Comisión Nacional de Cultura hasta 1941¹, y del Instituto Cinematográfico del Estado (que centralizaba películas generalmente didácticas y noticieros oficiales), había presentado en 1938 el primer proyecto de ley de protección al cine argentino, pero la propia industria cinematográfica local se mostró indiferente. Las distribuidoras norteamericanas siguieron embolsando jugosos royalties.

Todavía falta

Restaría seguir investigando. Falta saber bastante sobre el referido Instituto Cinematográfico del Estado, sobre las pautas informativas de Sucesos Argentinos (el noticiero nacido en 1938), sobre los diferentes casos de censuras y restricciones, sobre la actitud de la industria frente a la Segunda Guerra Mundial. Por ahora, alcanza.

1. Puesto desde el que impuso una censura moderada sobre **El cañonero de Giles** (1937) y otra más espectacular sobre **Tres Anclados en París** (1938), ambas de Manuel Romero.

por **Abel Posadas**
y **Marta Speroni**



Francisco De Paula en *Fuego sagrado*
(Ricardo Núñez, 1950)

de 1943 no puede ser llamada “golpe de Estado” porque de ser así habría que suponer la existencia de un gobierno libremente elegido. De todos modos, a partir de este movimiento, se advierte claramente que las nuevas autoridades inician un avance sobre el espacio audiovisual.

En primer término, la represión ejercida en el área lingüística por ciertos ideólogos del '43 logró que, al menos en la radio del momento, el dialecto rioplatense se viera por completo desfigurado. En segundo lugar, el vertiginoso ascenso de Juan Domingo Perón en las esferas de poder evidencia que va a usufructuar los medios masivos disponibles en el país, entre ellos el cine. Esto se había hecho en otras latitudes y las palabras de Lenin o de Goebbels no dejan lugar a dudas con respecto a la fundamental importancia de las imágenes. El primer decreto de protección al cine argentino se publica, no casualmente, en el Boletín Oficial el 12 de agosto de 1944. En la medida en que hemos ido revisando el material de la época han sido varios los interrogantes planteados. Suponemos que sólo una revisión de esos films puede otorgarnos ciertas respuestas que excedan el mero catálogo o los lugares comunes. Planificar en el área de las comunicaciones es, sobre todo, hacer política. Y dejar el espacio audiovisual librado a la competencia de un mercado antropofágico, también.

Ahora bien, ¿en qué medida los textos fílmicos de la época articulan y explicitan una moral oculta?³ ¿Acaso la censura impidió cualquier manifestación que pusiera al descubierto ciertas formas de vida?

A todo esto se hace necesario explicitar el lugar desde el que se habla: América Latina. Y cuando esto se dice hay que tener en cuenta al otro posible competidor llamado México, y la construcción cinematográfica que allí se dió desde el comienzo mismo del sonoro. Nos guste o no, cualquier discurso crítico se enuncia a partir de una realidad conflictiva como la de Argentina en 1994 y se vuelve a un período en el que se dirimía el reparto del mundo luego de una contienda internacional, se asistía a la llegada de un reordenamiento entre dos bloques, se declamaba un camino de independencia. Nos parece difícil que el cine, como eje de aquel espacio audiovisual, pueda escapar a ese contexto.

quien quiera oír 1943-1957 que oiga

Existe ya una considerable bibliografía sobre este período¹. Recorrer el camino de las intrigas palaciegas, los exilios forzosos, las revanchas posteriores, no parece ser lo más adecuado. Por otra parte están saliendo a luz de manera constante nuevos documentos² y hasta es posible que aún falte mucho tiempo para reconstruir, con cierta objetividad, una época que sigue generando polémicas.

Por otra parte, las discusiones, a veces, fomentan arbitrariedades que son producto de adhesiones y rechazos. El camino de las sumas y las restas -en lugar del de las contradicciones- ha sido transitado en exceso. Existen, sin embargo, ciertas consideraciones imprescindibles, que debieran situar al lector en esta etapa.

Desde el golpe de Estado que derrocara a Hipólito Yrigoyen en octubre de 1930, hasta las elecciones de febrero de 1946, que otorgan el triunfo a la fórmula Perón-Quijano, no existe en el país libre juego democrático. La Revolución

A partir de *La suerte llama tres veces* (Bayón Herrera, 1943), se comprueba cómo en nuestro limbo cinematográfico se creía en un por lo menos antiguo proclismo. ¿Es posible que los guionistas Roberto Ratti y Raimundo Calcagno hubieran creído por un momento que las señoras que desfilan por el film, y que en la realidad se arrodillarían ante Spruille Braden al grito de “¡Sálvenos!”⁴, se interesaran en la gente de condición social inferior? Algo que, por otra parte, ya se había preanunciado de manera constante en el mundo fílmico de Manuel Romero-Paulina Singerman. La expresión de deseo sería canalizada por el peronismo, aunque en la vida cotidiana los habitantes del país integrarían dos facciones irreconciliables.

Sin embargo, antes de 1943, ya existían diez años de cine sonoro ampliamente distribuido por América Latina y, si vamos a cuentas, entre 1890 y 1933 el teatro por secciones, el así llamado género chico criollo, había distribuido la visión de mundo de las capas medias blancas de Argentina. Con la llegada de *Tango* (Mogliá Barth, 1933) y hasta *Prisioneros de la tierra* (Soffici, 1939), el cine se parecería demasiado a aquellas obritas de un acto ideadas y consumidas por la conciencia generadora del primer radicalismo.

¿Hubo luego modificaciones? Los componentes de la familia, el comportamiento sexual, la situación tanto de la mujer como del hombre en ese nuevo movimiento político, la juventud, ¿cómo se presentaron ante los ojos de quienes consumían cine argentino?

Todo un hombre

Desde **Allá en el rancho grande** (Fernando de Fuentes, 1936) los mexicanos habían dado su visión del *pater-familias*. Aquí en Argentina, en **Fuera de la ley** (Romero, 1937) o **Prisioneros de la tierra**, aunque por razones diversas, este componente familiar se había encargado de matar a sus propios hijos. Si en **El ángel desnudo** (Christensen, 1946), el drama de la virgen Elsa se desencadena cuando su arruinado padre, en una opción que hoy resultaría poco escrupulosa, la entrega para evitar la bancarrota a un libidinoso escultor, en **La telaraña** (Kurt Land, 1954) se comprueba hasta qué punto un hombre experimenta la crisis de la paternidad poniendo al descubierto su flanco más débil.

Si bien es cierto que la ausencia del padre -**Apenas un delincuente** (Fregonese, 1949)- puede resultar determinante con respecto a ciertas conductas, no lo es menos el hecho de que su presencia resulta conflictiva -**Besos perdidos** (Soffici, 1945) o **Surcos de sangre** (del Carril, 1950)- o existe la imperiosa necesidad de sortear semejante escollo opositor -**La quintrala** (del Carril, 1955). La bonhomía de las figuras parentales de Carlos Schlieper en **Por ellos... todo** (1948) o **El retrato** (1947), se ve contrarrestada por su franca delincuencia en **Mercado negro** (Kurt Land, 1952) o la torpeza insensible en **Si muero antes de despertar** (Christensen, 1952).

Este movimiento ambiguo con respecto al rol paterno tiene su epicentro en **El crimen de Oribe** (Torre Nilsson y Torres Ríos, 1950). Radiografía evidente, al menos desde nuestra perspectiva, de alguien que repliega un espacio e impide la intrusión, obligando a los otros a un ritual con el objetivo de salvar la hija más querida, el danés Vermehren condensa las contradicciones que se han venido apuntando. Organizado iconográficamente de manera singular -se trata del mismo actor de **Prisioneros de la tierra**, Raúl de Lange-, condescendiente o despótico aunque nunca permisivo, en esta figura el espectador contemporáneo puede examinar cuál era la actitud de ciertos jóvenes con respecto al *pater-familias* y de qué manera acababan si decidían enfrentarse a su "absoluto" poder.

En esa articulación explícita de la moral oculta, el padre de aquel discurso cinematográfico aparece como un emblema carismático que reúne elementos antitéticos, ejerce el poder de manera indiscriminada y es dadivoso únicamente para con todos aquellos que actúan como oponentes. Si en el cine mexicano del período aparece como eje supremo de la familia y lazo de esa unidad y también del conglomerado socio-político, su función no es la misma en el discurso argentino. Desde América Latina, el cine de nuestro país pareciera ser el único que le otorga el valor de signo polisémico y su conflictiva ausencia o presencia se extendería por lo menos hasta **Los tallos amargos** (Ayala, 1956) y **La casa del ángel** (Torre Nilsson, 1957).

Del mismo modo, el hombre de estos textos fílmicos no ocupa exclusivamente el rol de padre. En ocasiones se transforma en el Sujeto que explicita un mensaje cuyo Destinatario trasciende a cualquier actante de la fábula. Luis César Amadori manipuló la obra teatral del brasileño Joracy Camargo -a la que el guión responde con fidelidad- para **Dios se lo pague** (1948); e hizo lo propio con la novela de un argentino, Manuel Gálvez, para **Nacha Regules** (1950), que había aparecido como folletín en 1919 en el diario socialista *La Vanguardia* y al que también respetó en cuanto a núcleos temáticos. Construyó con este material un solo texto fílmico en donde el actante masculino se encarga de actualizar una retórica tolstoiana, cuyo envidiable éxito de taquilla calmó los hígados de todos quienes allí intervinieron.

Tal actante, Juca Alvarez/Monsalvat, entrega en edición de lujo lo que la ideología romeriana venía proponiendo desde los años '30. Por su parte, su pareja, la prostituta Nancy/Nacha intenta subvertir el orden, tal como ocurre en esta clase de textos, para comprobar que su identidad, tanto social como sexual, debe por fuerza serle otorgada por un hombre. Y ambos

comprueban, hacia el final, la suprema bondad de la pobreza en el interior de una iglesia. Desde una perspectiva contemporánea es evidente que Amadori se propuso atar al carro del melodrama latinoamericano -el de Fernando de Fuentes, Juan Bustillo Oro, Julio Bracho y hasta Emilio Fernández- el innegable populismo que afectaba al sector más retrógrado de la política peronista. De paso, hay que señalar que lo hizo de manera consciente y pensando en el mercado de las colonias latinoamericanas.

La estilizada fascinación que aún ejerce la puesta en escena de **Dios se lo pague** nos dice también que aquí, en Argentina, el proceso cultural de alfabetización permitía manufacturar un melodrama urbano con una calidad difícil de hallar en otros productos del subcontinente. No imaginamos a Juca Alvarez/Monsalvat, con su clara explicación, en el cine mexicano. Hasta comienzos de los años '80 y en copia virada al sepia, **Dios se lo pague** seguía invicto en las pantallas latinoamericanas, abriendo de paso ciertos interrogantes acerca de una sociedad amparada en el limbo reivindicatorio de una Arcadia de celuloide. Sus miembros buscarían, *a posteriori*, una moral dictada por la política de las tiras televisivas.

¿Y qué les ocurre a los azorados protagonistas masculinos de **Los pulpos** (Christensen, 1948), **Una ventana a la vida** (Soffici, 1953) o **Cartas de amor** (Lugones, 1951)? Exponen, simplemente, un considerable muestrario de insanía erótico-afectiva, antes ausente del cine argentino. Las obsesiones que padecen, y que llegan hasta la quiebra absoluta de la identidad -**Barrio gris** (Soffici, 1954)-, permiten vislumbrar un tipo de hombre más vulnerable que el que nos había entregado el cine anterior, cuyo modelo por excelencia sería el Alejandro Gómez de **Todo un hombre** (Chenal, 1943), concebido de manera libérrima a partir de una novela corta de Miguel Unamuno y para Artistas Argentinos Asociados, un sello posteriormente identificado con el peronismo, debido en especial a Homero Manzi.

Y sin mayores dudas, el paradigma de la nueva figura sería el Leandro de **Los isleros** (Demare, 1952). Si lo verosímil está asimilado a un código de la decencia manejado por la opinión pública, esta última había variado de manera considerable como para admitir a semejante arquetipo⁵. Porque la fuerza de este hombre reside en lograr ponerse en pie de igualdad frente a una mujer como la que le ha tocado en suerte o que él eligió. Cumpliendo funciones tradicionalmente femeninas, no sólo debe criar al hijo sino también apartarlo para evitar consecuencias ulteriores tramadas por su compañera. De todos modos, jamás está seguro acerca de la Carancha, ya que la dama en cuestión puede levantar vuelo en cualquier momento. Estos dos no necesitan verse ratificados en la moral pública y si el Leandro resulta verosímil se debe al hecho de que el imperativo categórico había sufrido una transformación.

Cosas de mujer

Si Luis Saslavsky logra salvar **Puerta cerrada** (1939) a través de una premeditada elaboración de códigos visuales, el personaje femenino que allí aparece como excusa para eslabonar un lenguaje puramente cinematográfico inaugura la categoría estelar de *madre-fardo*. Llorosa, pasiva hasta la inmovilidad, Nina Miranda dejaría de ser una cómica integrándose a la familia común luego del reciclaje y para ser envasada en **Eramos seis** (Borcosque, 1945). En este último

film asiste a la disgregación de la familia según novela brasileña de María José Dupré para concluir observando en el plano final el cartel de remate de la casa mientras en la banda sonora estalla la *Patética* de Tchaicovsky. Esta madre-fardo se multiplica a través de María Esther Buschiazio en varias manufacturas Sandrini de la época.

A su vez, el estereotipo, presente ya en *Relojero*, el grotesco teatral de Armando Discépolo estrenado el 23 de junio de 1933, sigue funcionando en *Historia del 900* (del Carril, 1949), *Honrarás a tu madre* (Alberto D'Aversa, 1953) o *Barrio gris*. En tal sentido, cualquiera de estas madres podría ser intercambiada con los viejos personajes de la venerable Sara García mexicana a partir de los años '30. Logran hacer llorar para que las espectadoras tejan entre ellas un vínculo sutil de pertenencia a un tejido social rígido en exceso. Por su parte, tanto en *Pobre mi madre querida* (Manzi y Pappier, 1948) como en *Mi vida por la tuya* (Roberto Gavaldón, 1951), la curiosa Emma Grammatica recrea un paradigma antológico: el de la canalización erótica del Edipo hacia objetos moralmente considerados prohibidos por la sociedad. En la primera el hijo es incluso asesinado por cometer tal error, mientras que en la segunda, un tanto más apaciguada y debido a la muerte de la matriarca en cuestión, el joven concreta por fin con la noviecita del barrio.

Pero es Tita Merello, a partir de *Filomena Marturano* (Mottura, 1950), la actriz capaz de transmitir la sensación de que algo había cambiado. Se trata de una de las imágenes más poderosas del período, muy lejana de la madre-fardo mencionada. Aunque sus intentos de reivindicación se articulan al discurso con efecto de *boomerang* -concluirá integrada al núcleo familiar, aunque dictando sus propias reglas de juego- es indudable que, desde *Arrabalera* (Tulio Demicheli, 1950) y hasta *Guacho* (Demare, 1954), construye un nuevo modelo no previsto con anterioridad al peronismo: el de la mujer que necesita de la independencia económica para arreglárselas por su cuenta. Un arma de dos filos, ya que, al final del período, se ha convertido en una penosa caricatura de sí misma, algo que habla a las claras de la involución del sistema en el que estaba inmersa. En el tercer episodio de *El amor nunca muere* (Amadori, 1955), hemos regresado con ella al limbo de los años '30: su camionera de profesión ve con agrado que el hijo se integre a una familia donde el dinero ejerce valor de uso.

Con mayor crueldad, la poco inofensiva viejecita del segundo episodio de *No abras nunca esa puerta* (Christensen, 1952), se presta de buena gana a un acto de canibalismo, gracias al cual termina devorando a un hijo que -ella se ocupa de aclarar- por fin ha emprendido el buen camino. Por su parte, en *Cosas de mujer* (1951) o en *Mi mujer está loca* (1952), esta última en colaboración con Cahen Salaberry, Carlos Schlieper señalaba que los hijos ocupaban un lugar importante pero, simplemente, uno más en la vida de una mujer. Para desmentirlo aparece Nené Cascallar con su *Fuego sagrado* (Ricardo Núñez, 1950), cuya protagonista intenta aumentar los ingresos de la familia trabajando como modelo y es culpable directa de un accidente sufrido por la hija que conduce a una renquera de eficaz moralina. La voz de Cascallar, desde la banda sonora, concluye aconsejando a las amas de casa de la época que se limiten a ser buenas madres.

La pregunta que cabe hacerse aquí es: fuera de los personajes de Merello y en un momento en que la figura de Eva Perón no aparecía precisamente como desvalida o secundaria, ¿por qué el cine argentino necesitó seguir entregando estas madres-fardo? ¿No es acaso una pregunta relacionada con cierta ética que guarda estrecha relación con la política? Como consecuencia directa tenemos que el discurso que se analiza brinda de la madre una visión si no unidireccional, por lo menos bastante menos compleja que la del *pater-familias*. Sería apresurado concluir que la sociedad se mantenía dentro de un rígido sistema patriarcal. Lo que parece más seguro es que los productores del momento imponían su visión pietista del rol según los cánones de

las capas medias argentinas, que habían constituido una clara usina ideológica bajo el primer radicalismo⁶.

En verdad, la gente de la industria pertenecía casi en su totalidad a aquel grupo social, que había conocido su primera derrota en octubre de 1930. Naturalmente que esta conciencia generadora poseía un sector lúcido, porque de lo contrario las feroces invectivas de Niní Marshall no hubiesen sido posibles. Pero mantenía al propio tiempo el nihilismo complaciente que la había caracterizado, y volvía a entonar como entonces el elogio del *carpe diem*. Lo que no se ha dicho es precisamente esto: la pequeño-burguesía de Buenos Aires ejerce un rígido control en cuanto a la transmisión del mensaje. La oferta que de la madre-fardo brinda el cine del período debe ubicarse dentro de esa visión del mundo cristalizada. Al propio tiempo, dentro de este contexto, creemos que resultaba imposible que la política peronista se filtrara de manera coherente en aquel cine, ya que los exponentes de este grupo no se distinguen precisamente por su adhesión a un reformismo progresista. De ahí que se hicieran necesarios los parlamentos y las secuencias injertadas torpemente y de apuro.

Y por esta misma razón la contracara de la madre-fardo se encuentra en muchas de las manufacturas del tándem Laura Hidalgo-Zully Moreno, en sus roles de trotacalles de lujo. Son una enfermedad infantil del cine del período, presentadas como "*un conjunto de recetas, de procedimientos, de trucos utilizables por todos, que garantizan automáticamente la claridad y la eficacia del relato y su existencia artística. Puede tratarse de textos impecablemente acertados en el uso del lenguaje cinematográfico, pero son de una total nulidad desde los puntos de vista estético y filmico*"⁷.

Nada les impidió a Schlieper o a algunos productos Merello brindar otra óptica, de modo que no se puede hablar de censura, sino más bien de una prolongación de cierto orden establecido, en el que la madre cumplía aún un papel considerablemente secundario. Una buena muestra de la confusión ideológica existente se da a través del guión de Homero Manzi para *De padre desconocido* (Zavalía, 1949).

Los melodramas de las jóvenes madres solteras podrían haber recibido un tratamiento diferente de parte de un peronismo renovador. Sin embargo, aquí se comprueba una vez más que el-pecado-debe-pagarse y la criatura sin padre muere. Antes, las imágenes nos han paseado por asépticas instituciones de beneficencia, hemos asistido a un gráfico adulterio entre el despótico abogado casado y la muchacha en desgracia, nos han regalado un supuesto duelo entre dos jueces que cumplen su tarea desde ópticas muy diferentes. Si es cierto que el melodrama como género invade buena parte del cine del período⁸, el estudio que de la sociedad realiza *De padre desconocido* se ahoga, saturándose, en el género, y nos ofrece una visión del mundo que poco tiene que ver con la proclamada doctrina peronista. Podría aducirse que se trata simplemente de cine y, en tal caso, responderíamos que estamos analizando la relación entre éste y política, es decir, justamente una manera de entender el tejido social en el que las imágenes fílmicas están contextualizadas. *De padre desconocido* pareciera querer decirnos que hay jueces severos y también benévolos, y que la justicia se reparte de modo aleatorio. Esto último ya lo sabemos, aunque quienes se adueñaban del discurso no asistían complacientes al duelo de ambos jueces, ya que estos señores convivían dentro de una misma clase social. La joven madre marginada, el meollo del asunto, es en este film menos comprendida que en *Gente bien* (Romero, 1939).

Al menos y a través de ciertos personajes de Olga Zubarry, una figura claramente reconocible del período, es posible atisbar otras posibilidades. En especial en *La muerte camina en la lluvia* (Christensen, 1948), *Abuso de confianza* (Lugones, 1950), *El vampiro negro* (Viñoly Barreto, 1953) y *Concierto para una lágrima* (Porter, 1955), la actriz encarna personajes que se encuentran integra-

dos a un sistema de producción -Muerte...-, se desplazan en el mundo de la cultura como canal expresivo -Abuso..., Concierto...- o defienden sagazmente su independencia -Vampiro...-. Pero tampoco pueden ir demasiado lejos. Tanto en **Abuso...** como en **Concierto...**, estas criaturas acceden al universo cultural a través de mecenas de la alta burguesía, que funcionan como padres sustitutos. Y finalmente, la imagen-Zubarry fue precipitada en el camino de la marginación pendularia, cuando semejante personalidad muy bien hubiera podido ser utilizada para otros fines. De aquellas mujeres que, en la sociedad peronista, accedían al voto, trabajaban en fábricas u oficinas o militaban en política, no hay noticia alguna en los films del momento, a no ser que tomemos en serio los parlamentos de Torre Nilsson para **Días de odio** (1954) o ciertos guiones superficiales de Pondal Ríos y Olivari. Todos y cada uno de los roles que la denominada doctrina peronista quiso otorgar a la mujer de esos años no se diferencian demasiado en cine de los de la sociedad tradicional -cfr. **Albergue de mujeres** (Mom, 1946). Las excepciones mencionadas parecen confirmar la regla y hasta en algunas comedias de Carlos Schlieper es la alta burguesía la que accede a la tan mentada paridad hombre-mujer.

Empleando una metonimia de considerable fuerza visual, en los tramos finales de **Más allá del olvido** (del Carril, 1956), el asesinato de Mónica (la prostituta condenada) y el plano que la cámara otorga al relato de Blanca (la pura esposa muerta) pareciera resolver de manera singular la contradicción que sufriera este discurso fílmico con respecto a la dicotomía femenina que signó una época.

La juventud manda

No nos extraña que muchos de los jóvenes que tenían entre 18 y 30 años al llegar septiembre de 1955 se hubieran sumado al antiperonismo. Porque aparecen en cuadro únicamente como proyección de los conflictos de sus mayores. Y, por otra parte, su excesivo convencionalismo resulta hoy día bastante molesto. Es verdad que Hollywood otorgaba a los años '50 una gran pincelada *kitsch*, pero no lo es menos el hecho de que fabricaba héroes jóvenes que por lo menos entraban en conflicto con el medio circundante. Esto, en el lapso fílmico que estamos estudiando, resulta impensable. El surgimiento de las películas de Lolita Torres, que se convirtió en ídolo de la juventud de entonces, implica el total sometimiento de las normas vigentes.

A través de **Los hijos del otro** (Catrani, 1947), **Fin de mes** (Cahen Salaberry, 1953) o **Sinfonía de juventud** (Oscar E. Carchano, 1955), este segmento de la población aparece no sólo como anodino sino carente por completo de otros horizontes que no fueran los absolutamente convencionales. En **Ellos nos hicieron así** (Soffici, 1954), donde interviene una buena cantidad de gente joven, los hijos tienen el destino trazado de antemano, ya que la conducta de los padres los condena a cumplirlo de manera inexorable. No es de extrañar que uno de ellos se refugie hacia el final en la infancia perdida.

Fuera de las estudiantinas, los conflictos amorosos, las aspiraciones estereotipadas, este discurso fílmico los relega a la marginación -**Yo no elegí mi vida** (Antonio Momplet, 1949), **Apenas un delincuente**- o a una educación francamente represiva -**La última escuadrilla** (Saraceni, 1951), **Crisol de hombres** (Arturo Gemmitti, 1954), **De hombre a hombre** (Fregonese, 1949). Las intenciones de Bernardo Spolianski con respecto a la pareja de **Hombres a precio** (1950), o quienes habitan el universo de **El puente** (Carlos Gorostiza, 1950), parecieran ser -de nuevo- excepciones a la regla. En este sentido, el peronismo nada tuvo que decir a los jóvenes a través del cine, ya que la comicidad de ciertas figuras como los Cinco Grandes del Buen Humor se manufacturaba para el grupo familiar.

Se rematan ilusiones

A manera de epílogo y esperando que las conclusiones las saque el lector, señalaríamos que el peronismo no tuvo un cine políticamente connotado sino por omisión. El hecho de que las autoridades o los censores de turno se vieran en la obligación de incluir secuencias o parlamentos de adhesión al gobierno se debió a que quienes manufacturaban el cine pertenecían al escurridizo sector de las capas medias porteñas, cuya ideología vigente, aunque cristalizada, se había gestado ya hacia 1930 y excluía cualquier tipo de compromiso que implique un cambio en las formas de vida. La proliferación de *quickies* canto-baile-bufón, y la productora General Belgrano de los Carreras -emblemática en este canto al negocio con que se encaró el cine-, tienen su correlato en muchas de las obras de un acto del teatro del período 1890-1930.

De esto se desprende que los sectores desposeídos absorbieron las normas dictadas por el cine y aspiraron ellos también a integrar las filas de la pequeño-burguesía en un sinceramiento absoluto del reformismo capitalista de aquel movimiento. La nula repercusión de los films dedicados exclusivamente a la propaganda -cfr. **El baldío** (Carlos Rinaldo, 1952)- hace pensar que los espectadores no los exigían ni los necesitaban.

Si la figura del hombre se presenta como carismática, la de la mujer, con las excepciones mencionadas, es lineal y se atiene al -ya para ese momento envejecido- código acuñado en las primeras décadas del siglo. A los jóvenes les corresponden las pautas más anodinas e insignificantes del discurso.

Notas

1. Cabrera, Gustavo: *Hugo del Carril, un hombre de nuestro cine*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1989. Ciria, Alberto: *Política y cultura popular. La Argentina peronista (1946-1955)*, Buenos Aires, edit. de la Flor, 1983. Maranghello, César: *Hugo del Carril*, colección Los directores del cine argentino, Buenos Aires, CEDAL, 1993; "La pantalla y el Estado" en *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, CEDAL, 1992. Posadas, Abel: "El cine de la primera década peronista" en *La cultura popular del peronismo*, Buenos Aires, editorial Cimarrón, 1973; "La caída de los estudios-¿sólo el fin de una industria?" en *Cine argentino-La otra historia*, comp. de Sergio Wolf, Buenos Aires, edit. Letra Buena, 1993; *Niní Marshall, desde un ayer lejano*, Buenos Aires, edit. Colihue, 1993; *Carlos Schlieper*, colección Los directores del cine argentino, Buenos Aires, CEDAL, 1994.
2. Peña, Fernando M.: "Camila O'Gorman: un proyecto inédito de Luis César Amadori" en revista *Film*, n. 3, Buenos Aires, agosto/septiembre de 1993.
3. Brook, Peter: *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New York, Columbia University Press, 1976, pgs. 5 a 15.
4. Testimonio de Estela Canto al autor, octubre de 1974: "En diciembre de 1945 fuimos con Silvina [Ocampo] a una de esas tantas recepciones que se le ofrecían a Braden y las mujeres se portaban como si [Braden] fuera Jesucristo y Perón el pecado. Mientras yo les miraba las joyas a las suplicantes, Silvina comía saladitos".
5. Categoría tomada de Metz, Christian: *Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires, edit. Tiempo Contemporáneo, 1972.
6. Marco, Susana y otros: *Teoría del género chico*, Buenos Aires, EUDEBA, 1975.
7. Martin, Marcel: *El lenguaje cinematográfico*, citado por Aumont, Jacques y otros en *Estética del cine*, Buenos Aires/Barcelona, Paidós, 1983, pgs. 172-3.
8. Byars, Jackie: *All that Hollywood Allows: Re-reading Gender in 50's Melodrama*, Chapel Hill and London, University of North Carolina, 1991, p. 14.

dos films controvertidos

1. En septiembre de 1956 se estrenó **Después del silencio**, dirigida por Lucas Demare y escrita por Sixto Pondal Ríos. A partir de dos casos auténticos de represión policial por disidencia política, el film trazó la crítica más explícita y contundente que desde el cine había recibido el peronismo hasta la fecha. Domingo Di Núbila consigna que además fue el mayor éxito comercial de ese año, lo que quizá de cuenta de su corrección técnica y su eficacia como propaganda. La pureza de sus intenciones, en cambio, fue apasionadamente cuestionada en el siguiente texto, escrito por Edmundo E. Eichelbaum y publicado en la revista *Gente de cine*, n. 43, Buenos Aires, noviembre de 1956. Después de haber permanecido en la sombra durante años, **Después del silencio** asoma ocasionalmente en Space.

“Si como argentinos la película de Demare y Pondal Ríos nos avergüenza, como hombres de auténtico sentido democrático, que no acostumbramos a practicar el silencio y no lo hicimos mientras ambos responsables se recostaban cómodamente en el clima de la dictadura, nos indigna y enfurece. Desde su título, la obra es una confesión: quienes callaron siempre, quienes jamás pronunciaron una palabra solidaria para las víctimas de la dictadura, quienes asistieron a la persecución de muchos compañeros suyos del cine y del teatro sin escuchar sus voces de queja o de protesta, quienes jamás oyeron el sordo rumor rebelde de la juventud argentina, creen que durante los años que duró aquel régimen sólo hubo silencio. Pero es que se habían taponado los oídos con los favores que sólo dejaban filtrar la voz del amo o, mejor dicho, de los amos jerárquicamente estratificados. Ellos trabajaron mucho y ganaron mucho con el cine argentino, cuando, como nadie ignora, había muchos que no podían trabajar porque manifestaban entonces -cuando era peligroso- su adhesión a la libertad.

Demare y Pondal Ríos, en esa época, hacían causa común con la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, con las empresas productoras y con los Ateneos, manejados por Apold y sus amigos. Aún hoy, el pretendido “libertario” de nuevo cuño, Lucas Demare, continúa haciendo causa común con la vieja entidad de directores, feudo de Amadori. Los felicitados de la época de Apold y de Perón han hecho una película para que vuelvan a felicitarlos ahora. Los habituados a la publicidad gubernativa velada o manifiesta, continúan haciendo películas de tipo publicitario, películas fabricadas con slogans. Aunque nadie ordene ahora qué es lo que puede hacerse en cine, ellos ya saben, ya pueden adivinar qué se haría si alguien mandara. (...)

Por todo esto y porque la culpa nunca deja de manifestarse en irrefrenables e indiscretas habilidades de la película

peca de cuidadosamente elaborada para que la ruptura del silencio resulte beneficiosa a sus autores. Pero el artificio salta a la vista y grita su origen. Y de allí la utilización demagógica de trozos documentales o semi-documentales acerca de la Revolución y el carácter de slogans publicitarios que tienen los diálogos. Todo el film es falso de pies a cabeza, porque no se puede cambiar de slogan de la noche a la mañana sin que se advierta. Por eso los chicos recitan frases absurdas, sin la menor espontaneidad infantil; por eso se presenta a obreros de pacotilla y a delegados gremiales con aspecto de delincuentes humorísticos al estilo de los malos films norteamericanos de gangsters; por eso no aparece en ningún momento un verdadero movimiento de resistencia al peronismo, que los autores se cuidaron muy bien de conocer de cerca, ya que era peligroso; por eso el movimiento universitario, que tanto se agitó con motivo del episodio evocado, ni siquiera se muestra, porque allí estábamos los jóvenes argentinos resistiendo de verdad al régimen que permitía trabajar tan cómodos y tranquilos a Pondal Ríos y a Demare; por eso sólo se acusa a policías “especialistas” mientras los uniformados, que nos apaleaban en las calles cuando protestábamos contra las torturas, son presentados en forma sumamente simpática y como defensores de la libertad; por eso no se exhibe al régimen como un todo, circunscribiendo las cosas a un episodio policial, ya que la corrupción ambiente no conviene mostrarla, porque era en esos tiempos que el señor Lucas Demare se premiaba a sí mismo como presidente de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, muy poco tiempo antes de la Revolución a la que ahora adula.

En la época de Perón, los hombres de verdadero sentido democrático estábamos en la vereda de enfrente respecto de Demare y Pondal Ríos, porque no nos conformábamos con el silencio cómplice que ellos practicaron. Y ahora también estamos en la vereda de enfrente, porque no adulamos a la Revolución, ni practicamos un antiperonismo de ocasión y en el mejor de los casos tardío, ni manoseamos nuestros principios democráticos con manos que antes recibieron las felicitaciones y los premios de la dictadura. ¿Hasta cuándo van a ser oficialistas Pondal Ríos y Demare? Hay que tener pudor del propio pasado, aunque éste haya sido producto de la debilidad y no de legítimas convicciones. Porque **Después del silencio** demuestra un deseo desesperado de borrar el pasado con el codo. No podemos negar a ambos el derecho a seguir trabajando, por el solo hecho de que consideremos que ya nada tienen que decir cinematográficamente. Por eso creemos que deben hacerlo con más decoro, haciendo caso omiso de pretendidos testimonios que ellos no pueden dar porque son parte interesada y les afectan las generales de la ley. Como testigos de la época peronista los recusamos terminan-

Después del silencio (1956) Detrás de la mentira (1962)

temente, ya que ni siquiera entonces fueron capaces de reflejar en sus films la auténtica situación social que tan importantemente se manifestaba.

Demás está decir que todo el film se enturbia a causa del vicio reaccionario: la imposibilidad de una sinceridad cabal. Y como se trata de dar un testimonio, la falla es crucial. Por eso de nada sirven los artificios formales, o cierta habilidad en el montaje, o la participación de algunos buenos intérpretes.

Y si la película, en cierto modo, resulta un inconsciente homenaje hacia quienes tuvimos el coraje y la entereza moral que Pondal Ríos y Demare no tuvieron, tampoco aceptamos ese homenaje, porque no nos gustan las adulaciones, ni siquiera cuando son inconscientes.

Y aunque cierto público apoye los slogans que quiere escuchar y lo haga sinceramente, creemos que que todos aquellos que posean una sensibilidad legítimamente democrática se indignarán como nosotros con este **Después del silencio**, que en realidad quiere decir “*después que los demás se jugaron, los otros reaparecemos cantando el Himno a la Libertad*”. Pero ese himno suena en ciertas gargantas en forma muy parecida a la de la marchita ahora archivada, que los mismos coristas cantaron en muchas oportunidades (Ver colecciones de *Radiolandia*, *Heraldo del Cinematografista* y otras publicaciones que acreditan el fervor “democrático” de Demare y Pondal Ríos antes del 16 de septiembre de 1955).

Eximimos del comentario formal del film, del análisis de sus elementos visuales y de la actuación pormenorizada de sus intérpretes, es en este caso prescindir de lo enteramente secundario, de lo irremediamente cubierto por nuestra indignación. Y si salvamos de este juicio la inexplicable colaboración de García Buhr y de María Rosa Gallo, es porque creemos que habrán esperado otra cosa de su trabajo y del resultado final. Después del silencio, la demagogia sigue cubriendo la mala mercadería”.

2. En octubre de 1962 se estrenó el primer largometraje de Emilio Vieyra, titulado **Detrás de la mentira**. En palabras del autor, el proyecto se llevó a cabo porque “*me gustó la idea de filmar algo sobre el lavado de cerebro que hacían a los jóvenes los grupos comunistas*”. Hoy es difícil ver el film completo, pero hace poco asomé la segunda mitad en una exhibición del Club de Cine. A partir de allí puede deducirse que el film no tuvo nada que envidiar a sus modelos macartistas **La mujer del muelle 13** (Robert Stevenson, 1949) y **Yo fui un comunista para el FBI** (Gordon Douglas, 1951). Cómo dato sintomático debe apuntarse que el entusiasmo paranoico

de **Detrás de la mentira** se prolongó a una parte de la crítica, que la aprobó porque “*alecciona a través de una coherente línea narrativa destinada a alertar*”, o por su “*claro sentido de lo que es la vida en libertad y en democracia*”.

Una excepción fue Jorge Miguel Couselo, que con característica lucidez redactó la siguiente crítica para el periódico *El Mundo*, publicada el 13 de octubre de 1962.

“El protagonista de esta película argentina es un obrero que vota en blanco, no le importa el país y se queja del magro sueldo, que en gran parte deja en mesas de juego. Pero en la fábrica, su barato resentimiento se convierte en campo propicio de dos agentes totalitarios: otro obrero, que prefiere el mutismo, y una mujer hermosa que llega hasta el juego del amor para convencerlo. Convicción que nunca será total porque el muchacho repudia la sangre y la violencia, aunque sin poder parar la rueda en que está girando, debe practicar el sabotaje y culminar indignidades en un atentado que cuesta la vida a su padre. La suya la perderá cuando intente la rebeldía. El libro, dudosa profesión de fe democrática de Abel Santa Cruz, suma algún conflicto subsidiario (la noviecita de barrio que se siente desplazada por la mujer de mundo), más de una ingenuidad anecdótica (el cambio de franco del sereno de la fábrica) y en el diálogo enfáticas tiradas que conspiran contra la fluidez dramática. Sin duda quienes regularmente han practicado superficialidad y convencionalismo como manera de negar una candente realidad, o sumándose inclusive a sus aspectos más negativos, no parecieron los más autorizados para alcanzar el trascendentalismo o formular el alegato, cualesquiera fuere. Libro a un lado, esta primera realización de Emilio Vieyra revela a un correcto artesano y la competencia de un equipo donde Julio César Lavera supera cuantos trabajos de iluminación le recordamos y donde se advierte la calidad del cameraman, Aníbal di Salvo. Interpretativamente es una grata revelación Alfonso de Grazia, joven y aplomado actor que pone convicción en un personaje que, como los restantes, la tiene muy relativamente. Correctos Julia Sandoval y Eduardo Cuitiño, salvado en éste el tono extranjero que frecuentemente se le escapa. Mucho gana -y ganará de persistir en ello- Teresa Blasco al dejar el añiñamiento. Los ramalazos de autenticidad están dados por varios fragmentos del comentario musical de Astor Piazzolla. El saldo del film es, acaso, un efecto totalmente distinto al que presumiblemente se propuso”.

por **Edmundo E. Eichelbaum**
y **Jorge Miguel Couselo**



Clásicos Nativos nformes y testimonios

Entre 1966 y 1973, durante las dictaduras de Onganía y Lanusse, numerosas películas argentinas fueron producidas en la clandestinidad. Tras diez años de democracia, la mayor parte de esa producción de largo y corto metraje sigue ignorada: no se ha hecho nada por su difusión, menos por su preservación y ni siquiera se ha procurado su inventario.

Con **La hora de los hornos** (1968) Fernando Solanas, Octavio Getino y los demás integrantes del grupo *Cine Liberación* abrieron dos perspectivas concretas para la producción disidente: por un lado se despertó un interés internacional y la expectativa de nuevas obras; por el otro se estableció un circuito alternativo e informal de exhibición en 16mm., que incluyó universidades, sindicatos, cineclubes, casas particulares y parroquias. La producción alternativa no tenía existencia oficial pero llegó a ser un secreto a voces. En un memorándum confidencial de Adolfo Ridruejo, entonces director del Instituto Nacional de Cinematografía, se lee que **La hora de los hornos** “*es una pieza de propaganda comunista sumamente eficaz y de alto grado de penetración en todo tipo de público. Este juicio fue confirmado en el estudio [del film] realizado por la S.I.D.E.*”¹.

Cine Liberación produjo además **El camino hacia la muerte del viejo Reales** (terminada en 1971), primer largo de Gerardo Vallejo, y dos extensas entrevistas con Juan Domingo Perón en Madrid, tituladas **Actualización política y doctrinaria para la toma del poder** y **La revolución justicialista**. A esa producción se sumaron en 1969 dos largometrajes compuestos por el material que un grupo de cineastas (Pablo Szir, Rodolfo Kuhn, Enrique y Nemesio Juárez, entre varios otros) rodó durante el Cordobazo. Desde 1970 las películas de Raymundo Gleyzer también fueron realizadas en la clandestinidad², así como **Operación Masacre** (1972) de Jorge Cedrón, sobre una

investigación de Rodolfo Walsh. La filmografía clandestina excedió largamente esta nómina elemental, obliga a incluir otros muchos cortometrajes y también a las películas más directamente vinculadas a los cuadros combatientes armados, cuyo valor testimonial directo ya no puede seguir discutiéndose.

Informes y testimonios fue el último largometraje del cine clandestino y uno de los primeros en obtener un estreno formal cuando se produjo una breve apertura en el Ente de Calificación, con Octavio Getino como interventor, entre agosto y noviembre de 1973. Lleva un subtítulo definitorio: **La tortura política en Argentina, 1966-1972**.

El film fue una realización colectiva emprendida por seis egresados de la carrera de Cinematografía de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata: Alfredo Oroz, Diego Eijo, Silvia Verga, Ricardo Moretti, Eduardo Giorello y Carlos Vallina. La carrera había sido fundada por Cándido Monneo Sanz en 1956, el mismo año que inició su actividad la Universidad de Cine del Litoral bajo la conducción de Fernando Birri. Aunque ésta produjo resultados visibles más inmediatos, ambas alcanzaron un prestigio semejante durante la década del '60.

Durante sus años como estudiantes, que iniciaron entre 1962 y 1963, los seis realizaron cortometrajes en los que predomina la inquietud social. Esa inquietud era el

reflejo de convicciones políticas que se manifestaban en la militancia y que la irrupción de Onganía no hizo sino profundizar. Mientras **Hombre del río** (1965) proponía una aproximación documental a una familia de pescadores, llena de respeto y melancolía, **Bienamémonos** (1966) capturaba mordazmente el lenguaje televisivo para inventar un programa en el que la burguesía propone soluciones absurdas a los problemas urgentes económicos de la clase obrera. Casi treinta años después, Vallina supo ser muy preciso en la enumeración de influencias que condicionó al grupo: “*Los jóvenes del Nuevo Cine Argentino, el nacimiento de los films de Rocha, Sanjinés, Littin, la enorme tradición de Pabst, Murnau, Dreyer, que veíamos en nuestras clases junto a Huston, Eisenstein, Kohon, Murúa, Cassavetes (Shadows), el New American, la Nouvelle, las salas, las revistas, Cahiers, Gente de Cine, Nuestro Cine, Film Ideal, la pasión visual, el sentido del relato, la presencia interpretativa, la nueva morfología, el inevitable horizonte experimental de la pedagogía de la imagen. Y la realidad social y política, la alternativa, el silencio de las mayorías reprimidas y la violencia*”.

El grupo compartió la realización de varios cortometrajes, programas en la radio universitaria (LR11), textos sobre cine, y la izquierda, resistente a la dictadura por definición. **Informes y testimonios** surgió como una prolongación de esa militancia y contaba con el impulso estimulante de las experiencias previas. El tema de la tortura fue sugerido por Carlos Vallina: “*Dimos vueltas. Yo mismo no tenía certeza. El tema surgía precisamente de la militancia, porque ser militante implicaba, por ejemplo, una profunda solidaridad para con los compañeros combatientes que sufrían tortura. Para nosotros, el tema implicaba una fuerte confrontación. Se vivía con el temor a la tortura y yo, en particular, le tenía un miedo terrible. Miedo que no tenía que ver sólo con el sufrimiento físico, sino también con la posibilidad horrorosa de verme quebrado, de traicionar, a través de la tortura. Yo no tenía -no tengo- la menor confianza en mi resistencia física. Ahí estaba el mayor temor*”.

El film comenzó a gestarse a fines de 1971. Desde un principio el grupo tuvo conciencia de que los medios disponibles iban a ser escasos, por lo que resolvió la propuesta estética del film a partir de las limitaciones técnicas. Un guión sólido previo al rodaje permitiría aprovechar al máximo el escaso material virgen disponible; el montaje podía simplificarse si se prescindía de tomas cortas; la voz en off podía disimular la falta de equipos que aseguraran el sincronismo entre imagen y sonido. “*Buscamos los recursos*”, recuerda Vallina, “*estructuramos, nos propusimos el grado cero de la comunicación testimonial, de la información objetiva militante, una ciencia de la imagen, una sensibilidad de lo real. El encuentro Rosselliniano con la referencia, nuestro País*”.

El grupo encontró su referencia en los informes sobre tortura que reprodujo un folleto del Foro de Buenos Aires por la Vigencia de los Derechos Humanos, y en los testimonios que acumulaba la Co. Fa. De., Comisión de Familiares de Detenidos. El guión fue largamente debatido entre los seis: “*Fue un guión de hierro*”, explicó Alfredo Oroz en 1973. “*Nos pusimos a filmar con toda una elaboración previa; fue concebida muy fríamente [en] apartados homogéneos que se pueden leer solos, pero que en el contexto adquieren valor y continuidad cronológica. No hemos dado nombres, justamente para universalizar más lo que se quiere clarificar. No*

nos interesa mostrar la tortura como hecho de un individuo sino como elemento de un sistema”³.

La hora de los hornos se había planteado como un documental, **Los traidores** (Gleyzer, 1972) fue una ficción construida casi totalmente sobre datos de la realidad. **Informes y testimonios** resultó ambas cosas. El grupo repartió el material disponible en ocho bloques, cada uno de los cuales estaba a su vez dividido en dos partes: una dedicada a la estricta reproducción de un documento, la otra a la reconstrucción con actores de las diversas instancias de la tortura. A excepción de Onofre Lovero, el único profesional que aparece en el film, los protagonistas fueron reclutados en talleres de interpretación y en particular del de Alejandra Boero. “*Todos tenían una actitud de enorme compromiso y había un alza solidaria evidente*”, recuerda Vallina. “*En el trabajo con ellos importó la influencia del director teatral brasileiro Augusto Boal y su grupo del Teatro Arena, que impulsó una didáctica de la teatralidad popular. Todos sus trabajos tendían a la intervención grupal creativa, y recuerdo como una influencia particular su puesta de Torquemada, por la reconstrucción escénica de una prisión, que incluía la tortura en referencia al uso que de la misma hacía el gobierno de su país desde el golpe del '64*”. Diego Eijo, otro de los realizadores, explicó que “*Para todos fue una experiencia extraordinaria; muchos de los actores no se conocían entre sí, pero al concluir la filmación de algunas de las escenas más fuertes terminaban abrazados, emocionados, igual que todos nosotros*”.

La mayor parte del rodaje se llevó a cabo en La Plata, y pueden reconocerse los pasillos y algunas aulas del edificio de la Facultad Bellas Artes, que ofició de comisaría. Nadie cobró nada y todos los gastos de producción fueron cubiertos por el grupo. En el laboratorio Alex, el montajista César D'Angiolillo les prestaba por las noches la cabina donde él había comenzado a trabajar en **Los hijos de Fierro**, de Fernando Solanas.

Dificultades para financiar la posproducción del sonido demoraron el estreno del film, previsto para diciembre de 1972. En mayo de 1973, Héctor J. Cámpora asumió la presidencia de la Nación tras ganar las elecciones realizadas en marzo, lo que obligaba a actualizar el film, y al mismo tiempo abría la posibilidad de un estreno legítimo. “*En el final se anunciaba que el producto de la recaudación sería destinado a los presos políticos*”, recordó Oroz. Pero una de las primeras consecuencias de la nueva situación fue la amnistía para los presos políticos, de modo que se resolvió suprimir ese final y prologar **Informes y testimonios** con escenas mudas de la liberación de los presos. En esa etapa, el grupo comenzó a dividirse: uno de los realizadores abjuró de su participación.

A fines de julio se anunció públicamente que la película existía y en agosto, tras algunos adelantos en la prensa y la aprobación de Octavio Getino, que acababa de asumir como interventor del Ente de Calificación, **Informes y testimonios** se estrenó con excelente repercusión en la sala del teatro Embassy, en Buenos Aires. A dos meses de su estreno, seguía exhibiéndose allí “*de lunes a viernes a las 19:30 y los sábados a las 19*”⁴.

Paralelamente, el film fue recibido en varios festivales internacionales por intermedio de las gestiones que realizaba el productor y distribuidor Edgardo Pallero. En Pesaro se proyectó junto a **Los traidores** y fue acompañada por un debate sobre las torturas en el que intervino el emblemático realizador brasileño Glauber Rocha. Se proyectó además en la Primera Muestra de Cine del Tercer Mundo, realizada en Argelia, en el Festival Internacional de Cine Documental de Leipzig y la sección paralela de la Muestra de Mannheim. Ese recorrido aseguró su venta para Bélgica, Suiza, Holanda y Suecia, donde llegó a ser exhibida por televisión.

En 1975 Alfredo Oroz y Silvia Verga viajaron a Brasil y no volvieron⁵. Cuando se produjo el golpe de 1976, todo el material vinculado con **Informes y testimonios** fue a parar a la casa de un intelectual amigo del grupo y desde entonces su destino fue incierto. En 1985, Vallina localizó una copia en Cuba, que el realizador Santiago Alvarez había comprado en Mannheim. Por intermedio de Pastor Vega, Vallina obtuvo un contratipo y una nueva copia del film. Hoy es el único de los seis realizadores que lo reconoce y es gracias a su empeño en rescatarla que puede verse cada tanto, en algún ciclo de revisión.

La estructura en segmentos y una breve leyenda al comienzo de cada uno hacen pensar en una monografía de lenguaje austero, ordenado, preciso:

1-Una familia cena en un departamento. Un grupo de policías de civil irrumpen en el domicilio, registran todo (“¿Dónde están las armas?”, preguntan) y se llevan al marido. Uno de ellos interroga a la mujer.

1.1-“*Datos de la violencia económica*”. Una voz en off lee párrafos de un informe redactado por los habitantes de una villa miseria, mientras la cámara se detiene en calles de barro, casitas de chapa, niños, mujeres, hombres. El informe es muy puntual: de dónde vienen, cómo viven, dónde trabajan, cuánto ganan. Lo completan algunos datos estadísticos que reflejan el incremento de las villas.

2-Encapuchado, un secuestrado es conducido a una casa en las afueras de la ciudad. Sus captores ensayan la indiferencia mientras escuchan a Edmundo Rivero por la radio.

2.1-“*Datos de la violencia política*”. Un montaje dramático combina distintas imágenes fijas de represión policial y militar, con la escena de las escaleras de Odessa de **El acorazado Potemkin** (Eisenstein, 1925).

3-En una comisaría, hombres y mujeres detenidos son obligados a desnudarse. Hay gritos y golpes cuando tratan de resistirse. La cámara registra toda la acción, fija durante varios minutos.

3.1-Mientras se ve el frente del edificio de Tribunales, la voz en off de un abogado explica cuál es la situación legal de los presos políticos y habla de la dificultad para probar ante la justicia los apremios ilegales.

4-Una celda. Un detenido sale y le toman los datos. En una oficina cercana, una mujer es interrogada violentamente por un grupo de hombres vestidos de civil. La mujer tiene hijos y la amenazan: “*Mirá que acá hay uno que le gustan los pibes tiernitos*”.

4.1-Un grabador de cinta abierta funciona mientras, en off, una psicóloga describe la relación que se crea entre torturador y torturado. Este, dice, se ve despojado hasta de “*la más mínima protección. Ni siquiera [le queda] la de las ropas*”.

5-Dos hombres desnudos son sometidos a la picana. Terminada la tortura, son arrastrados al exterior de la casa y atados a un árbol. De regreso en la celda, la sed lleva a uno de ellos a tomarse su propio orín.

5.1-Mientras se ve la imagen de un penal, un militante víctima de la tortura describe su experiencia: “*Es como si te mordieran los perros*”.

6-Los tubos: celdas minúsculas. En uno de ellos una mujer embarazada, que apenas puede moverse, es atendida por un hombre de traje que parece ser médico.

6.1-Testimonio en off de la esposa de un desaparecido, sobre un largo plano de quema en un basural.

7-“*La tortura sistemática*”. Un hombre atado sobre una camilla aguarda. Llegan cuatro hombres. Uno le unta con vaselina las zonas del cuerpo donde recibirá la picana. Gritos, convulsiones. La cámara sostiene la acción fija, durante doce minutos. Párrafos sobre la picana reproducidos del semanario uruguayo *Marcha*.

7.1-El testimonio de la madre de un detenido. Esta vez no hay off. La mujer está allí con toda su vehemencia, frente a la cámara inmóvil. La presencia de un micrófono subraya que el acto mismo del registro se ha convertido en un hecho estético.

8-Después de la tortura, un preso sufre una alucinación expresionista. En su desesperación, es aliviado por sus compañeros de celda.

8.1-Una mujer lee la carta de una detenida, cuyo cautiverio le ha hecho perder un hijo recién nacido. Por toda imagen, las palabras de la carta.

Informes y testimonios no tuvo ni censura, ni autocensura. Cada plano secuencia se desarrolla en un tiempo que llega a desnudar la condicionada percepción de todo espectador cinematográfico y lo convierte en testigo, en el sentido más preciso del término. La cámara asiste: no se aparta, ni tampoco subraya el horror. La única opción posible es cerrar los ojos, irse de la sala, negarse al film.

Anticipó otras torturas, las desapariciones, los *habeas corpus*, las Madres de Plaza de Mayo. Debió ser un *Nunca más*, pero quedó como un *Todavía falta*.

Clásicos Nativos

En el libro *Conozcamos lo nuestro* (Enrique Rapela, Cielosur Editora, Buenos Aires, 1978) se hace una descripción ilustrada de los distintos tipos de tortura que sufrió el gaucho.

Junto con los consejos para hacer buenas trenzas, o para cuerear un caballo, se explica cómo cerrar un cepo de madera, cómo improvisar un cepo de lazo, como hacer el práctico “cepo colombiano” (manos y pies del prisionero trabados con un fusil), cómo retobar a un cristiano en un cuero mojado o cómo hacer la tradicional estaqueada.

Cada vez que veo el libro, no puedo evitar asociar su título (*Conozcamos lo nuestro*) con el capítulo que dedica a la tortura. Seguramente, mientras el autor lo escribía, muchos argentinos secuestrados estaban siendo atormentados de la maneras gauchas que allí se relatan (y de otras inéditas).

Conozcamos lo nuestro podría haber sido escrito por un cabo de la ESMA, en sus ratos libres. No por un sádico torturador, sino por un simple cabo, afectado a la limpieza de un taller de mecánica de la Armada. Esa es su virtud.

Con el film **Informes y testimonios** (Carlos Vallina y otros, 1973), me pasa algo parecido. Veo allí un documental honesto, ingenuo por momentos, absolutamente verdadero.

Sus imágenes y sus palabras resultan, en 1994, proféticas (anuncian la represión clandestina y masiva, anuncian el surgimiento de las Madres). Son proféticas porque en aquel momento (1972), calaron hondamente en lo real. Se acercaron al hecho represivo hasta tocarlo; se aproximaron a la tortura hasta palparla en su desnudez.

Dice el Dan Mitrione (Yves Montand) de **Estado de sitio**: “...y no olviden que los gobiernos pasan, pero la policía queda...”. Si los anuncios hechos en **Informes y testimonios** se cumplieron fue, precisamente, porque la policía quedó (y también porque el pueblo, permanente y cambiante, quedó).

Un manual campero (*Conozcamos lo nuestro*, 1978), con un par de acotaciones hechas desde la experiencia vivida, puede convertirse en documental sobre la tortura. Un filme político sobre la tortura (**Informes y testimonios**, 1973), con la simple “addenda” de nuestra memoria, se transforma en el último y más completo documental de derechos humanos.

por **Fernando Martín Peña**
fotos de **Diego Wolfson**

para acabar de una vez por todas con la palabra horror

El arte de la representación

Hace un cuarto de siglo, un artista argentino se animó a exponer, en una caja de vidrio, una picana eléctrica. La reacción del *establishment* frente la osadía, como suele darse en estas latitudes, fue ambigua: por un lado, se premió la obra; por el otro, se clausuró la muestra.

En el alegato final del juicio a los comandantes, hace ocho años, el fiscal dijo que si hubiera que imaginar la heráldica del Proceso, sus emblemas serían la capucha y la picana.

El alegato, junto con los videos del juicio, está "a resguardo" -revelaron los responsables- en algún lugar de Noruega. Sí están disponibles para el pueblo argentino -en la vereda, el cine, a la vuelta de casa- los ex comandantes y los torturadores.

Personalmente, no tengo nada contra el largometraje **La noche de los lápices** (Héctor Olivera, 1987), ni contra esos otros filmes de ficción "*inspirados en hechos reales del pasado reciente*". Sin embargo, para decirlo de un modo elegante, no es la clase de film que quiero ir a ver con mi chica.

¿Es acaso el torturador un lobo feroz? ¿Un hombre de la bolsa que pasa a buscar a los estudiantes secundarios cuando piden boleto estudiantil?

¿Cuenta **La noche de los lápices** algo que no nos hayan contado antes? ¿Lo cuenta de una manera nueva? ¿Analiza la represión y la tortura en su contexto político?

Y un poco más allá: ¿pueden construir los actuales estudiantes secundarios, a partir de ese film, algo distinto de la palabra horror? ¿Los ayuda a combatir el miedo, a neutralizar el *efecto residual* de la Noche de los Lápices?

No acercarse al cuerpo dolido hasta tocarlo; no hacer una disección prolija de eso que llaman horror, es colaborar -involuntariamente, claro- con la perpetuación del horror.

Informes y testimonios II (otro film maldito)

Muchas veces he conversado con Carlos Vallina sobre la falta de un documental que sea la superación -o la puesta al día- de **Informes y testimonios**. Vallina sostiene que la ausencia de ese documental está tan cargada de significado como lo estaría su presencia. (El film sobre los desaparecidos, coherentemente, terminó desaparecido).

Nadie ignora la producción, de largo y corto metraje, suscitada por los llamados *hechos del pasado reciente*. Ni

Vallina pudo sustraerse al impulso de hacer la crónica de uno de los episodios represivos (**Memoria y homenaje**, 1986).

Sin embargo, en el plano estético y en el político (por si alguno los cree diferentes), aquellas líneas trazadas por **Los traidores** y por **Informes y testimonios** no fueron continuadas. En ese sentido, el cuerpo humano roto sobre la mesa de tortura tuvo su correlato en nuestro *corpus* fílmico y cultural fracturado.

No hubo continuidad. ¿Pero hubo algo nuevo, entonces? ¿La pantalla en blanco? ¿El silencio?

Imagino (o recuerdo, que para el caso es lo mismo) al fervoroso público emergido del Proceso, yendo a ver esa película que iba a mostrarle los fatídicos falcon en acción. Antes de empezar, un aviso publicitario de Ford anunciaba que el falcon "*ha sido nuevamente requerido por los organismos de seguridad*". Antes de terminar, los productores agradecían a la Fundación Ford por el apoyo prestado...

Es como hojear el libro *Conozcamos lo nuestro* y constatar que la estaqueada, la manteada y la verguiada son tradiciones argentinas. Es verificar que muy poco ha cambiado, en la materia, desde *El matadero* (Esteban Echeverría, 1837) hasta el "Caso Carrasco".

Probablemente **Informes y testimonios II**, el documental que constituye la superación estética y política de todos los que versaron sobre "el horror", no llegue a existir más que en la forma de un comentario, de un prólogo para esa "Novela de la Eterna" que nunca se escribirá.

No sería un mal destino, después de todo. Hasta nos dejaría pensar en otra cosa.

Ficha técnica parcial

Dirección, libreto, fotografía y montaje: Diego Eijo (h), Eduardo Giorello, Ricardo Moretti, Alfredo O. Oroz, Carlos Vallina, Silvia Verga. *elenco:* Onofre Lovero, Domingo Basile, Orlando Amarilla, Mario Gallino, Jorge Nivellone, Ricardo Talento, Oscar Matarresse. *duración original:* 95'. Contiene fragmentos de **El acorazado Potemkin** (Eisenstein, 1925).

1. Expediente del Ente de Calificación n. 611/73.
2. Ver **Los traidores**, en *Film*, n. 6, Buenos Aires, febrero/marzo de 1994.
3. Declaraciones reproducidas por el periódico *Clarín* y la revista *Siete Días Ilustrados*, Buenos Aires, ambos del 6 de agosto de 1973.
4. *La Opinión*, Buenos Aires, 30 de septiembre de 1973.
5. Oroz falleció allí, en 1993.

por **Oscar Taffetani**

El Cine del Proceso

la sombra de una duda

“Cada habla (cada ficción) combate por su hegemonía y cuando obtiene el poder se extiende en lo corriente y lo cotidiano volviéndose doxa, naturaleza”

Roland Barthes, *El placer del texto*

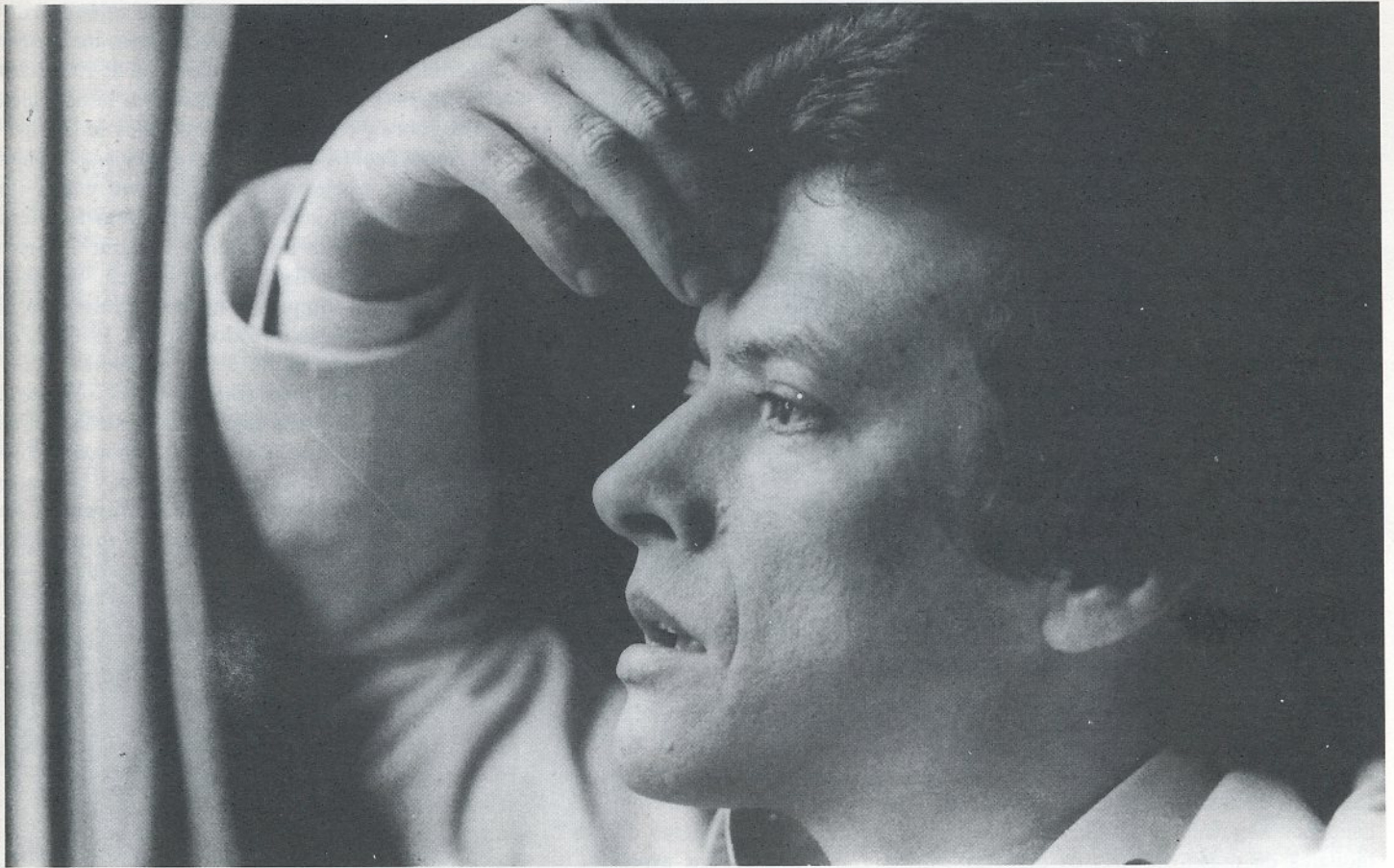
Si bien parece evidente que el Proceso se apropió del lenguaje, este lenguaje cultivó una cierta ambigüedad del decir que respondía a fines específicos. Más bien, lo que hizo fue formular un diagnóstico para justificarse y definir una serie de consignas, o de “objetivos”, como gustaban decir los jefes. Su lenguaje estaba atravesado por una oscilación clave: decir sin nombrar.

Había algo de la lógica del secreto, o del secreto a voces, o del rumor en las informaciones sobre detenciones: “*se dice que hay presos, pero nadie sabe dónde*”. Había algo del encubrimiento y del eufemismo cuando las arengas de Videla, Massera, Graffigna o Viola apelaban recurrentemente a la metáfora quirúrgica: el país como cuerpo infectado, como sistema asolado por un agente enemigo e invasor que trae de afuera el virus y por tanto una enfermedad a curar.

Una metaforización que, en efecto, decía sin nombrar. Porque si no fuera así, ¿qué problema habría en nombrar a ese vaporoso “portador de la enfermedad”, a ese “enemigo exterior”? ¿por qué no decir Montoneros, ERP o Juventud Peronista? Es que había una razón evidente: el enemigo no se designaba porque *todos*, por principio, eran potenciales enemigos. Al no designar revelaban -como el negativo de una fotografía- el sentido oculto: no sólo que la represión era el “pretexto argumental” para imponer un plan económico perverso, sino que la represión no estaba destinada sólo a ellos. La idea de enfermedad generalizada como obsesión patológica del gobierno, es notoria en su ambición de reprimir y desaparecer incluso a familiares y amigos de las víctimas. De allí lo gráfico de la frase del General Viola: “*Solo él sabe que es el enemigo*”¹.

Esa imprecisión abarcó a todos, porque lo que es impreciso es la frontera entre lo lícito y lo ilícito, la frontera que marca la razón de la culpabilidad. De lo que se habla sin decir, es de un enemigo sin rostro, tácito en la idea del enemigo “de todos nosotros”, esto es del “diferente”². Ubicándose en el lugar de las esencias, los tutores salvíficos libran así una guerra eterna, una guerra que deseaban deviniera *modus vivendi*, estado de normalidad. No tenían más que guerra perpetua para ofrecer. Esa paranoia del “todos son culpables y por lo tanto enemigos”, hace que el Proceso emprenda una cruzada que se hace épica a través de frases como “*hasta la batalla*”

por **Sergio Wolf**



final que corone la victoria". Y lo que propone a cambio representa -en el imaginario de los militares- su idea de "lo permanente": la reafirmación de los lazos familiares y el retorno a los valores de un pasado lejano.

La bipolaridad ambigua es un signo que caracteriza a los discursos emanados por el poder militar: Dios contra el Diablo³, Nosotros contra Ellos, lo permanente ante lo efímero, la familia (o el valor de los lazos familiares) frente a la disolución, el gobierno militar fuerte ante el gobierno civil débil, el orden frente al caos. Una lógica conflictiva, que emplea lo dramático como modalidad. Y al no designar, terminan por hacer que sendos "bandos" sean miméticos.

Más ficción, más documental

El Cine del Proceso -en tanto sistema de representación prohijado por su tiempo⁴- ejerció la alusión y el eufemismo. Esta ambigüedad del decir sin nombrar es, también, un rasgo de los discursos cinematográficos del período y permite establecer dos modos de representación: por un lado, más explícito, un sistema de alusiones que busca que el encubrimiento sea ínfimo; por otro, más implícito, un sistema de discurso cifrado, de discurso oblicuo y expuesto en clave, sea consciente o inconsciente.

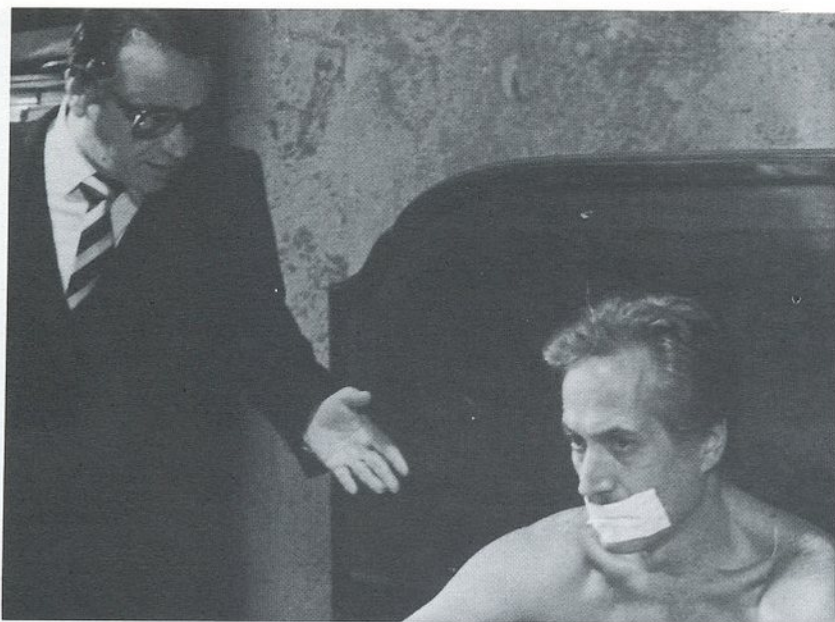
Es curioso, pero ya en 1976, en el mismo inicio del llamado "período duro"⁵, aparecen films que se inscriben en cada una de estas variantes de representación.

Es así que parece más piadoso imaginar una increíble premonición -y no una broma macabra- que un film rodado por Enrique Dawi en 1975 y estrenado en 1976 lleve por título **Los chiflados dan el golpe**. Que en el comienzo un cartel agradezca a quienes "*hacen el mar nuestro de cada día*" por dejar "*intercalar un toque de alegría en una pausa de su esforzada y patriótica labor*", o que al sonar una fanfarria el relato recorra íntegramente los establecimientos, define una lógica discursiva y un modo de conseguir los medios de producción. Menos visible, en cambio, es lo que desliza su universo "ficcional". Por un lado, la insistencia en los términos "reclutón" o "tagarna", o que el conscripto se llame Efemérides, permite inferir que el léxico militar de jerga pasó a lenguaje cotidiano, habla natural; por otro lado, se narra cómo

adaptar al "soldado diferente"; y por último, en el epílogo, un pasaje en la Costanera escenifica el "reencuentro" entre personajes emblemáticos de la sociedad civil y la sociedad militar...

Casi un complemento es **Dos locos en el aire** -cuya filmación comenzara el 10 de mayo de 1976-, que marca el debut como director de Palito Ortega y el de su productora Chango Producciones, suerte de alianza reveladora del Proceso como globalidad: los hombres fuertes de armas y los hombres fuertes de los negocios, dado que, además, será Argentina Sono Film quien distribuya sus films. En **Dos locos en el aire** y la posterior **Brigada en acción** (1977), Ortega hace que la alusión derive en extrema legibilidad, haciendo suya aquella frase de Godard de que "*cuanto más ficción más documental*". En **Dos locos...**, el teniente Juan Manuel (Ortega) coordina los entrenamientos de sus soldados como si los preparara para un combate virtual, en tanto en **Brigada...** el principal Alberto (Ortega) lleva hasta sus últimas consecuencias el ataque contra las distintas variantes del "Otro". Si Ortega encarna la *summa* ideológica procesista es porque ejercita convencido el sistema de los bandos miméticos en pugna y la lógica exterminadora de la diferencia, incluyendo al pasar la Escuela Ramón L. Falcón, visitas al Museo Policial, autos sin chapa, desfiles de la Policía Federal o apologías de lo parapolicial.

Si bien los films de "los Superagentes" habían comenzado no casualmente en 1973 y 1974 -**La gran aventura**, de Emilio Vieyra y **La super super aven-**



Julio De Grazia y Federico Luppi en *Tiempo de revancha*

tura, de Enrique Carreras, respectivamente- durante el Proceso su lógica eufemística se acentúa. Ninguna enmarca abiertamente el relato en Argentina, ni indica a quién responde cada sector en lucha: solo se habla de salvadores locales y enemigos foráneos. De las cuatro que conforman la serie del Proceso, las primeras tres contienen elementos a atender, en especial porque definen aquel deseo de los militares de organizaciones en perpetua batalla. Así, **La aventura explosiva** (Trucco, 1976) exhibe la modernización de armamentos mediante los grupos de tareas, mientras en **Los superagentes biónicos** (Mario Sábato, 1977) subyacen la infiltración como normalidad y el “tirar a matar” como consigna de sendos grupos, y en **Los superagentes y la gran aventura del oro** (Galettini, 1980) los hidalgos sin uniforme deben impedir que “rivales foráneos” roben “la memoria histórica” de un museo.

Ni **Comandos azules** (1979) ni **Comandos azules en acción** (1980), ambas de Emilio Vieyra, van a diferenciarse demasiado de la saga de los superagentes: argumento en torno de bandos con prácticas análogas y espíritu dispuesto a aniquilar eternamente la disidencia. Sin embargo, su transparencia es mayor. En el inicio de **Comandos... en acción**, por ejemplo, una voz-off explica que “*en la Argentina, que es tierra de paz, se está a punto de lograr un fantástico descubrimiento que beneficiará al mundo, pero las fuerzas del mal se han apoderado de ese invento. Quieren usarlo para sumir a la humanidad en el caos y el terror...*”. Y se cerraba con la hija de un científico manifestando que “*la investigación seguirá en el país, que es uno de los pocos lugares del mundo en que se puede vivir en paz*”. En esa conclusión, Vieyra -que cambiaría de vestimenta hacia 1983, realizando **El poder de la censura**- exponía un dilema de los militares: un territorio aislado, clausurado, que tenía “algo” que proponerle al mundo, en este caso bajo la coartada del mito objetivista del “progreso”. Resulta notorio cómo el diseño narrativo en base a bandos en pugna tendrá otro sentido en **La discoteca del amor** (Aristarain, 1979). Allí en medio de canciones espantosas y citas cinéfilas, Aristarain exponía la idea de la ausencia de justicia, cuestionando tácitamente el accionar policial, que nunca aparecía⁶.

Es Ortega también quien introduce -junto con la metáfora del “cuerpo enfermo a curar”- el concepto del país como establecimiento a reeducar, como orden a reinstaurar, como espacio en que hay que contraponer la moral de los valores positivos frente a los valores negativos⁷.

La idea reeducativa del cuerpo social que confronta valores positivos y negativos, es visible en otras dos películas de Ortega: en los alumnos “alineados” para que no se “desvíen” a cargo del Sr. Pérez (Balá) de **Las locuras del profesor** (1978), y en las disputas generacionales entre padre (Sandrini) e hijo (Ortega) que se resuelven en el reordenamiento familiar perdido, con música de misa y en una cama del Hospital Militar en **Vivir con alegría** (1979).

Esta línea tendrá sorprendente continuidad durante el septenio: ya en el escarmiento-tortura por “libertino” al “diferente” protagonista de **El soltero** (Borcosque hijo, 1976), ya a través de la oposición entre probos y corruptos “profesionales de la salud” de **Los médicos** (Ayala, 1977), ya en los parapoliciales que buscan repeler a los que atentan contra los futbolistas argentinos de **Hay que parar la delantera** (Cohen, 1977), ya en la búsqueda de lograr “incorporar” a los “desconfiados” que pueden -hablando paranoicamente- impedir “nuestro” triunfo en el Mundial de **La fiesta de todos** (Renán, 1979), ya en los modos de adaptación del reformatorio de **...Y mañana serán hombres** (Borcosque hijo, 1978), ya en el camino adecuado sugerido a la alcohólica de **Desde el abismo** (Ayala, 1979). Y al abordarse “historias de jóvenes”, el estigma se agudiza y lo alusivo desaparece, como puede notarse en **Juventud sin barreras** (Montes, 1979)⁸, o en **Los drogadictos** (Carreras, 1979) que confronta a adolescentes díscolos y drogadictos frente a policías rectos “infiltrados en ese otro mundo” para regenerarlos.

Zona de detención

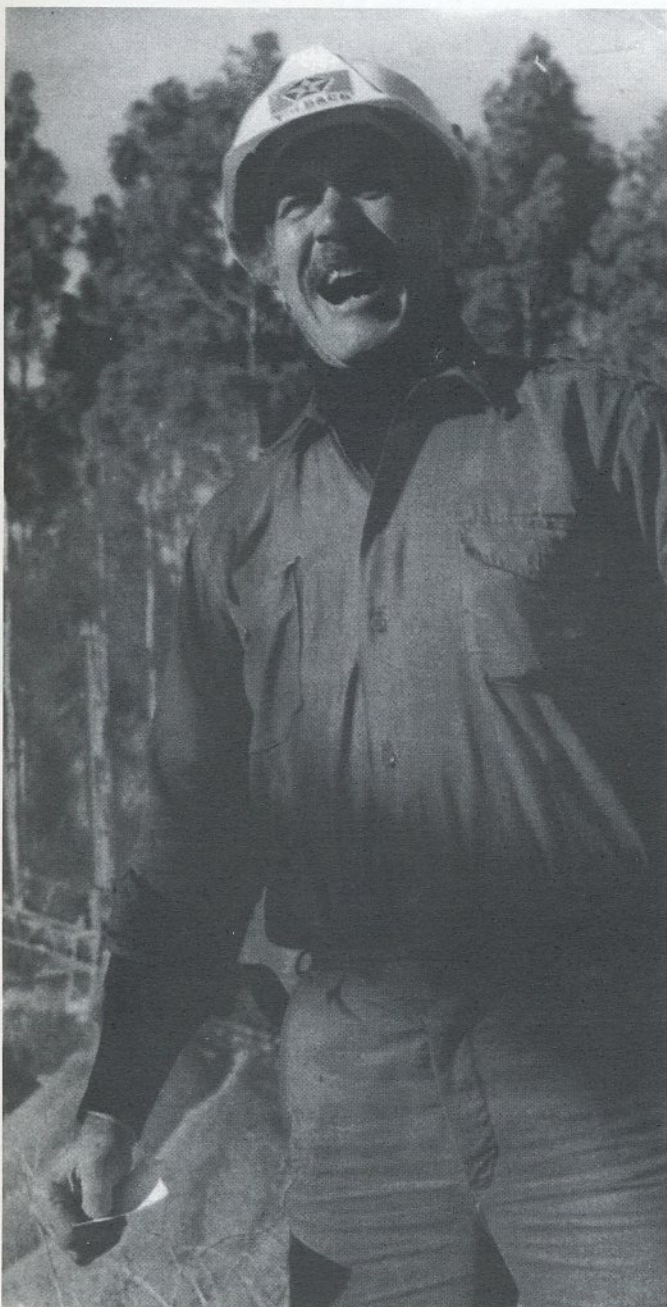
Reversos estéticos e ideológicos de **Dos locos en el aire**, pero también rodados entre fines de 1975 y verano de 1976, hay dos films que exponen cifradamente un estado de situación invirtiendo los términos del “decir sin nombrar”: **Los muchachos de antes no usaban arsénico**, de José Martínez Suárez, y **Soñar, soñar**, de Leonardo Favio. **Los muchachos...** articula una trama en clave acerca de las implicancias de la muerte y la metáfora de los cuerpos recluidos. Allí, un trío de viejos resiste el embate de una muchacha que “viene de afuera” y pretende que dejen su pacífica quinta. En ese lugar hubo un personaje que desapareció sin dejar rastros, siendo esparcido -ya no por aviones militares en el Río de Plata, según la práctica procesista- sino en diversos sitios de la casona. La muerte acecha y se oculta, escamotea los cuerpos y los transforma en un fuera de campo ominoso. A su vez, **Soñar, soñar** narra el anhelo de triunfo de dos lúmpenes que terminan encerrados⁹, haciendo “su repertorio” en la cárcel, plano que Favio decide agregar luego del golpe de marzo del ’76.

Queda instalada desde entonces una instancia metafórica que trabaja la clausura y la detención. Cuerpos encerrados, asediados y mutilados en **Soñar...** y en **Los muchachos...** pero también -y fundamentalmente- en **Tiempo de revancha** (1981), de Adolfo Aristarain, la película más trascendente del período. La mudez entendida como imposición del silencio no es sino la representación de la muerte. Y el Bengoa (Luppi) de **Tiempo...** no sólo debe borrar su pasado para sobrevivir, sino que advierte que la “marca” sobre el cuerpo es la contraseña del “éxito”¹⁰. Cuerpos que se obstinan en saltar el cerco y buscar la aventura como el publicista hastiado de **La conquista del paraíso** (Subiela, 1981). Y cuerpos presos de una vigilancia omnividente y por tanto invisible en **Últimos días de la víctima** (1982), también de Aristarain. Como en todo *film noir*, en **Últimos...** se maneja la

idea de que saber es morir, es ser un “blanco”. De allí que Mendizábal (Luppi) sea un cuerpo en tránsito, inversamente a lo que él mismo -según la lógica del relato- había hecho con otros.

Haciendo la salvedad de los casos anteriores, las alegorías son múltiples -y burdas, como toda alegoría- e insistentes al intentar representar este eje. Cuerpos encerrados y emblemáticos por la obviedad de las jaulas del zoológico de **Creecer de golpe** (Renán, 1976), cuerpos exterminados desde adentro por una pesadilla de la que no se puede salir en **La nona** (Olivera, 1979), y cuerpos “detenidos” y confinados en su propia demencia en **La isla** (Doria, 1978). De tal modo, si Carreras -en **Así es la vida**, de 1976, y en **Frutillas**, de 1979- cultivaba el borramiento de conflictos mitificando el pasado y enarbolando la bandera del orden familiar, en estos casos lo que aparece es la angustia por la detención del tiempo y la inmovilidad como síntoma narrativo del cuerpo, como congelamiento del cuerpo social.

Federico Luppi en Tiempo de revancha



Notas

1. Extracto del discurso de Viola del 19 de mayo de 1979.
 2. Hugo Vezzetti reflexionaba -en la revista *Punto de Vista* N° 24, Agosto-Octubre 1985- la celebración del centenario de la Campaña del Desierto por parte de los militares como la exhibición ostentosa “de una gigantesca utopía fundacional basada en el aniquilamiento del diferente”. Otro tanto ocurrió con la pretensión de eliminar toda disidencia en torno del Mundial de Fútbol '78. Durante 1977 y 1978 fue enviado a los medios de todo el país un comunicado que “sugería” no criticar la gestión del técnico del seleccionado César Luis Menotti.
 3. En su artículo sobre “Iglesia y dictadura” (*El Periodista* N° 2, 22-28/9/1984), Carlos Ares habla de “la desgraciada metáfora” del obispo Adolfo Tortolo al comparar a Videla con Cristo, cuando el prelado dijo que “Cristo resucitado está a las puertas de nuestro pueblo y lo llama para ofrecerle el río desbordante de nuestra nueva vida”.
 4. Ver “El Cine del Proceso: Estética de la muerte”, en *Cine Argentino La Otra Historia*, Sergio Wolf (comp.), Edic. Letra Buena, Bs. As., 1993.
 5. Es sabido que el Proceso puede ser pensado trazando una línea que divide dos períodos: el que va desde el golpe del 24 marzo de 1976 hasta 1979, y el que va de 1979 a 1983. Es decir: el “período duro” y el “período del afloje”.
- Efectivamente, es el “primer período” el que concentra la mayor parte de las desapariciones, los exterminios, los exilios y las intervenciones a partidos políticos y sindicatos. El control de libertades individuales es tan omnímodo como la censura en las manifestaciones artísticas, o bien la persecución de sus representantes a manera de continuación del accionar ya iniciado por la Triple A.
- Mientras, en el “segundo período” comienzan a advertirse ciertos signos de resistencia. En el campo de los derechos humanos, las Madres de Plaza de Mayo -si bien iniciaran su lucha en abril de 1977- se constituyen como asociación en agosto de 1979, el Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS) opera orgánicamente desde marzo de 1980 y es también en 1980 cuando Adolfo Pérez Esquivel recibe el Premio Nobel de la Paz por su labor en el Servicio de Paz y Justicia (SERPAJ). En el campo artístico, se abren grietas en la censura cinematográfica y en el control de otras disciplinas las más de las veces burlado mediante un tratamiento metafórico o alegórico, hay algunos retornos al país y eventos que funcionan como síntomas de descompresión -el caso del éxito de Teatro Abierto '81-, en tanto imprevisiblemente el rock gana un espacio relevante luego de la aventura de Malvinas.
6. Para esa fecha, *Le Monde* publicaba (un 27 de julio de 1979) que los tribunales argentinos habían rechazado, entre 1976 y 1979, 20.000 pedidos de *habeas corpus*.
 7. Ortega, en este sentido, es un “alumno aplicado”, el primero en llevar a la práctica lo pedido por el interventor del Instituto Nacional de Cinematografía, capitán de fragata Jorge Bitleston en su discurso del 3 de abril de 1976: “ayudar económicamente a todas las películas que exalten valores espirituales, morales, cristianos e históricos o actuales de la nacionalidad, o que afirmen los conceptos de familia, de orden, de respeto, de trabajo, de esfuerzo fecundo y responsabilidad social, buscando crear una actitud popular optimista en el futuro...”.
 8. Ver al respecto el artículo de Daniel López “La fiesta de todos, o de casi todos”, publicado por *La Razón* el 27 de enero de 1985.
 9. Angel Faretta sostenía, en su excelente artículo sobre “El cine del Proceso” (*Revista Don*, julio de 1983), que “...desde *Soñar, soñar* (...), hasta *Ultimos días de la víctima* (...) de Adolfo Aristarain (...) el cine argentino cumple (metafórica, simbólicamente...) una parábola desde la prisión hasta una vuelta de tuerca que marca un leit-motiv: el encierro”.
 10. Interrogado sobre cómo la censura había “dejado pasar” el guión de **Tiempo de revancha**, Adolfo Aristarain declaraba en 1981, al periódico *Nueva Presencia*, que “sé que a *De la misteriosa Buenos Aires* le habían querido hacer cortes y, al final, lo pelearon, quedando con apenas un corte chiquitito. También sé que hay un libro de María Luisa Bemberg que, hace un año, rebotó olímpicamente y ahora está aprobado. Quiero pensar que empieza a haber una apertura. Creo que la censura no está marginada de la realidad política del país. Si hay una presión política, que está buscando una apertura, eso también repercute en todos los demás órdenes...”. En otra entrevista (*Página/12*, 24-7-1987), Aristarain explicaba que “(**Tiempo de revancha**) tenía una trampa y era que no se podía cortar. La única forma de objetar cosas era prohibir su exhibición. Y como ya se empezaba a hablar de una cierta apertura, ante la posibilidad de un escándalo la dejaron pasar. El despelote vino después del estreno. Hubo amenazas de bombas y tuvieron que desalojar el cine. Luego, en la revista *Somos*, el señor Alfredo Serra sacó un editorial denunciando que la calle Lavalle estaba llena de libertarios (por mi película y por *Los días del pasado*, de Mario Camus) y preguntando qué pasaba con la censura criolla que veía el mosquito de los escotes y no el elefante de la ideología...”.

Malvinas el cine un frente lejano

Con **Blow Up**, Antonioni narraba la obsesión de un fotógrafo por ampliar los límites de su toma. Intuía que en los recovecos, en las penumbras de una imagen, se ocultaba un crimen, o más precisamente un cadáver. Cada nueva copia proporcionaba más nitidez y más confusión. Una ironía que la realidad confirmaba y desmentía sucesivamente. Esa verdad (todas) era huidiza, tímida, difusa. Aceptarla, dolorosamente, era comprender que el lenguaje se nutre de toda realidad. La de los discursos y la de los hechos.

El viento sopla -en banda sonora-, plano general desde la borda del barco, que hace oscilar el encuadre, la mirada subjetiva y movida de Raymundo Gleyzer, quien con su cámara de 16 milímetros registra las islas por primera vez. Una elección moral y una necesidad formal funda una estética. En los agitados '60, de la aventura del documentalista saldrían las escasas y fundacionales escenas del reconocimiento. "*Las Malvinas, las usurpadas, están ahí, aunque sea de lejos*".

Ya no era el discurso escolar ni la representación puramente simbólica de los dos lagartos verdes de los mapas institucionales. No, ahora sería la fusión de esos dos mundos deslizados y conflictivos. El del lenguaje de la realidad subjetiva y el de la concreta presencia. Raymundo fue entregado a las *mudas desapariciones* por la dictadura, y sus hermosos filmes, olvidados, anulados, hasta hoy.

En 1982, la imagen de la realidad llegó a la enajenación paródica. La comunicación audiovisual cinematográfica y televisiva cayó en la oscura fosa del escudo de las tres armas, censuró sus miserias estratégicas y su cobarde comportamiento con los jóvenes soldados, y recurrió al *off*, bastardeando ese mecanismo narrativo del cine.

Enviaron a un solo periodista (Nicolás Kazanzew) o, mejor dicho, a un jefe de prensa subordinado "de buena presencia" quien luego, producida la derrota, explotó sus ediciones particulares en los elitistas canales de videocable porteño.

Desde las islas sólo llegó a nosotros la escena inicial. Un Harrier, la pista bombardeada, el tableteo de las ametralladoras, cierta histeria del enviado y nada más. Sólo comunicados, sin texto visual; a medida que aumentaba la mentira se achicaba la representación del acontecimiento. Ni tiempo ni espacio. Sólo silencio y burocracia, *shows* recaudadores y algún que otro toqueo con el Tercer Mundo.

Las cosas no cambiaron mucho después: el ex presidente Alfonsín, requerido por los periodistas extranjeros sobre la necesidad de *representar* los hechos, en 1983 respondió: "*No habrá Nüremberg en la Argentina*". Corte.

Escuchemos ahora algunos testimonios de ex-soldados para un video que trabajosamente realizan en el Cecim - La Plata:

"*Pensábamos que estaba descompuesto. Pero empezó a quedarse en la carpa día tras día. Así durante una semana. Tratamos de sacarlo de su situación, se había casado justo antes de ir al combate. Nos dijo que no nos preocupáramos, que estaba empollando un huevo. Era un huevo de gaviota. Cuando lo trasladaron al hospital, seguía en posición fetal*".

"*Cruzamos el canal para robar comida. Había unos galpones repletos. Nuestras fuerzas habían minado, pero no había mapas. Mi mejor compañero murió por una explosión*".

"*Doy vueltas alrededor del Regimiento 7. Hoy está abandonado y derruido. De ahí partí y ahí regresé. Hay días que tengo que hacerlo, desesperado, hasta calmarme. Es como girar alrededor de una idea de la que no tengo todas las imágenes*".

Son tan acuciantes que parecen reclamar un imaginario que les responda, que les otorgue la representación exacta que prefiguraran sus palabras y sus rostros, que restituya sus vivencias. Pero el bloqueo también persiste, una paradójica y manifiesta zona de exclusión. La tediosa e hipotética continuidad que se extiende hasta aquí desde el '82.

Los "documentales" televisivos expuestos -por ejemplo, Canal 13- fueron crónicas fantasmales y aparenciales al servicio del canciller de turno. Manipulaciones electrónicas donde los jóvenes conscriptos sirven de mera textura. Como si no hubiera sangre derramada y huesos enterrados en ese suelo, y como si no hubiera familias, amigos, afectos y compañeros sobre los que colocar, respetuosamente, las lentes y la sensibilidad.

En cambio, los ingleses realizaron más de cien filmes y programas. Saben que deben rendir cuenta al poder y la victoria.

Y por casa, ¿cómo andamos?

Desde el exilio mexicano, Jorge Denti elaboró su **Malvinas, historia de traiciones** con una estructura ensayística que revela las adhesiones anteriores a **La hora de los hornos**. Probablemente el mejor trabajo de una estética algo vencida. Hay una linealidad frontal que esquematiza su lenguaje.

Bebe Kamín (**Los chicos de la guerra**) arquetipizó un discurso juvenil en su atmósfera, pero folletinesco y arcaico en sus dispositivos guionísticos. Vale su intención hasta el momento del paternalismo que implica el término *chicos*... Su poética es rígida, demostrativa y no gnoseológica.

En **La deuda interna**, de Miguel Pereira, se transforma al coyita en una víctima del "Belgrano". Otra vez los fórceps literarios.

Tal vez haya desconfianza y temor a las violentas pesadillas y deseos de los reales protagonistas, temor a su actual marginalidad y a sus más profundos sentimientos e ideas.

Hay, sin embargo, un clima, cierta sincera alusión al tema en el filme de Fischerman **Los días de junio**. No se cuenta la guerra, pero se la siente. Los adultos estaban desgarradoramente ante la imagen de sus compromisos. Malvinas era el más significativo de ellos.

Cipayos, la tanguística alegoría de Coscia. Y no hay mucho más. Algunas alusiones videoclipistas, claroscuros que sirven de fondo al recordatorio.

Por último, algunos proyectos sin posibilidad de financiación oficial y extraoficial (Lágrimas de cocodrilo, sí, muchas.)

¿Qué diría Glauber Rocha? Aventuremos pensar que citaríamos a Bazin en su elogio de Rossellini. "*A él le gusta decir que el fundamento de su concepción de la puesta en escena es el amor, no sólo de sus personajes, sino de la realidad en cuanto tal, y es justamente ese amor el que le prohíbe disociar lo que la realidad ha unido; el personaje y su decorado*". Podríamos decir, Latinoamérica.

por **Carlos Vallina**

Este texto fue publicado por el periódico porteño *Sur*, el 10 de junio de 1990. Se reproduce aquí con autorización del autor.

La experiencia de Cine Ojo



el espectro de los problemas comunes

Cine Ojo es una productora dedicada a la investigación, producción, realización y difusión de films documentales, que fue fundada por Marcelo Céspedes y Carmen Guarini en 1985. El grupo que la integra es más o menos variable y en este momento incluye a Ernesto Lamas, Roxana Attwell, Libio Pensavalle, Marian Moya y Héctor Moína, entre otros. Carmen Guarini (Buenos Aires, 1953) es antropóloga y, tras realizar varios cursos con Fernando Birri y Jorge Prelorán, terminó en 1988 un doctorado de estudios cinematográficos bajo la dirección del documentalista Jean Rouch. Céspedes (Rosario, 1955) egresó como documentalista de la Escuela Panamericana de Arte en 1978 y mantuvo paralelamente una actividad abundante en el cine independiente en súper 8. Desde 1982 integró el grupo *Cinetestimonio*, que fue el primer intento importante de hallar un vínculo cinematográfico con las experiencias previas a 1976. Allí realizó los cortometrajes *Los totos* (1983) y *Por una tierra nuestra* (1985) y obtuvo con ambos una excelente repercusión internacional.

por **Fernando Martín Peña**

-¿Cómo ves en perspectiva tu paso por *Cinetestimonio*?

MC: -Fue una experiencia necesaria para ese momento. Supuso hablar de otro tipo de cine, de mostrar otra cara, otra imagen. Hoy valorizo el espíritu de camaradería del grupo, y el hecho de que dejó de existir por la misma superación de su gente y no por problemas internos. Víctor Benítez se dedicó a la distribución y difusión, Tristán Bauer al cine de ficción, Laura Búa y Silvia Chanvillard a profundizar en la temática femenina [con la productora *Cinetestimonio Mujer*], yo a *Cine Ojo*.

CG: -La formación de *Cine Ojo* empieza con la idea de superar la mera producción de este tipo de cine, y empezar a investigar, a experimentar desde nuestras posibilidades. En el grupo hay quien viene de las ciencias sociales, hay técnicos, periodistas, músicos. Actualmente somos nueve personas, que alternativamente hacemos diferentes cosas. Hasta donde podamos, también apoyamos la difusión de este cine que nos interesa.

En ese sentido, *Cine Ojo* organizó este año un ciclo retrospectivo sobre la singular obra de Raymond Depardon, y también la presencia de la realizadora Eliane de Latour (ver *Film* n. 8) para dar un seminario y presentar su última película. Ambos eventos enfrentaron dificultades: la difusión del ciclo Depardon tropezó con la indiferencia de los medios; la película de Eliane fue largamente demorada en la aduana. Pero como realizadores, Guarini y Céspedes tienen experiencia con las dificultades: entidades que complican el acceso al material de archivo, funcionarios que obstruyen la difusión de sus films, la financiación misma de sus trabajos. Para cada cosa hay que buscar alternativas: formar un banco de imágenes propio, procurar que la difusión de las películas no dependa exclusivamente de la TV, buscar recursos en productoras especializadas de otros países.

-Hay una forma de militancia en la obstinación de ustedes por dedicarse a esto.

MC: -Depende de lo que se entienda por "militancia". Hacer este tipo de cine significa todo un esfuerzo, porque acá en particular y en Latinoamérica en general está muy poco considerado, es un género que no tiene que ver con algo industrial o únicamente comercial. Esas circunstancias, si vos querés, convierten nuestra actividad en una militancia. Pero lo que sucede también es que la mayor parte de las veces se ha utilizado la palabra "militancia" para tapar los defectos de una película, para tratar de darle un valor que no tiene. Nosotros vivimos de hacer documentales, vivimos de esto que nos apasiona y yo creo que eso jerarquiza al género, creo que le da valor. Porque para poder pagar mis cuentas yo estoy obligado a estar pensando constantemente ideas para trabajar. No estoy en la situación de quien tiene una isla de edición, por ejemplo, y hace un proyecto de documental sólo cuando aparece un concurso porque mientras tanto vive del alquiler de la isla. Para nosotros no es un hobby que tiene una importancia paralela a un montón de otras cosas. Nosotros vivimos de lo nuestro, y queremos seguir viviendo de lo nuestro. Esto es así en distintas partes del mundo. El que se dedica a esto vive de lo que hace y de lo que produce.

-En sus textos ustedes son bastante precisos para definir lo que supone ser documentalista.

MC: -Yo ya no me defino más como documentalista, yo hago cine. Yo cuento historias, y en lugar de utilizar la ficción como punto de partida, utilizo lo real. En lugar de ir llenando una pantalla vacía, yo (y Carmen, y *Cine Ojo*) trabajo sobre una pantalla que ya está llena por la realidad y la voy reencuadrando, para transformarla, para contar una historia. Por eso, lo que hacemos es totalmente subjetivo. El documental y la ficción no son campos excluyentes, sino que se ayudan permanentemente. Nosotros tomamos mucho de la ficción para llegar a hacer ciertas cosas, así como la ficción toma libremente lo que le sirve del documental. En la obra de muchos cineastas no hay ya una diferenciación tajante: Kieslowski, por ejemplo, se apoya mucho en su experiencia como documentalista para todo lo que es el trabajo del guión. Scorsese también se nutre muchísimo de la realidad para elaborar sus películas. En tanto compartimentos estancos la división entre ficción y documental es algo que ya no se mantiene. Sí podemos hablar, en cambio, de

un mismo espacio audiovisual dentro del cual existen distintas propuestas, de acuerdo al modo de producción. Nosotros hacemos un cine que tiene por intención modificar al espectador. No en cuanto a su situación de conciencia política, militante, que es lo que se decía hace veinte años, sino en cuanto a su forma de ver, de analizar.

CG: -En la época de Grierson, de Flaherty, cuando empezaban a acuñarse los términos "documental" y "documentalista", ellos empezaban por definirse a partir de su relación con la materia que trabajaban. Pero eran, en primer término, cineastas. Después, con la llegada de la televisión, del reportaje, con la "vulgarización" de la tecnología, el término sufrió una completa deformación y pasó a ser sinónimo de testimonial, de palabra hablada, de discurso directo. Con la consecuente pérdida de todo lo que suponía buscar un lenguaje innovador, experimentar con las imágenes, trabajar la poesía, todas cosas que sí hacían los primeros documentalistas.

MC: -Ya en el primer momento de la explosión televisiva tipos como Jean Rouch negaban ser documentalistas. Porque desde entonces, desde la posibilidad práctica del registro directo, documentalista pasó a ser cualquiera. Cualquiera que filmara tres testimonios y un poco de paisaje con aquellas cámaras portátiles de 16mm., ya era considerado documentalista. Y hoy pasa algo parecido con el video.

CG: -Esto no supone negar el valor que pueda tener, por ejemplo, el reportaje. Pero es un elemento que tiene un determinado lugar y que no debe confundirse con el cine documental. Como eso es lo que ocurre, no hay forma de que uno pueda discriminarse. Y entonces preferimos separarnos del término. En nuestro país, la subvaloración del documental no sólo tiene que ver con una escasa producción cinematográfica sino con el enorme vacío que se produjo durante los años de veda política. Tuvimos a Gleyzer, Birri, Cine Liberación y Prelorán, pero desde ellos para acá no pudo haber referentes fuertes y la gente quedó navegando en la nada, nutriéndose básicamente de las cosas que le baja la televisión, que son pobrísimas desde el punto de vista conceptual y cinematográfico.

Otra forma que Guarini y Céspedes encuentran para subrayar esa diferencia consiste en utilizar el término "*documental de creación*". Uno de los textos del grupo define: "*El documental de creación es un polo intermedio entre el reportaje y la ficción. El documental comparte con el reportaje la misma materia: la realidad y sus numerosas sorpresas. Pero en lugar de querer afirmar una objetividad o un punto de vista científico, didáctico o industrial, se trata de una mirada subjetiva que se diferencia de la realidad. Se trata de mirar allí donde la mayoría no mira, o bien de mirar las mismas cosas de una manera diferente*".

-Para el proyecto que están terminando lograron la participación de la TV...

MC: -Sí, la posproducción corre por cuenta de América 2 y Cablevisión. Se trata de una especie de *road-movie* que tiene al obispo Jaime de Nevares por protagonista. El proyecto surgió del banco de imagen, una serie de instituciones que se han planteado que *Cine Ojo* sea, en lo audiovisual, su organismo coordinador. Venimos desde hace un tiempo documentando distintas situaciones de la realidad para un banco de memoria visual de estas entidades, con la finalidad de poder hacer algún trabajo de envergadura en un futuro. Lo de

Jaime se hizo entre dos instituciones, una fundación vinculada al obispado de Neuquén, y el Instituto Superior de Educación Teológica, de acá de Buenos Aires, que integra el banco. Hace cinco años que empezamos a filmar con Jaime y así la película se fue desarrollando paulatinamente hasta concretarse hoy. La historia que decidimos contar, vinculada a él, es un poco la del sur del país, que es algo que nos fascina particularmente, después de haberlo conocido por *La noche eterna*. Nos pareció que se podía intentar conocer lo que son las comunidades mapuches a través de Jaime. La idea prendió, salió adelante y él hizo su último viaje pastoral por estas comunidades. Además logramos la participación del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, de SICA, y del Centro de Estudios Legales y Sociales. Se va a editar en Betacam, y tiene asegurada la difusión televisiva, pero vamos a tratar de que además llegue a estrenarse en una sala.

CG: -Tenemos otro proyecto, que se llama *Historias de amores semanales*, va a ser un largometraje y surgió a partir del encuentro casual con una revista de casos policiales, cuyo funcionamiento me llamó mucho la atención. Y nos interesó trabajar lo que desde entonces llamamos "el otro lado" de la noticia policial, siguiendo el trabajo de los periodistas de ese tipo de revistas. Los casos puntuales los iremos definiendo durante el rodaje, pero nos interesan el tema del travestismo, la violencia policial y quizá algún crimen pasional. Un poco *a priori*, consideramos que vivimos en una sociedad muy autoritaria y a partir de ahí se trata de mostrar cómo este autoritarismo se refleja en lo cotidiano. Ganamos un concurso del Instituto y tenemos el apoyo adicional de una productora francesa, por lo que se va a rodar en súper 16, para ampliar a 35mm.

MC: -El rodaje para eso va a ser muy largo. Calculamos entre diez y doce semanas de filmación repartidas en un plazo que pensamos entre los seis y los doce meses.

Hospital Borda: un llamado a la razón
página anterior *La noche eterna*

Cine Ojo

la realidad en su poesía y en su crueldad

La filmografía de Carmen Guarini y Marcelo Céspedes -y de quienes los acompañan en *Cine Ojo*- es un capítulo esencial en el testimonio documental-artístico de la realidad latinoamericana. Sus temas, sí, son argentinos, pero abrazan todo el espectro de los problemas comunes de las tierras al Sur del Río Grande.

Hay un solo protagonista: la gente. Sencilla, alegre, atribulada, paciente, rebelde, resignada, buscadora de senderos. Todas las múltiples facetas de sociedades viviendo permanentemente en el límite, pero sin abandonar nunca la esperanza. Y así es el estilo de este núcleo de observadores: alegre y desesperado en la protesta y transido también de paciencia, pero que deja trazada una búsqueda. Un "esto es así pero no puede quedar así". Sin imposiciones, sin recetas, sin sinopsis. El estilo evidente. Un realismo con toda la magia de los rostros, las palabras, el gesto, el paisaje; el alma humana con sus escamoteos, vilezas e inexplicable grandeza. En estos films se huele la podredumbre del paisaje y del ser humano, la destrucción del medio ambiente y de la persona, rota para siempre. Pero, justo ahí, el alma de las Madres de Mayo, con toda su maravillosa inocencia de creer siempre en la justicia y en la vida de sus desaparecidos. Entre Marcelo Céspedes y Carmen Guarini y todos los integrantes de *Ojo* se concatenan la materialidad y la

por **Oswaldo Bayer**



metáfora, la mano masculina y la femenina. Que han dado vida a lo que será una documentación viva de esta realidad de la que todos somos culpables porque la tomamos como una fatalidad y seguimos esperanzados en el altar y en la casualidad.

Ahí tenemos, por ejemplo, su **Noche eterna** (1991). La otra cara -pero la verdadera- de esa Patagonia que el libro de Bruce Chatwin hizo potable para turistas gringos selectivos. Ahí habla el pueblo minero abandonado por políticos, curas y empresarios. Más que abandonado, traicionado en sus sueños e ilusiones. Río Turbio, en la última esquina del mapa. Allí llegaron hace décadas los primeros mineros, venían del norte a probar suerte en el lejano y frío Sur. Durante veinte años pudieron construir su casita y mandar sus hijos a la escuela. De pronto vino la noche. De pronto no servían para nada. Los señores de Buenos Aires a miles de kilómetros dijeron que ya no les interesaba el carbón. El futuro se acabó. Sólo quedó rabia, frustración e impotencia. Irse significa perder todo lo que pudieron crear en la vida; quedarse significa ir perdiendo la sangre de a poco. ¿Pelear? Pelear. Sí, pero ¿quién los oye? Los oídos, a miles de kilómetros, no oyen nada, en la gran ciudad donde para encontrar Río Turbio hay que buscarlo cada vez en el mapa. Los hombres, las mujeres, los niños de Río Turbio se meten en nuestra conciencia a través de un film que protesta y hiere mostrando, nada más que mostrando.

Pero para encontrar la verdad de las sociedades actuales no es necesario viajar al confín del mundo. La locura está también en la ciudad, y precisamente en ella. En **Hospital Borda, un llamado a la razón** (1986), los enfermos mentales protagonizan la demostración de la irracionalidad en la vida política y social de la urbe más grande del Cono Sur de Latinoamérica. La sociedad los margina porque son sus productos directos. Encerrándolos cree esa sociedad que no los ve y hasta que no existen. Un balance final que nos habla de una crueldad compuesta de olvido y egoísmo. En todos esos internos estamos cada uno de nosotros y por eso tal vez los separamos, para no vernos a nosotros mismos en el espejo de nuestra conciencia.

Lo mismo ocurre en **Los Totos** (1983) y con **Por una tierra nuestra** (1985), donde la temática es la misma pero en otro plano de la sociedad argentina -y aquí esencialmente latinoamericana- porque se trata de los marginados por su condición de pobres. Los que no poseen nada y tienen hijos. A su vez, ellos, hijos de la tierra que no pueden sembrar ni maíz ni gozar de la sombra del árbol. Son los habitantes de nuestras "villas miseria". (Que en los diferentes países de Latinoamérica tienen todos nombres diferentes bautizados con sarcástica sorna por políticos e intelectuales: cantegriles, callampas, pueblos jóvenes...)

En **Los Totos** los protagonistas son los que están en el umbral de la adolescencia. Protagonistas de la violencia diaria del lugar en el cual vinieron al mundo o fueron traídos por sus padres, en el viaje final de la tierra de los antepasados a la ciudad, a la basura y la humillación. Aquí es donde más se muestra al desnudo la violencia del sistema que siembra violencia y la recoge en las crónicas rojas de todos los días. Es una historia del desamparo, de la enfermedad, pero también de la necesidad del poder que condena a los sin voz. Condenar para siempre a los adolescentes al negarles el derecho de tener igualdad de posibilidades en la sociedad es tal vez el más grande de los pecados contra la democracia, es la máxima corrupción de los que mandan.

Por una tierra nuestra muestra la otra cara del mismo escenario, la rebeldía, el no resignar, el no aceptar las condiciones establecidas por la sociedad dominante: la ocupación de tierras para poder vivir con un poco más de dignidad. Hombres, mujeres y niños en el acto épico. Pequeños Zapatistas eternos. Lo desgarrante y lo heroico. Los olvidados se unen y comienzan a gritar. El descuartizado Tupac Amaru los mira desde la historia. No quieren nada más que eso,

Tierra. "**Tierra y Libertad**" fue el grito de los zapatistas hace ochenta años. Y la lucha continúa, la lucha con las manos y las lágrimas.

Y entonces, la culminación. El escenario latinoamericano tiene toda esa desesperanza, toda esa realidad pesada sobre los hombres. Pero también tiene la voz de los pañuelos, la voz inacallable, inacabable, de acero a pesar que brota de la garganta de mujeres, con la seguridad que da el tener una sola meta: la justicia. La voz de los pañuelos es la voz de la justicia y la voz de los justos. En su **La voz de los pañuelos** (1992), Céspedes y Guarini nos muestran a las Madres por dentro. En sus conversaciones diarias, sus discusiones, sus problemas de todos los días, su absoluta falta de búsqueda de protagonismo. El espectador las vive como mujeres absolutamente comunes, de barrios pobres, o de barrios de clase media, esas mujeres que se encuentran en los mercados, en las puertas de sus casas intercambiando recetas con la vecina o charlando del tiempo o de los trapos. Sí, precisamente esas mujeres fueron capaces de protagonizar la página épica más limpia y emocionante de la historia argentina. Porque no lo hicieron por el poder, lo hicieron por la vida y la dignidad de la criatura humana. Cuando los obispos y los intelectuales, los profesores y los técnicos, los ricos y los pobres se callaban la boca ante la desaparición de miles de jóvenes, ellas salieron a la calle con su pañuelo blanco. Y siguieron a pesar de que cayó la más querida de todas, la iniciadora del movimiento: Azucena Villaflor y otras madres: diecisiete años más jóvenes que desde que empezaron a caminar los jueves, a las tres y media de la tarde, en la Plaza de Mayo.

Esta ópera en cinco actos sobre la realidad cruel y mágica de las latitudes sureñas de Latinoamérica tiene una causalidad y un hilo común que la hace un documento histórico fiel y perdurable para la imagen y el testimonio.

Este texto fue redactado por Bayer para un folleto que acompañará una retrospectiva dedicada a *Cine Ojo* en Bilbao. Paralela a su labor como historiador y ensayista (*Los vengadores de la Patagonia trágica*, *Severino di Giovanni*, *Los anarquistas expropiadores*, *Exilio y otros*), el autor escribe para cine desde 1970 y su filmografía incluye **La maffia** (Torre Nilsson, 1970), **La Patagonia rebelde** (Olivera, 1974), **Todo es ausencia** (Kuhn, 1984), **Cuarentena** (1985) y **Juan, como si nada hubiera sucedido** (1987), ambas de Carlos Echeverría, **Amor América** (Ciro Capellari, 1988) y **Wilckens, el arcángel vindicador** (Frieder Wagner, 1989).

El equipo de Cine Ojo



CONTROL VCF

POSTPRODUCCION DE AUDIO PARA VIDEO

*AMBIENTES
EFECTOS DE SONIDO
MÚSICA ORIGINAL
E INCIDENTAL
SINCROS LABIALES
DOBLAJES*

ESTUDIO TOTALMENTE DIGITAL

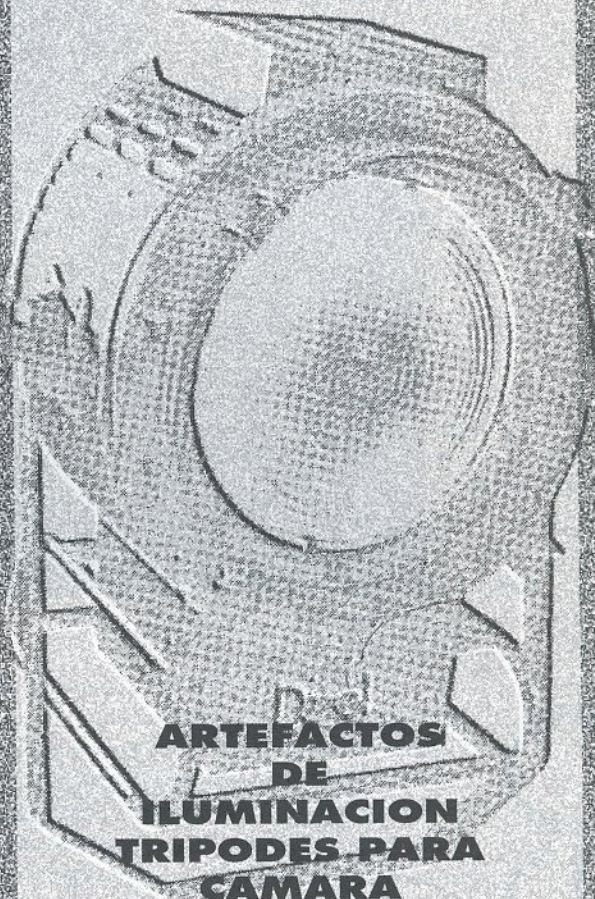
Ilimitada superposición de bandas
sin pérdida de fidelidad
Reecualización y corrección
del audio original

*ARANCELES REDUCIDOS
PARA ESTUDIANTES DE CINE*

584-0229

Dexel
LIGHTING

ILUMINA EL TALENTO



**ARTEFACTOS
DE
ILUMINACION
TRIPODES PARA
CAMARA**

(MILLER, MANFROTTO)

FILTROS Y GELATINAS
(ROSCO)

AUDIO Y ACCESORIOS
(SOUNDCRAFT, SHURE, MUSICSON
AUDIOTECHNICA, JBL)

LAMPARAS

DEXEL S.R.L.

Humberto 1º 679 - (1103)
Buenos Aires - Argentina
Tel: 362-5977 - 362-8710

BASS

In the Soup (Hay una película en mi sopa), de Alexandre Rockwell

Luces en el fango

por **José Luis Cancio**



La reciente edición en video de **Hay una película en mi sopa** (*In the Soup*, 1992), de Alexandre Rockwell, más el estreno en cine de **Perros de la calle** (*Reservoir Dogs*, 1992), de Quentin Tarantino, parecen anunciar la presencia de una nueva generación de jóvenes directores que han logrado ser aceptados por una industria hostil, languideciente en ideas. A esta generación, también, habría que sumar a Sean Penn, Hal Hartley y Carl Franklin.

La importancia de la aparición de estos nuevos directores, podría definirse de esta manera: son los primeros que efectúan una relectura fílmica a partir de la ya existente en los '70, quizá como un intento por volver a reunir las piezas del rompecabezas y cerciorarse de que la figura aún sigue estando en su lugar.

Hace más de veinte años que Coppola, Scorsese, Spielberg y Cassavetes *fundacionaron* un estilo visual, una forma distinta de *mirar* las películas americanas del período clásico. Construyeron esta relectura del cine basándose en los films que amaron en sus adolescencias y analizaron en su madurez. Los westerns de Hawks, los policiales de Walsh, las comedias de Capra, las tragedias de Ford y las obsesiones de Hitchcock se agolpaban en sus venas y brillaban en los cimientos de obras como **El padrino** (1972) y **La conversación** (1973), en **Taxi Driver** (1976), en **Tiburón** (1975) o en **Husbands** (1970).

Ya en los '80, más que innovación puede advertirse una reafirmación de esta relectura, una vuelta de tuerca producida a partir de algunos nombres -John Carpenter, Walter Hill, James Cameron, Lawrence Kasdan- que continuaron y completaron las ideas proyectadas en la década anterior. En los '90

Seymour Cassel y Steve Buscemi en Hay una película en mi sopa

esta fórmula parece -tal vez no para siempre- agotada.

Los grandes nombres de los '70, hoy, buscan otros caminos -como el Scorsese de **Cabo de miedo** (1992)-, o murieron -Cassavetes- o simplemente se repiten a sí mismos -como todo el último Spielberg-, pero el estímulo inyectado en jóvenes directores como Rockwell ha rendido sus frutos.

En **Hay una película en mi sopa** se pueden notar las influencias de Sam Fuller, John Cassavetes y del primer Jim Jarmusch. La utilización en el film de Seymour Cassel -actor fetiche por excelencia del autor de **Faces**- es para Rockwell casi una petición de principios. Joe, el personaje de Cassel, estimula a Adolpho Rollo, el director de cine desocupado que interpreta Steve Buscemi -el Mr. Pink de **Perros de la calle**- a que realice una película. *Su* película.

video



Haciéndole desear cualquier forma experimental o influencia foránea. Joe llega, inclusive, a decir que Jean Renoir "es una mierda", introduciendo a Adolpho en un clima absurdo y oscuro con reminiscencias del *film noir*.

La escena que mejor define este clima, tal vez, es aquella en la que Joe mantiene un extraño diálogo con un niño mientras intenta robar un auto vestido de Papá Noel. "¿A dónde te llevás el auto de mi papá?", pregunta el hijo del dueño del vehículo. "Lo llevaré a mi taller del Polo Norte", responde Joe.

Representado como si fuera una alucinación, Joe parece no existir físicamente, como si fuera un ángel guardián que desciende del más allá para revelarnos un secreto. No sabemos su apellido, ni a qué se dedica exactamente, ni cómo entra y sale del departamento de Adolpho. Tampoco es posible asegurar que sus intenciones sean del todo benignas. En un pasaje excelente, Joe trata de forzar a Angelica (Jennifer Beals, la actriz de *Flashdance* aquí vecina de Adolpho) a que le de un beso. Cuando ella se lo niega, él responde en forma violenta y le dice a Adolpho: "Son todas iguales, ya va a volver". Y en efecto, vuelve.

La influencia de Cassavetes, sin embargo, no termina con la presencia de Cassel. Todo el film exhibe un manejo de la dirección de actores afectiva, cercana, casi "realista", que parece tratar de emular a la que caracterizaba al gran autor de *Minnie y Moskowitz* (1972). De hecho, el film previo de Rockwell, *Sons* (1989), está dedicado a Cassavetes.

Otro aspecto a tener en cuenta, es que de todos los directores de esta generación es el único que se inclina por la comedia, género al que nadie parece darle demasiada importancia desde que Billy Wilder dejó de filmar.

De Jim Jarmusch, a su vez, tomó elementos de la composición visual -algunos planos secuencia recuerdan los de *Extraños en el paraíso* (1984)-, del concepto de dirección de arte -edificios destruídos, departamentos minúsculos- y los personajes marginales y fracasados. Incluso, para que el homenaje sea más explícito, Jarmusch hace un breve papel como actor, disfrazándose de dudoso productor televisivo.

Pese a todo, estos guiños cinéfilos no entorpecen la puesta en escena, que permanece casi

siempre invisible a nuestros ojos. No hay grandes *travellings*, ni uso de *steady-cam*, ni efectos especiales. Pero esta carencia no es vacío, sino conciencia y sistema. Como decía Godard: "Un *travelling es una cuestión de moral*".

Así es como *Somebody to Love*, el último film de Rockwell, ha conmocionado al reciente Festival de Venecia. Tal parece que la película registra monólogos enloquecidos de Sam Fuller, Quentin Tarantino y Harvey Keitel con una gran economía de recursos.

Quizá Fuller -como antes para Godard y Wenders- sea para Rockwell, tanto como para Tarantino, un modelo a seguir. Ya la mirada no está puesta en John Ford o Howard Hawks. Estos referentes, en *Hay una película...*, han sido cambiados por el citado Cassavetes y Fuller, pero también por Godard y Scorsese.

Si un film debería permitir revelar a los que participan de su visión una parte íntima de sí mismos, *Hay una película en mi sopa* propicia una renovación y un resurgimiento de metáforas y autorreflexión que parecían condenados a un largo sueño.

Hay una película en mi sopa

(*In the Soup*, EE.UU., 1992).

Dirección: Alexandre Rockwell. guión: A. Rockwell y Tim Kissell. fotografía: Phil Parmet. montaje: Dana Congdon. música: Mader. producción: Cacous Films en asociación con Will Alliance Co. Ltd. (Japón), Pandora Film (Alemania), Why Not Prod. y Odessa Films (Francia), Alta Films (España) y Mikado Films (Italia). intérpretes: Steve Buscemi, Seymour Cassel, Jennifer Beals, Pat Moya y Will Patton, con la participación especial de Jim Jarmusch y Carol Kane. 93'. Edita Transmundo.

El film obtuvo el Gran Premio del Jurado y el Premio Especial para Seymour Cassel en el Festival de Cine Independiente de Sundance (1992), el Premio del Público en el Festival de Deauville (1992), participó en la competición oficial del Festival de Venecia (1992) y San Sebastián (1992).

Blue Chips

de William Friedkin, con Nick Nolte. *El último film del director de Contacto en Francia, Cruising y El ángel de las sombras.* (AVH)

Filmando Otelo

con Orson Welles. *Documental de 1978 donde Welles reflexiona sobre su Otelo.* (Kinema)

Amazon

de Mika Kaurismaki-Timo Salmine-Tony De Castro, con Kari Vaa Nanen. *Codirección del director finlandés de Helsinki-Nápoles.* (AVH)

Silencio de sangre

de Steve Kloves, con Dennis Quaid, James Caan y Meg Ryan. (AVH)

Erase una vez en China

de John Woo, con Wong Fei-Hung. (Gatívideo)

Usurpadores de cuerpos

de Abel Ferrara, con Meg Tilly y Forest Whitaker. (AVH)

Cuando un extraño vuelve a llamar

de Fred Walton, con Carol Kane y Charles Durning. (AVH)

La última seducción

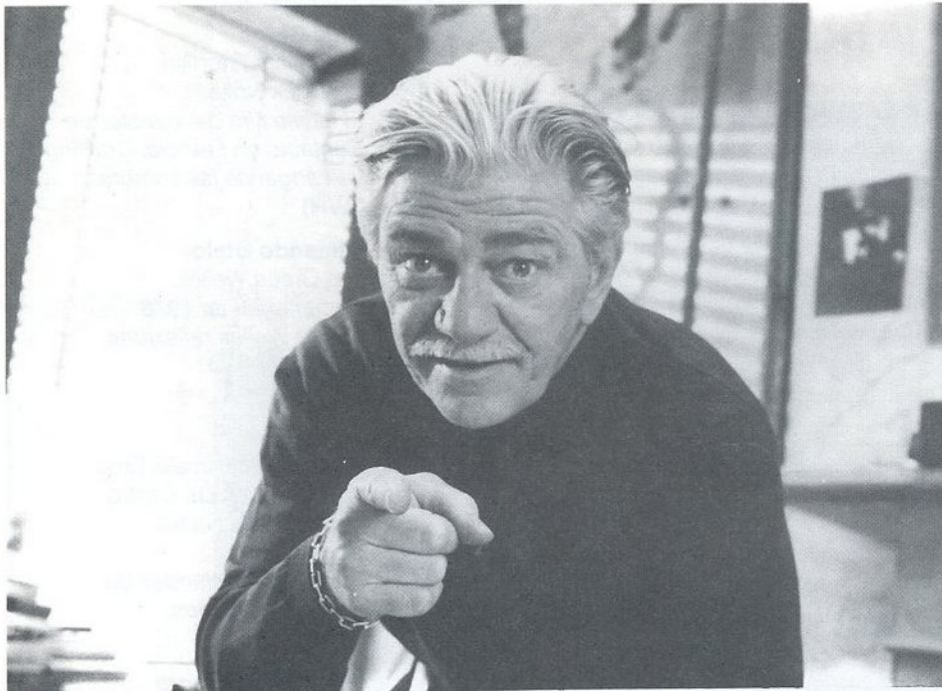
de John Dahl, con Linda Fiorentino. (Transmundo)

Ser humanos

de Bill Forsyth, con John Turturro. (AVH)

Perfil de Alexandre Rockwell

por Sergio Wolf



Filmar con un gangster

por Alexandre Rockwell

In the Soup está basada en una época de mi vida en la que los acontecimientos se disparaban descontroladamente. Yo vivía en Nueva York y trataba de hacer mi primer film. Tenía la cabeza llena de Dostoevski y los bolsillos vacíos. Al llegar a mi último dólar (cosa que me ocurría todos los días), decidí vender mi saxo para comprar más película. Puse un aviso en un diario, y llamó un tipo llamado Frank. Ese tal Frank resultó ser un *gangster* de poca monta a quien le había caído simpático. Me preguntó cuánto necesitaba para mi película y le contesté que unos siete mil dólares. Como si tal cosa, me dio la cantidad íntegra. Parecía creer en mí absolutamente (aunque estaba claro que no iba a hacer bromas, tratándose de un tipo que se paseaba con una 45 en el bolsillo). Frank se convirtió en mi primer productor. Aparentemente, no podíamos ser más distintos. Yo seguía siendo un ingenuo aprendiz de lo que es la vida, y él un veterano de las duras lecciones que da la vida. Supongo que éramos la prueba viviente de la atracción de polos opuestos. Mi película habla de dos personas muy distintas que, juntas, se sumergen hasta la cabeza "en la sopa", y de cómo la experiencia acaba por cambiándolos mucho más de lo que ellos mismos hubieran creído posible. Al recordar el giro brutal que dio mi vida veo que, en ocasiones, resultaba aterrador. Pero también fue la experiencia que me sacó de un mundo de teorías y me convirtió en realizador.

Nueva York, 1991

Filmografía

Head (corto, 1974); **Black and White** (corto, 1975); **Hand** (corto, 1976); **For Stephen** (corto, 1977); **Pigeon** (corto, 1978); **Poeme por Sadika** (corto, 1979); **Lenz** (1981); **Hero** (1983); **Sons** (1991); **In the Soup** (1992); **Somebody to Love** (1994).

Nacido en Boston, en 1956, Alexandre Rockwell empieza, a los 20 años, como ayudante en el Harvard Carpenter Center for the Arts, al tiempo que estudia literatura y redacción en la Universidad de Massachusetts. Más tarde, en París, se matricula en la Academia de la Grande Chaumiere y en la Escuela de Bellas Artes, donde estudia dibujo y diseño.

Si bien nunca hizo un aprendizaje escolarizado de cine, Rockwell reconoce que a los 18 años tuvo el gran nexo con la realización en París, colaborando con su abuelo mientras éste hacía trabajos en animación. También en París, descubre los films de John Cassavetes, quien sería "mi padre, en arte". Comienza con él un intercambio de correspondencia, se conocen personalmente y es el propio Cassavetes quien lo insta a pasar a la dirección.

Rockwell hace su primer cortometraje en 1974, con el que obtiene varios premios, y siguen otros trabajos de escasa duración hasta que en 1981 y con 17.000 dólares hace su opera prima, **Lenz**, sobre el texto de Georg Buchner. Allí, el propio realizador hacía un papel junto a William F. Maher, consiguiendo una relevante carrera internacional. Luego de **Hero** (1983) -Premio Especial del Jurado en Sundance- en que el hermano del director, Paul, tuviera el rol central, hace **Sons** (1989) con Sam Fuller de actor de

Seymour Cassel como Joe en otra escena de **Hay una película en mi sopa**

reparto, además de Stephane Audran y Bernard Fresson, dos actores ligados a la *Nouvelle Vague*.

Al morir Cassavetes, durante un homenaje realizado en Avignon, Rockwell conoció a Seymour Cassel, que había participado en ocho films de Cassavetes y terminó integrando el reparto de **In the Soup** (1992), rodada con 800.000 dólares y en la que incorpora a su actual esposa Jennifer Beals. Dijo Cassel de Alex Rockwell: "...Para mí fue como encontrarme con un John (Cassavetes) joven, porque es como John era: ama como John los deportes y como John adora a la gente... Me dí cuenta que en vez de ser yo un hermano mayor, él era como un hermano menor, alguien con quien jugar...". Es curioso que al manifestar influencias en **In the Soup** no mencione a Cassavetes por sí mismo, sino al *underground* neoyorkino, junto a Godard, Truffaut, Jean Vigo y el neorealismo italiano.

Steadycam

Cursos intensivos de
operación
por **César Lapidus**

Grupos reducidos
Equipos profesionales
16 mm - U-Matic

Cievyc

Cochabamba 868
Informes:
tel/fax 307 - 6170

Con la locura de los sentidos

Entrevista a cineastas latinoamericanos
L. Castillo. Artesiete, 1994

El montaje escénico

S. Einsestein. Gaceta, 1994

La cámara de cine y el equipo de iluminación

Samuelson. IorTV, 1986

Dirección de cine y video

Técnica y Estética
M. Rabiger. IorTV, 1994

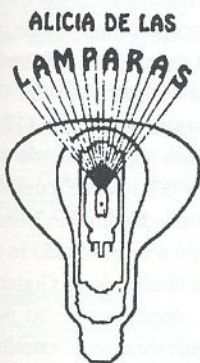
El relato electrónico

Sanchez-Viosca. Textos, 1989

Teoría del montaje cinematográfico

Sánchez-Viosca, Textos, 1992

La Cruzjía
CENTRO DE
COMUNICACION
EDUCATIVA



ALICIA
DE LAS
LAMPARAS

Lámparas Especiales

Infrarrojos • Germicidas • Ultravioletas
Actínicos • Scialíticas • Estroboscópicas

Filmación y Proyección

Para Instrumental en General

Envíos al interior - Consultas telefónicas de 8 a 18 hs.

Ayacucho 79
Tel: 953-2020 Tel/Fax: 951-2824
Buenos Aires

Los carabineros, de Jean-Luc Godard

Troya noerrealista

por Sergio Wolf



“Más pasa, más voy hacia la simplicidad. Utilizo las metáforas más usadas. En el fondo, esto es lo eterno: las estrellas parecen ojos. Por ejemplo, la muerte es como el sueño”.

J. L. Borges, citado en **Los carabineros**

Para Borges -como para Mircea Eliade, o para Joseph Campbell- la mitología es un modo de narrar el presente evitando lo contingente. Y la cita de Borges que Godard elige como prólogo de **Los carabineros** (1963), habla de la eternidad del mito, de cómo la contemporaneidad remite a ese tiempo sin tiempo. Así abre un relato que, al igual que todos los films de su autor, consiste en una puesta en relación. Es sorprendente porque es Godard quien maneja estos materiales, si bien volvería sobre estas ideas poco después, con Fritz Lang y *La Odisea*, en **El desprecio** (1963). Sin embargo, ¿es realmente tan sorprendente?

Ulises y su compañero Miguel Angel -suerte de síntesis onomástica de la civilización greco-latina- dejan el villorio en que viven, al ser convocados expresamente por El Rey para combatir

a sus órdenes. Y como siempre en el mito, dejar la patria es encontrar la aventura atravesando lo desconocido: el Mundo. Ulises y Miguel Angel describen en las tarjetas postales a sus mujeres, a Cleopatra y Venus -míticamente, la mujer cósmica-, el horror de esa noche interminable que es el Mundo en guerra que descubren.

Como en *La Ilíada*, Ulises y Miguel Angel narran no el estupor de las masacres que ejecutan, sino La Guerra. Su Troya viaja mediante postales, en las que se suceden textos de todas las guerras: desde las Guerras Napoleónicas a la Batalla de Stalingrado pasando por las sentencias de Himmler. Como en *La Odisea*, hay aquí un relato de viaje cuya descripción define un itinerario de peripecias, un aprendizaje por lugares extraños e irreales. Y es aquí cuando el Ulises homérico deviene rosselliniano.

Es cierto que la modalidad de la fábula y la leyenda proporcionan una estructura a **Los carabineros**, pero al mismo tiempo fijan su límite. Límite cuyo espesor es el discurso irónico sobre el expansionismo y el consumo, sobre el ejercicio guerrillero y la obediencia debida narrada a

través de dos iletrados, los únicos Bouvard y Pécuchet que Godard y su coguionista Rossellini¹ podían llegar a inventar. En efecto, aunque sus metodologías y concepciones del cine parezcan antitéticas, Godard reencuentra a Rossellini. En 1963 trabaja sobre el neorrealismo, evoca el universo de **Alemania Año Cero** (1947) mediante esas imágenes de jirones de ciudades desiertas, de lugares por los que -como el chico del film de Rossellini- deambulan Ulises y Miguel Angel, matando a su paso todo lo vivo².

Es sabido que el método de Godard radica en el modo y las elecciones de su puesta en relación. Lo que equivale a decir: extraídos de su lugar original, los materiales citados o *camouflados* o metamorfoseados adquieren otro sentido. O mejor -para decirlo con las bellas palabras de Antoine de Baecque- “convoca constelaciones de sentidos”³. Y esto, en Godard, es siempre paradójal. Godard dice que hay un mundo que es su Troya neorrealista.

Como su nombre lo indica, esa Troya neorrealista es, entonces, también, un juego, un espacio de experimentación sobre la narratividad.

videoclásicos



Su pasión por la invención de formas, en funcionamiento: el enemigo fuera de campo, la disociación entre los personajes y el espacio-off de los disparos y bombardeos, la inserción de segmentos documentales de "noticiero" visiblemente escindidos de la "imagen actual". Godard contamina a uno con otro y les adosa carteles que contienen los textos de las postales que los emisarios envían. Como tantas veces con las citas -como los géneros en **Alphaville** o los nombres del pizarrón de **La chinoise**-, el sistema de la enumeración deja de ser una declamación de los gustos del autor para convertirse en la idea de la puesta en relación en sí misma. La poética de **Los carabineros** no es la poética de un inventario, sino la poética del diálogo.

Notas

1. En *Introduction a une veritable histoire du cinema* (Edic. Albatros, París, 1980, pag. 307), Godard cuenta que el guión era de Rossellini y no cambió absolutamente nada. "Yo filmé -dice Godard-, puse mis propios diálogos, pero la organización misma del guión era de él". Rossellini había presentado en el Festival de Spoleto una puesta de *I carabinieri*, de Joppolo.

2. En 1991, casi treinta años después, Godard volvería sobre **Alemania Año Cero**. En *Allemagne annee 90 neuf zero* narra -como dijera Serge Toubiana en *Cahiers du Cinéma*, en Noviembre de 1991- "la soledad de un Estado".

3. Extraído del espléndido texto sobre el arte de la cita en Godard, titulado *Le don du livre*, Antoine de Baecque, *Cahiers du Cinéma Special Godard*, Noviembre 1990, pag. 65.

Los carabineros

(*Les carabiniers*, Francia, 1963).

Dirección: Jean-Luc Godard. **guión:** J.L. Godard, Roberto Rossellini y Jean Gruault, sobre la obra homónima de Beniamino Joppolo. **fotografía:** Raoul Coutard. **música:** Philippe Arthuys. **montaje:** Agnes Guillemot. **intérpretes:** Marino Mase, Albert Juross, Genevieve Galea, Catherine Ribeiro, Jean-Louis Comoli. 80'.
Edita Yesterday.

Milagro en Milán

de Vittorio De Sica,
(Kinema)

Ana Bolena

de Ernst Lubitsch,
con Henry Porten
(Arte Video)

El mago

de Ingmar Bergman,
con Max Von Sydow
(Memories)

Un rostro de mujer

de George Cukor,
con Joan Crawford
(Cobi Films)

La marsellesa

de Jean Renoir,
con Robert Taylor y Lana Turner
(Círculo Cultural del Cine)

No salgas esta noche

de y con Arturo García Buhr
(Arte Video)

La huelga

de Serguei Eisenstein
(Círculo Cultural del Cine)

El primer grito

de Jaromil Jires
(Memories)

Los amores de una rubia

de Milos Forman,
con Hanna Brejchova
(Memories)

La trampa

de Carlos H. Christensen,
con Zully Moreno
(Arte Video)

Otello

de Serguei Yutkevich
(Kinema)

La mujer del cuadro

de Fritz Lang,
con Edward G. Robinson
(Orson)

La senda prohibida

de Mervyn LeRoy,
con Robert Taylor y Lana Turner
(Cobi).

Piazzolla en New York

*Bill Evans en
Buenos Aires*

*Le Tango a París
(1906-1940)*

*Chet Baker y Bill Frisell
juntos*

Miles Davis en París



**ACQUA
records**

Discos Compactos

*venta al público y
por correo.*

*solicite su catalogo al
telefax (0541) 902-3354*

*¿cuarteto cedron, john
cage, Oscar aleman,
john zorn, knitting
factory, keith jarrett,
oliver messiaen, ... ?*

Las cartas sobre la mesa

por **Fernando Martín Peña**

Este Segundo Festival Latinoamericano de Video fue un evento múltiple: seminarios de estudio por la mañana, mesas de trabajo por la tarde y la exhibición del material en concurso en dos turnos, uno a las 15 y el otro a las 21hs. A esta agenda hay que agregar la exhibición adicional de cuatro producciones fuera de concurso y la entrega de premios, que llevó lo suyo. Darío Henderson Díaz, Emilio Cartoy Díaz y Horacio Ríos, los tres responsables principales del Festival, se habían planteado la variedad de las propuestas como objetivo concreto. También guardaban la esperanza de que esa variedad fuera convocante, lo que se verificó con la sala grande del Centro Cultural Parque España llena durante los cuatro días del Festival.

Tanto para los organizadores como para el grupo de coordinadores que los secundó, el acontecimiento fue una experiencia esencial por la que se inmolaron con determinación. Ese sacrificio impuso sobre el Festival una contagiosa actitud de franqueza, apertura e integración que se apoderó tanto de los invitados como del público presente, en su mayor parte estudiantes de comunicación, cine y video. Cartoy Díaz me insultó abundantemente por llegar a Rosario a último momento pero no fue difícil admitir que tenía razón: aquello debía tomarse como una misión divina.

El jurado oficial del Festival, presidido por el realizador Mario Piazza, podía otorgar todas las menciones que considerara convenientes pero sobre todo debía entregar premios en efectivo en siete rubros. El panorama era amplio:

Animación. Destacaron inmediatamente **Pamela**, del Niño Rodríguez y Pablo Franza, y **Captain Cardozo**, de Gabriel Yuvone y Pablo Jáuregui. Ambas compendian diversos lugares comunes de la cultura popular y los hacen saltar en pedazos mediante el absurdo. **Pamela** comienza bajo la forma de una telenovela pero la excede para incluir a una diabólica mujer que pretende crear "un ejército de mucamas zombies mutantes" al servicio de tercer reich, y que al final resulta ser Rolo Puente. El Niño es un dibujante extraordinario que además sabe resolver cada plano con la misma agudeza que evidencia en el argumento; la técnica utilizada es muy sencilla (recortes movidos a mano) y la saga de

Pamela podría prolongarse a muy bajo costo si aparece algún productor astuto. El **Capitán Cardozo**, por su parte, es un superhéroe rosarino que debe combatir los efectos devastadores provocados por Isabel Sarli, que ha sido convertida en gigante por un rayo lanzado por Gene Simmons desde el espacio exterior. Robando de *El hombre nuclear*, *Star Trek*, la revista *Selecciones*, Bert I. Gordon, Batman, **It Came from Beneath the Sea, 2001** y hasta del *Martín Fierro*, Yuvone y Jáuregui comprimen la historia en cinco poderosos minutos que exigen una visión reiterada y atenta. Así como **Pamela** es claramente obra de un historietista, **Captain Cardozo** delata la presencia de un animador.

Del material presentado en este rubro hay que citar además **El otro viaje**, de Jorge E. Lumbreras, y **Buscando el horizonte**, de J. Beccaría, dos obras que fueron realizadas en fílmico y posproducidas en video. Beccaría utiliza con soltura el dibujo directo sobre celuloide y **El otro viaje** imagina el descubrimiento de Europa por una civilización americana precolombina. Lumbreras logró resultados excelentes trabajando a razón de un dibujo por fotograma, recuperando la ingenuidad y la sencillez de los dibujos animados mudos.

Video-clip. El realizador Tato Ariosa, de la productora uruguaya *Imágenes*, rescató el clásico *Rompan todo*, de los Shakers, junto con abundante material documental del grupo, y lo editó al estilo frenético de **A Hard Day's Night** (Richard Lester, 1964). Martín Groisman realizó un elaborado trabajo para **Te excitaste y sentiste**, de El cuerpo, para el cual supo obtener un su gerente plano final entre la protagonista y un policía. El clip tiene un valor sorpresivo adicional en el cashisho que interpreta Pablo Carnaghi. Por su parte, Pablo Rodríguez Jáuregui colocó al trío de guitarras Les Gauchos Allemands a bordo del Titanic para ilustrar su tema **The Whip**.

Sin embargo, nada impactó tanto en este rubro como la presencia de un video rosarino con el **hit** parroquial **Jesús te seguiré**.

Video arte. El premio compartido entre dos obras tan disímiles como **El vacío**, de Marcello Mercado, y **Boleto multa**, de Luis Campos, se explica porque el jurado quedó prolijamente di-

vidido con respecto a lo que el término "video arte" supone. Mercado, en particular, supera sus trabajos previos cruzando imágenes tomadas en una morgue y el sermón histérico de un pastor, con un crudo texto propio, para lograr un impacto que resulta seco, directo y genuinamente perturbador.

Algunas obras tuvieron una base fuertemente documental, como **El viaje de Valdéz**, de Jorge Laferla, y la excelente **Prostitutas**, realizada en Mendoza. Con la primera, Laferla proporciona más cuerpo a la leyenda del *reporter* Richard Key Valdéz, cuyo diario publica mes a mes en la revista *El Amante*. El realizador sabe muy bien lo que hace y logró uno de los trabajos más sólidos y personales del festival, aunque precisamente por ello el espectador deberá estar a tono con un sentido del humor que desconoce límites.

Fue precisamente el sentido del humor lo que llamó la atención en **Good Night Walt**, presentado por Alvaro Ferrero Rocha, un bromista residente en Santa Fe. El video combina las escenas más patéticas de Bambi y la imagen omnipresente de Disney, con un espectador suicida y una dedicatoria a Ariel Dorfman.

También quedó encuadrado en este rubro el video **Tranquilandia**, un montaje creativo alrededor de la figura del actual presidente de la Nación. Los realizadores Néstor Mazzini, Tomás Colombo y Marcelo Domizi rescataron una metafórica escena en la que el protagonista sale a jugar al básquet emergiendo de un cartel que promociona a Casa Piano, pusieron su voz al desesperado discurso final de Peter Lorre en **M, el vampiro negro** (Lang, 1931) y su imagen comentada adecuadamente por Screamin' Jay Hawkins en **Constipation Blues**. El trabajo inspira tal adhesión que el jurado se sintió tentado a proponer una mención especial a la mejor interpretación cómica.

Ficciones

Cortos. Raúl Perrone se impuso fácilmente con **Chamuyando** (ver *Film* n. 7), y la única disputa posible la presentaron dos videos de la Universidad de Guadalajara: **La oscuridad del viento**, de Rocío Canales, y **Mírame y no me toques**, de Paulina del Paso.

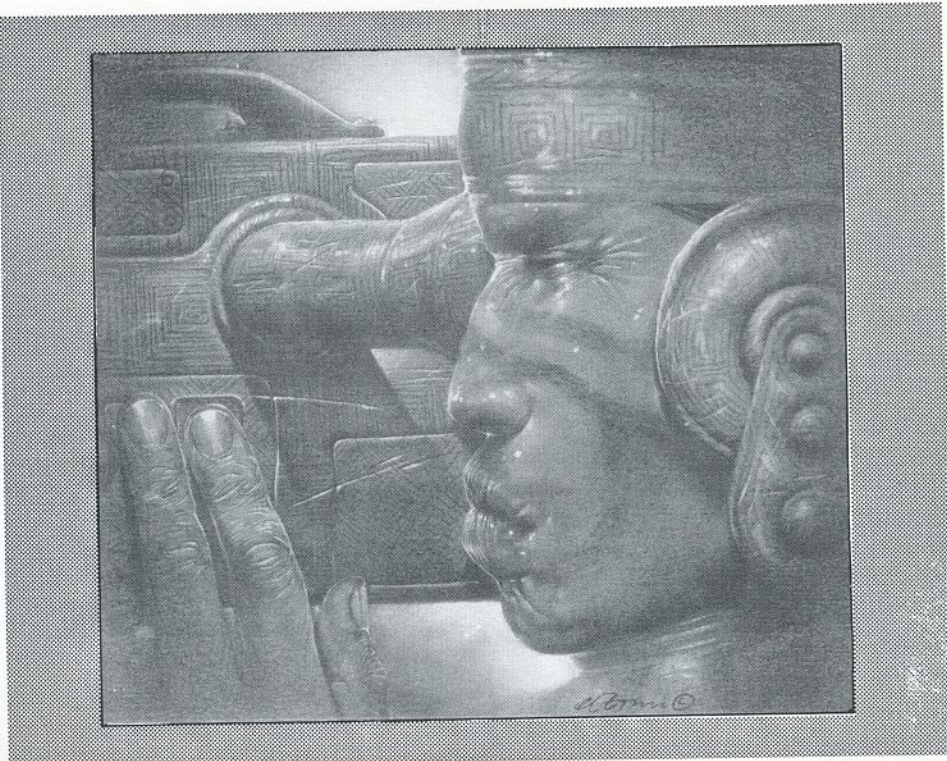
La pata de mono, de Fernando Santamarina, adaptó a un ambiente local el relato fantástico de William Jacobs. El actor Walter Soubrié proporciona enorme presencia visual a su personaje y el excelente diseño de los títulos remite al cine argentino de los '40, aunque luego el video no retoma esa referencia inicial.

Hay que citar además **Near West**, un breve episodio cómico realizado con eficacia, y **VHS (Video Horror System)**, realizada en Mendoza por Roberto Mons. Esta última transforma los intentos de un hombre por llevar a cabo una sencilla grabación, en una pesadilla sobre la que se trasladan las convenciones del cine de terror: la *camcorder* se transforma en un ente con vida propia, que expulsa el cassette cuando se le da gana, hace tropezar con el cable al realizador y sólo parece distraerse cuando éste le muestra el manual de instrucciones de una seductora JVC. La banda sonora y el trabajo del actor Sergio Pantaley superan pronto cierta lentitud inicial y evocan a **El micrófono** de Norman McLaren, aunque parece evidente que se han basado en difíciles experiencias personales con máquinas rebeldes.

Medios. Este rubro fue poco frecuentado y resultó sencillo premiar la realización hispano-uruguaya **La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera**, de Beatriz Flores Silva, que además recibió el Premio del Público. El video ya tuvo un excelente desempeño en otros festivales y en Montevideo llegó a ser estrenado con éxito en una sala de Cinemateca.

Documentales

Cortos. Se premiaron los cortos **A dónde vas Domi, a dónde**, sobre una pintora mazateca, y **Trotamundos**, sobre chicos de la calle. Ambos fueron realizados con ductilidad por Gustavo Domínguez, de la Universidad de Guadalajara. Un grupo de realizadores rosarinos (Franklin Arévalo, Julio y Silvia Iamarino, Fernando Krichmer y Beatriz Salinas) presentaron **Hermanados con la muerte**, registro de las condiciones de trabajo de los empleados de un cementerio municipal, que podría haberse detenido en la frívola fascinación del horror y en cambio supo encontrar la humanidad y el humor en sus protagonis-



tas. En cambio, el realizador Adrián Diez no saca toda la punta posible a su tema en **El combatiente**, realizado alrededor de un sobreviviente de la masacre de Trelew que se prefiere mantener anónimo. Hay excelente material de archivo en el video pero ello no termina de justificar ni la inclusión del tema de **Terminator**, ni la indecisión, quizá involuntaria, en la que se mantiene todo el tratamiento. En la frase "*No hay alfombra que pueda ocultar la basura de la memoria*" se expresa toda la ambigüedad que ilustra esa indecisión.

Medios. En este rubro pudieron verse las propuestas más interesantes del Festival y debe ser sintomático que buena parte de ellas hayan elegido tratar diversas cuestiones sociales y confrontarlas directamente con los planteos del menemismo.

Derecho al techo, del grupo porteño Intolerancia, expone el problema de la falta de vivienda y detalla el caso de los ocupantes del edificio abandonado donde estaban las bodegas Giol. Procesados y expulsados del lugar por el Estado, las familias que habitaban el lugar tuvieron del presidente una respuesta antológica, aparentemente basada en Cristo: "*Siempre habrá pobres, entre ustedes*". El mismo grupo realizador presentó también **Los grandes de la calle**, sobre un grupo de ancianos linyeras, que en conjunto resulta mejor acabado que el anterior.

Pudo verse también **Santiago en llamas**, documento registrado por José Luis Ducourneau y Juan Carlos Díaz Gallardo durante el levantamiento popular que tuvo lugar en Santiago del

Estero en diciembre de 1993. A excepción de una introducción que sirve a modo de ubicación histórica, los realizadores prescindieron de todo comentario y como único contrapunto de las imágenes utilizaron los testimonios de la gente. La obra evidencia que en Buenos Aires no se vio todo lo que podía verse ni se dijo todo lo que podía decirse sobre el episodio.

Vivir, de Pablo Reyero, toma una reflexión presente en un film homónimo de Akira Kurosawa (es en las situaciones de máxima desgracia cuando las personas se encuentran a sí mismas) y se articula sobre cuatro testimonios demolidores alrededor del SIDA: los padres de una joven muerta, la madre adoptiva de un niño que ha nacido con la enfermedad, y dos afectados, uno de ellos el periodista Roberto Jáuregui, ya fallecido.

El premio lo obtuvo **La isla después del tiempo**, realizado por Daniel Evans y Marcela Muñoz en la isla de Chiloé, sur chileno. Refiere la devastación de la naturaleza de la isla pero para hacerlo hilvana un soporte decididamente poético que se infiere de los testimonios tomados en el lugar. La información se proporciona de a poco: por un lado, los nativos mayores creen firmemente en una mitología local que incluye sirenas guardianas de la pesca y duendes en el bosque; en cambio, los jóvenes carecen de esa fe. Los mayores dan testimonio de la misma al mostrarse capaces de trasladar casas enteras de un lugar a otro; en cambio, los jóvenes sólo pueden asistir con impotencia a la aniquilación de los peces y el talado de los árboles. Además de resultar un testimonio fascinante, **La isla después del tiempo** es decididamente una obra mayor. ▶

Epílogo

Terminado el festival, el videasta Arturo Marinho declaró a un periodista de *La Capital* que en el evento “*persiste, pese a las sugerencias de los realizadores, una selección con un criterio muy heterogéneo, y se insiste en el voto del público que, frente a materiales tan diversos como ficciones de veinte minutos, documentales de una hora y videocreaciones de dos minutos, se enfrenta al imposible desafío de tener que hacer una evaluación*”¹.

Pero sucede que si el Festival ha resultado tan convocante se debe precisamente a su declarada intención de ser un evento integrador e heterogéneo. Es por eso que la propuesta no termina en la selección de obras de expresión personal, sea narrativa o experimental, sino que se prolonga a la transmisión de diferentes experiencias profesionales, a la discusión sobre los modos posibles de seguir produciendo, e incluso al debate epistemológico. En ese contexto, Marinho otorga demasiada importancia al voto del público.

La trampa consiste en seguir negando la existencia de las internas. El cronista de *La Capital* cita a Marinho diciendo además que “*lo más decepcionante fue ver que se sigue respetando de una manera dogmática el formato televisivo y que en un lugar donde se espera ver la otra TV, la que no está en la pantalla, lamentablemente hubo una fuerte presencia del código televisivo. Faltó riesgo en las imágenes*”, pero omite consignar que la obra del videasta tiende nítidamente hacia la abstracción experimental, que ese es sólo uno de los muchos terrenos que el Festival aspira a cubrir y que, desde esa legítima posición personal como creador, Marinho tiene su propia e intransferible idea de lo que es una imagen arriesgada.

En el extremo exactamente opuesto al videasta podría situarse Raúl Bertone, que dirige tanto la Escuela Provincial de Cine y Televisión como el Centro de Comunicación y Arte (CCA), una institución privada dedicada al dictado de cursos y seminarios. Al reseñar la historia de la producción audiovisual local en un artículo para la revista rosarina *VastoMundo*, el funcionario no parece contemplar en ningún momento la

posibilidad de que el video sea un medio expresivo autónomo y un fin en sí mismo: “*Muchos de los realizadores de cine de paso reducido pasaron a trabajar en video por cuestiones de costos, pero también el video, se constituye en un paso interesante de transitar durante el aprendizaje, para pasar al cine*”².

El choque entre estos extremos no es novedoso y conviene explicitarlo porque no se termina en Rosario. Hace ya varios años que los representantes más fanáticos de ambas tendencias acumulan razones suficientes para acusarse con toda justicia de sectarismo. A pesar de algunas iniciativas pluralistas, como las de Jorge Laferla, cada cual ha querido desarrollar su propia verdad sobre lo que debe hacerse con el video y en nombre de esas certezas es que se disputan pedacitos de poder. Así es como cada logia tiene sus muestras excluyentes, sus “curadores” que las representan afuera y sus métodos para escatimarse la información importante.

El Festival de Rosario no puede suponerse ajeno a esa interna, pero parte de una base distinta: admitir con toda la sinceridad posible que todos están, sencillamente, en la misma. Corresponde suponer que el funcionamiento de las distintas áreas de la organización se irá aceitando con la experiencia, que el público llegará a ser más tolerante y que la preselección del material podrá ir variando, pero lo cierto es que la propuesta ya existe y funciona. Ahora hace falta tiempo.

Notas

1. Citado por Ricardo Luque en *La Capital*, Rosario, 12 de septiembre de 1994.

2. “En busca del final feliz”, en *VastoMundo*, Rosario, agosto-septiembre de 1994. Al final del artículo, el autor resuelve con particular elocuencia la crisis de la producción local: “(…) *Esta salida estará abierta cuando algún rosarino (o rosarina, por qué no) haga un películón, una película que le vuele la cabeza a la gente, por el mensaje y por los sentimientos, una película paradigmática, deslumbrante, tal vez sencilla pero brillante, que venda muchas copias y que produzca unos buenos pesos de ganancia a alguien. Lo demás viene solo*”.

Todos los premios

Menciones

realización rosarina: Negasegró, de Sergio García y Hugo Grosso

mejor dirección: Boris Goldenblanc por **Abril, el mes más cruel** (México)

mejor actuación: Margarita Musto por **La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera** (Uruguay)

mejor guión de documental: Eliane Blaser por **1992: el des-cubrimiento** (Venezuela)

mejor libreto ficción: el Niño Rodríguez y Pablo Franza por **Pamela**

mejor edición: María Oshiro por **El viaje de Valdéz** (Buenos Aires)

mejor música original: Leonardo Croatto y Carlos Da Silveira por **Distracción fatal** (Uruguay)

mención especial al conjunto de videos proveniente del Departamento de TV y Video de la Universidad de Guadalajara, México, por su tratamiento de la imagen.

menciones especiales a los videos **Santiago en llamas**, de José Luis Ducornau y Juan Carlos Díaz Gallardo (Santiago del Estero), **Derecho al techo**, de Gustavo Glusman, **La construcción de la noticia**, de Roberto Aparici, **Los grandes de la calle**, de Ezequiel Nóbili y **Tranquilandia**, de Néstor Mazzini, Tomás Colombo y Marcelo Domizi (todos de Buenos Aires) por el abordaje de temas políticos contemporáneos con sentido crítico y sensibilidad social.

Premios

mejor video-clip: compartido entre **Break It All** de Tato Ariosa (Uruguay) y **The Whip** de Pablo Rodríguez Jáuregui (Rosario)

mejor video arte: compartido entre **Boleto multa** de Luis Campos (Buenos Aires) y **El vacío** de Marcello Mercado (Córdoba)

mejor video de animación: **Captain Cardozo** de Gabriel Yuvone y Pablo Rodríguez Jáuregui (Rosario)

mejor corto documental: compartido entre **A dónde vas Domi, a dónde** y **Trotamundos**, ambas de Gustavo Domínguez (México)

mejor medio documental: **La isla después del tiempo** de Marcela Muñoz y Daniel Evans (Martínez, Bs. As.)

mejor corto ficción: **Chamuyando** de Raúl Perrone (Ituzaingó, Bs. As.)

mejor medio ficción: **La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera** de Beatriz Flores Silva (Uruguay)

premios del público: **La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera**, Negasegró y Pamela.

Film

nuevo teléfono y fax

307 - 6170



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 filmicas 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

Apuntes sobre la publicidad

Los títulos de crédito terminan con exteriores de Villa Soldati. El premetro da paso a una combi que cruza el cuadro, embanderada con el logotipo de cigarrillos Dorados.

¿Un detalle de autenticidad urbana? Siga leyendo.

Interior de quiosco, saturado de autoadhesivos de la misma marca. Llega una cliente y pregunta:

-¿Tiene Dorados?

El quiosquero responde, muy amable:

-¡Cómo no voy a tener para usted!

La mujer no vuelve a aparecer en la película, el quiosquero es Franklin Caicedo y la situación pertenece a **El acompañamiento** (Carlos Orgambide, 1988/92). Se supone que esa secuencia inicial habrá aportado algo de combustible al que fuera uno de los más desesperados rodajes de la hiperinflación.

El uso cinematográfico de la publicidad encubierta no es ninguna novedad. Desde los años '30, la filtración de marcas y/o mensajes comerciales en un film ha sido un factor a negociar entre los potenciales anunciantes y la producción. Para ésta, la propuesta resulta atractiva: unos pocos segundos de metraje pueden representar un ingreso extra de divisas que no suele desdeñarse ni aquí, ni en ninguna otra parte del mundo. Para verificarlo véanse los largos planos dedicados a los grabadores Sony en **Apocalypse Now**, un pasado donde sólo se tomaba Pepsi (la trilogía de **Volver al futuro**) y las marquillas de Marlboro en innumerables películas pero con especial descaro en **El último boy scout**.

Unos consejos de nuestro auspiciante

Relatores de fútbol diciendo que la pelota fue a pegar justo en el cartel de Coca; deportistas agradeciendo a todas las firmas amigas que los ayudan; jugadores de la selección brasileña festejando sus goles con el índice en alto para recordar una marca de cerveza; Bilardo exhibiendo un cartel de Aerolíneas para sacarse de encima a las cámaras de TV. Frascos de Plasticola tapados para no mostrar la marca; conductoras de programas infantiles diciendo: "ahora agregamos un poco de adhesivo-viní-lico-sintético..." Botellas de whisky o vino que giran abruptamente de un

plano a otro para que nunca se vea la etiqueta. En la televisión, la omisión o mención de marcas fuera de la tanda ha sido una estratagema constante.

Alberto Olmedo merecería cientos de páginas en este rubro. Pero la TV tiene un origen y una forma de expresión que están mucho más ligadas a lo comercial que el cine. Si Rogelio Roldán podía nombrar cinco o seis veces en un bloque a una conocida bodega de la calle Callao, uno quedaba en libertad para ejercitar el *zapping* o apagar el televisor. El cine, en cambio, es un espectáculo pagó y no un medio publicitario, al menos por definición. Es por eso que los mecanismos de inclusión del mensaje han debido ser más sutiles.

Etimología

Décadas atrás, se decía "chivo" al "*boleto que revende el guarda del tranvía*"¹. También los pintores de brocha gorda utilizaban el término para referirse a los pequeños espacios de pared que quedan sin pintar, y pasan desapercibidos a primera vista. En cine podemos hablar de dos tipos básicos de anuncio encubierto:

-Por un lado está el chivo amistoso o de canje por servicios. La producción accede a un servicio determinado, pudiendo negociar el pago del mismo a cambio de la mención de la marca en algún pasaje de la película. Si alguna secuencia debe filmarse en un hotel, su nombre aparecerá en carteles varios, en forma discreta pero bien visible. En este rubro se incluyen balnearios, discotecas, parques de diversiones, restaurantes y confiterías. También maquinarias de distinto tipo, como grúas, camiones de caudales, instalaciones de una fábrica determinada, autos de carrera, estaciones de servicio, canales de televisión, motos, lanchas....

-El otro tipo de chivo, buscado a veces con desesperación y no siempre con éxito, consiste en el convenio con determinada empresa para que sus productos o marca aparezcan en la pantalla a cambio de un aporte de dinero.

Antología

-En **Y mañana serán hombres** (Carlos Borcosque, 1939) los *Dead End Kids* argentinos se pelean en un bar que esgrime sospechosos carteles esmaltados de cerveza Quilmes.

-En **El fabricante de estrellas** (Manuel Romero, 1943), Pepe Arias golpea arbitrariamente una mesa con un cenicero al solo efecto de que el público preste atención al logotipo de Cinzano. Cuando la acción se desarrolla en algún comercio, la inclusión de marcas es algo que cuadra perfectamente y permite chivos sin culpas. En ese sentido resultó un ejemplo **La guerra la gano yo** (Francisco Mugica, 1943), en la que Pepe

Arias tenía un almacén y así abundaban los carteles de Crush, Bidú y cigarrillos 43. La inclusión de chivos en esta otra película de Arias no es casual, sino que habla de la preferencia de las empresas por las figuras taquilleras que permitiesen lograr una mejor relación inversión-espectador.

-Una curiosidad fue **Esposa último modelo** (Carlos Schlieper, 1950), donde Mirtha Legrand dice "*Parezco la mujer de La Campagnola*". En este caso no se trata de publicidad deliberada: la frase sólo perseguía el chiste y ya figuraba en la obra original de Malfati e Insausti, escrita en 1949.

-En **Venga a bailar el rock** (Carlos M. Stevani, 1957) la pareja Nélide y Eber Lovato planea un espectáculo musical junto a Alberto Anchart (h). Para festejar, brindan con sidra La Victoria en una escena que abre con plano detalle de la botella. La toma previa mostraba el exterior de la confitería del mismo nombre.

-Walter Vidarte pasa de esperanza boxística a vendedor ambulante en el **Luna Park** (Rubén Cavalloti, 1960), usando tanques de café Sorocabana. La marca reaparece en un camión que resulta clave en el asalto final de este film, cuyo argumento tiene mucho de **The Killing** (*Casta de malditos*, Kubrick-1956)

-Canuto Cañete podía pasar de conscripto a detective privado y manejar un camión de Ranser, con varias vistas de la planta de Radio Serra y sus televisores. La presencia de fábricas o casas de artículos para el hogar llenas de aparatos de TV son una constante en las películas de la época que tenían estrellas trasplantadas desde la pantalla chica, en su momento de explosión masiva (cfr. **Todo el año es Navidad**, Viñoly Barreto-1960 o **Alias flequillo**, Julio Saraceni-1963).

-**Yo quiero vivir contigo** (Carlos Rinaldi, 1960) llega a ser risible en su inclusión desenfadada de logos de Cinzano, con un climax en la escena que Alberto de Mendoza y Dringue Farías se pelean en un vagón de tren, entre docenas de cajones de la marca.

-**La mujer del zapatero** (Armando Bó, 1964) consigue aumentar considerablemente la clientela del negocio más por su físico que por las reiteradas menciones al Sistema Delgado, que incluyen un cartel gigante.

-El comienzo de **Un muchacho como yo** (Enrique Carreras, 1968) muestra a Palito Ortega y un grupo de extras en moto por Palermo. Las motos son Gilera y el casco que protege al entonces rey lleva un logo de la marca, beneficiado con varios primeros planos.

-En **Yo gané el PRODE, y usted?** (Emilio Vieyra, 1972) aparece José Omar Pastoriza, excusa suficiente para incluir el chivo de la pizzería La Gata Alegría, propiedad del entonces jugador de Independiente.

-**Espérame mucho** (Juan José Jusid, 1983), una de las películas argentinas de ambientación histórica más cuidada, muestra entre otras referencias publicitarias una ferretería llena de latas de pintura Alba, perfectamente reproducidas con su etiqueta de los años '50.

-En **La historia oficial** (Luis Puenzo, 1984) Chunchuna Villafañe y Norma Aleandro van a elegir telas de una afamada marca francesa.

-**El exilio de Gardel** (Fernando E. Solanas, 1985) se debe haber hecho más llevadero con aportes de las tiendas C&A: la marca aparece en el costado de un disfraz de perro que utilizaban dos personajes como publicidad ambulante.

-**Gatica, el mono** (Leonardo Favio, 1993), tratada con detalle en el número 6 de *Film*, demostró la necesidad imperiosa de meter chivos para aligerar los costos de producción. El más llamativo es el tranvía con un cartel de Casa América.

-Este mismo año, **Amigomío** (Jeanine Meerapfel y Alcides Chiesa) incluye una doble mención a Clarín, desmentida como chivo por el periódico.

encubierta

Autobombo, antichivos

Un caso particular es el de las películas que promocionaban otras producciones del mismo estudio: En **Segundos afuera** (Alberto Etchebehere y Chas de Cruz, 1937) se presenta a Amadori, Alicia Viñoli y Pepe Arias como "*los triunfadores de El pobre Pérez*". Y en el interesante inicio de **Piantadino** (Francisco Mugica, 1950) se hace una visita a los estudios donde Ibáñez Menta filmaba **La muerte está mintiendo** (Carlos Borcosque, 1950).

Otra subespecie es el film-disco, puesto de moda a fines de los setenta con la serie **...del amor** y similares, coproducidas por Microfón y muchas veces con escenas filmadas en los estudios de grabación de la compañía. En su efímera vida como sello discográfico, ATC siguió un camino similar.

Los cigarrillos aportan otro ejemplo. En los años setenta y comienzos de los ochenta, parecía que la única marca que fumaban los argentinos era Jockey Club.

Fue menos frecuente el "antichivo", destinado a desprestigiar la marca mencionada como parte de un mensaje general anticonsumista. Radiolandia es tomada como ejemplo del chisme cholulo en **Pajarito Gómez** (Rodolfo Kuhn, 1965), sin que haya sido necesario exagerar demasiado. De la misma forma, el Oliverio de **El lado oscuro del corazón** (Eliseo Subiela, 1991) ironiza sobre la relación entre arte y comercio a partir del uso de la tarjeta American Express.

Si en los años '30 el chivo era algo buscado por los anunciantes como forma de colocarse en un medio masivo, hoy la situación es exactamente opuesta. El chivo pasó a ser buscado por los productores como una forma de aliviar los costos, al extremo que, desde fines de los ochenta, muchas películas comienzan por los agradecimientos, que estaban tradicionalmente destinados a la letra chica de los créditos.

Nota

1. Casullo, Fernando Hugo, *Diccionario de voces lunfardas y vulgares*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1992.

por **Raúl Manrupe**

WINSOR McCAY MAESTRO DE

Para el cine, el dibujante Winsor McCay tuvo una importancia doble: en primer lugar, sus historietas constituyeron una influencia capital sobre los términos de la narrativa cinematográfica¹; en segundo lugar, fue uno de los pioneros esenciales del dibujo animado. Esta doble relación de McCay con el cine ha quedado confundida por un ballet de títulos y fechas que varía de texto en texto, y que sólo parece posible aclarar hasta cierto punto². Hay buenas pistas en los listados de producción de las distintas empresas que distribuyeron su material y también en los mismos films, cuando se puede acceder a ellos.

Zenas Winsor McCay dibujó espontáneamente desde muy joven, como corresponde a todo vocacional. No hay certeza sobre su educación artística, si es que la tuvo, pero el interesado citaba como influyentes en su estilo la enseñanzas de John Goodison, un profesor de geografía y diseño que tuvo en la secundaria, y que insistía en el trabajo con la perspectiva a partir de la observación directa y de la aplicación de la geometría. Como fuere, McCay pasó poco tiempo en el colegio. En 1886 viajó con un circo a Chicago, dibujando afiches, y en 1889 se estableció en Cincinnati, donde trabajó como ilustrador y diseñador. Hacia 1898 comenzó a dibujar en forma regular para distintos periódicos y desde 1903 pasó a trabajar en Nueva York para el editor James Gordon Bennett, que publicaba el *Evening Telegram* y el *New York Herald*. Para ambos diarios, McCay creó en 1905 las historietas *Little Nemo in Slumberland* (después rebautizada *In the Land of Wonderful Dreams*) y *Dreams of the Rarebit Fiend* (cuya traducción aproximada sería *Sueños del aficionado a las tostadas con queso*). Hubo otros trabajos menos difundidos, pero estas dos series llegaron a convertirse en clásicos del género.

Además de haber sido un dibujante preciso, dotado de una imaginación desbordante y de un extraordinario sentido de la perspectiva, McCay trabajaba con increíble rapidez. Eso ayuda a explicar la cantidad abrumadora de trabajos que llegó a firmar hasta su muerte, ocurrida en Nueva York el 26 de julio de 1934.

Del cómic al cine

En una entrevista, McCay afirmó haberse interesado en las posibilidades de la animación hacia 1909, observando los *flip-books* con los que jugaba su hijo. El *flip-book*, uno de los muchos juguetes ópticos anteriores al cine, consistía en una sucesión de varios dibujos encuadrados que al pasarse en secuencia rápida con el dedo pulgar, creaban la ilusión de un breve movimiento. Aunque McCay nunca lo admitió, se pueden citar además como una influencia probable los primitivos ensayos de animación cinematográfica que hicieron J. Stuart Blackton, en Estados Unidos, y Emile Cohl en Francia. Ellos nunca alcanzaron, sin embargo, el grado de perfección técnica y plástica que McCay se impuso a sí mismo.

Para su primer film, el dibujante animó a los personajes que había creado para su historieta *Little Nemo in Slumberland*, que a esa altura había alcanzado gran difusión. Fue la primera vez que un comic llegó al dibujo animado, lo que supuso iniciar una tradición que subsiste hasta el cierre de la presente por lo menos. Se tituló sencillamente *Little Nemo*, fue terminado en 1911 y no tenía una línea argumental, sino que estaba diseñado para sorprender a su público con una serie de elaboradas metamorfosis. McCay hizo personalmente todos los dibujos necesarios (unos 4.000) con un trazo que respetó la complejidad de la historieta original. Tampoco se evitó la dificultad de mover a los personajes en las

tres dimensiones del plano, demostrando así que su característico dominio de la perspectiva era una habilidad natural.

Un dato curioso es que el destino previsto para ese corto no era la sala de cine sino el teatro de variedades. McCay se presentaba frente a los espectadores, hacía dibujos y caricaturas, explicaba los principios de la animación cinematográfica y proyectaba su film. Es de suponer que las reacciones del público le hayan enseñado a calcular los efectos y el *tempo* de sus futuros trabajos.

Su próximo corto, terminado en 1912, nunca tuvo distribución comercial y sólo fue utilizado por el dibujante en sus presentaciones personales. Su título fue **How a Mosquito Operates** (*Cómo funciona un mosquito*) y tuvo un argumento muy sencillo: un hombre se va a dormir y es picado apasionadamente por un enorme mosquito, que primero se emborracha y al final explota. El resultado es cómico pero también perturbador, porque McCay sabía llegar a lo fantástico a través de trazos y movimientos de un realismo extremo, minucioso, alarmante. Han pasado ochenta años y el público todavía se impresiona cuando la puntiaguda trompa del mosquito penetra la carne de su víctima dormida. La situación se basaba en una historieta de la serie *Dreams of the Rarebit Fiend*, que consistía básicamente en la descripción de alucinantes pesadillas, a partir de un elemento cualquiera del mundo cotidiano. La película tuvo algo más: ese mosquito animado, pefundito, que hace guiños al público y va provisto de galera, maletín y afiladora, tiene una personalidad propia. Todavía faltaban diez años para que el Gato Felix cautivara al público, animado sobre ese mismo concepto.

Cuando los dinosaurios bailan

Recién en 1914 McCay registró **Gertie the Dinosaur**, su tercer corto y el que cun las historias del cine con más frecuencia. Gertie es una dinosauria amestrada que baila, come, llora, ríe y da la patita a las órdenes de McCay, que le hablaba desde el escenario. En un principio, el dibujante tampoco pensaba comercializar este film a través de los circuitos habituales de distribución, pero se decidió a hacerlo porque William Randolph Hearst, el dueño de los periódicos para los cuales había empezado a trabajar desde 1911, quería la exclusividad de su trabajo e hizo presión para que el dibujante cancelara sus presentaciones in vivo.

Con esas condiciones y algunos intertítulos, **Gertie** fue adquirida y distribuida por el productor William Fox y se convirtió en un éxito público que contribuyó a desarrollar toda una industria dedicada al cine animado. La película introdujo además los fondos, que en 1914 eran toda una novedad. Hasta entonces sólo se dibujaban aquellos elementos que iban a ser animados, sobre el blanco liso que proveía la misma hoja de papel. Pero Gertie se mueve delante de un paisaje prehistórico (cañerías, pedras, un lago) que tuvo que ser dibujado para cada fotograma del

MAESTROS

film. McCay hizo personalmente los 16.000 dibujos necesarios para animar a Gertie, pero el trabajo de los fondos, que lo excedía, fue completado por el lápiz de un dibujante joven y paciente llamado John Fitzsimmons.

Una idea de la popularidad que conoció **Gertie** la puede dar el dato de que inspiró imitaciones. Existe por lo menos un film que lo copia descaradamente al introducir otro dinosaurio, sobre un fondo parecido, que ejecuta las mismas gracias frente a la cámara. Este corto es mucho menos perfecto que el original y su probable autor fue John Bray, un animador contemporáneo a McCay. Este hombre es considerado el padre de la animación industrial, ya que desarrolló y patentó diversos métodos para acelerar el trabajo del animador y producir con la velocidad necesaria para satisfacer la demanda de una distribuidora comercial. Bray (con el dibujante Earl Hurd) concibió la idea de utilizar hojas de celuloide transparentes bajo las cuales ubicar fondos fijos, recurso que, de haberse inventado un poco antes, el joven Fitzsimmons habría agradecido profundamente.

Animación dramática

La producción más curiosa de McCay se tituló **The Sinking of the Lusitania** (*El hundimiento del Lusitania*) y fue terminada en 1918. El film refería el hundimiento de un navío inglés en 1915, provocado por un primitivo submarino alemán, y se propuso como una reconstrucción precisa y documentada del suceso, que no había sido registrado por cámara alguna. El submarino torpedea al inmenso barco y éste se hunde lenta, dolorosamente, mientras sus pasajeros desesperados se arrojan al mar. Una estructura de noticiero y el trazo hiperrealista le proporcionan un dramatismo singular, que no tuvo precedentes ni imitadores posibles. Como apunta el especialista John Canemaker, "estuvo muy adelantado a su tiempo y muy alejado de la sensibilidad y capacidad de aquellos hombres que producían sencillos gags con payasos, gatos, perros y niños". McCay incorporó en la película el uso de hojas de celuloide para simplificar el trabajo, aunque eso no le impidió tardar dos años en completar sus doce minutos de duración. Estrenado por la empresa Universal en plena guerra mundial, **The Sinking of the Lusitania** tuvo su impacto como film de propaganda pero además demostró con suficiente elocuencia la amplitud del medio en el que se había realizado.

Entre 1918 y 1921 McCay produjo otros seis cortos, de los cuales **The Centaurs**, **Fop's Circus** y **Gertie on Tour** sólo se conservan en forma fragmentaria. Los otros tres eran versiones animadas de sus *Dreams...* y fueron realizadas con la colaboración de su hijo, Robert McCay. Todos fueron trabajados con la característica obsesión por el detalle y por los movimientos, que eran cada vez más precisos, pero también supieron reproducir esa sensación de tranquila angustia que dejaban los originales. **The Pet**, por ejemplo, es un digno antepasado de **King Kong**: un perrito de aspecto triste crece hasta alcanzar el tamaño de un rascacielos y debe ser combatido por la fuerza aérea. En **The Flying House** un hombre pone motor y hélice a su casa para escapar volando de los bancos que ejecutan su hipoteca; la casa se traslada hasta la luna en una secuencia sorprendente que procura reproducir en escala el movimiento de la Tierra y su satélite. Pero McCay alcanzó la demencia total con **Bug Vaudeville**, en la que un vagabundo somnoliento asiste a un extraordinario espectáculo de variedades ejecutado por insectos gigantes: allí hay escarabajos malabaristas, chinches acróbatas, una araña que devora espectadores y cucarachas en bicicleta.

Creador marginal

McCay no quiso insertarse en la industria que contribuyó a formar. Sus películas mantuvieron siempre un carácter artesanal y experimental y han quedado testimonios sobre la generosidad con la que recibía a los neófitos que acudían a su estudio para conocer su técnica de animación. McCay explicaba todo en detalle, sin preocuparle la posibilidad de que sus ideas fuesen robadas. Según explicó una vez, "Cualquier idiota que esté dispuesto a hacer dos mil dibujos para imprimir unos pocos metros de película, será bienvenido al club"³.

Paradójicamente, esa actitud abierta le complicó la vida: John Bray lo fue a visitar, tomó nota de sus procedimientos, los registró como propios y luego demandó a McCay por utilizarlos sin permiso. La evolución del proceso judicial es incierta, pero se sabe que McCay demostró que **Little Nemo** circulaba en fecha muy anterior a las patentes de Bray. Se sabe también que recibió hasta su muerte un merecido porcentaje en las ganancias del empresario. Desde entonces, McCay agregó en sus películas la leyenda "Inventor y originador del dibujo animado", título que todo el mundo conocía y que nadie volvió a discutirle.

Fue un artista completo, exitoso e intransigente. En una cena que un grupo de animadores celebró en su homenaje hacia 1928, el hombre aceptó el reconocimiento pero se mostró severo: "La animación debería ser un arte", -dijo- "y así es como la concebí. Pero ustedes han hecho de ella un oficio. No un arte, sino un oficio. Mala suerte".

Notas

1. Esta cuestión fue ampliamente analizada por John F. Fell en *El cine y la tradición narrativa*, Ed. Tres Tiempos, Buenos Aires, 1977.
2. Las muchas confusiones sobre McCay empiezan con datos tan elementales como su fecha de nacimiento: generalmente se supone que nació en Spring Lake, Michigan, el 26 de septiembre de 1869, pero un censo de la época lo registra como nacido en Canadá, en 1867. Por su parte, el interesado afirmaba ser de 1871.
3. Citado por John Canemaker en *Winsor McCay, his Life and Art*, Abbeville Publishers, New York, 1987.

Percances de una autobiografía desautorizada

por **Homero Alsina Thevenet**

En la página 18 el autor se acuesta con Greta Garbo: *“Como su blusa no se mostró dócil a mis dedos, ella misma me ayudó. Empecé a besarle los pechos, pero no la sentí estremecerse. Le quité la falda, que envolvía sus piernas perfectamente proporcionadas. Apreté mis labios contra los de ella, al tiempo que empezaba a desnudarme febrilmente. Ella estaba tumbada sobre la cama, obediente...”*

Ese éxtasis está fechado en 1938, cuando ella tenía 32 años y él tenía 25. Se habían conocido ese mismo día y él se proponía escribir un libro sobre ella. Pero después que Greta seduce a Antoni, empujándolo hasta la alcoba, Antoni escribe que le costó algún tiempo *“conseguir la confianza de Greta”* (p. 20). Eso le condujo a veinte años de apuntes (p. 22) mientras la convencía de que un libro biográfico sería la forma de dejar impreso el nombre de Greta Garbo en la historia.

Antoni Gronowicz escribió finalmente el libro y tuvo la audacia de enfocarlo en un 90 por ciento como una autobiografía, en la que Greta cuenta en primera persona los hechos y las reflexiones de su vida. En 450 páginas el lector avisado tiene muchos motivos para desconfiar de Gronowicz y de la autenticidad de su relato. Su desconfianza culmina en la segunda solapa de la edición castellana por Grijalbo, donde se lee:

“Las palabras que aparecen en boca de la actriz son de Antoni Gronowicz y no de Miss Garbo, quien declaró públicamente nunca haber tratado con el autor ni contribuido a la redacción del presente libro. Ni Miss Garbo en vida ni sus herederos autorizaron la publicación de este libro”.

En palabras de su propia empresa editorial, Gronowicz inventó todo, menos lo que copió a otros.

Las patas de la mentira

La sola lectura del libro proyecta ya una larga duda, sin solapas que lo acusen, pero la información más sólida proviene del periodismo norteamericano, con ejemplos en el *New York Times*, mayo 30 y junio 24 de 1990.

En 1972 Gronowicz contrató con la editorial Dodd, Mead & Co. la publicación de una biografía de Garbo, pero casi de inmediato la editorial canceló el convenio. Por un lado, el autor no podía ofrecer prueba fehaciente de que la actriz hubiera colaborado con él en ese plan. Por otro lado, el mundo editorial neoyorquino había sido sacudido poco antes por la falsa *Autobiografía* de Howard Hughes, que llevó a la cárcel a su autor Clifford Irving. Con mucha prudencia, Dodd, Mead & Co. terminó por negarse.

Gronowicz no retrocedió. En 1976 vendió el plan a la respetable editorial Simon & Schuster. Pero ésta también se mostró prudente, postergando la posible publicación hasta el fallecimiento de Greta Garbo, con lo que evitaba un posible pleito. Terminó por esperar catorce años.

En octubre 1985 Gronowicz falleció a los 72 años. En las notas necrológicas se le atribuyen nueve biografías (Chaplin, Tchaikowsky, Rachmaninoff, entre otros), cinco novelas, ocho piezas teatrales, tres libros de ensayos. El *New York Times* destaca en su nota necrológica que Gronowicz escribió asimismo una supuesta biografía del Papa Juan Pablo II, titulada *God's Broker* (El agente de Dios), que invoca doscientas horas de conversa-

ciones con el Papa y que el Vaticano rechazó como un invento total.

A pesar de ese dato casi delictivo, Simon y Schuster siguió adelante. Cuando Greta Garbo falleció (el 15 de abril de 1990), la editorial sacó el original de los estantes, limpió catorce años de polvo y procedió a la publicación, paso que en 1990 también dió la Editorial Grijalbo (Barcelona, Buenos Aires) para la traducción al castellano. Todo indica que ambas empresas vieron finalmente la oportunidad de rescatar el capital invertido en los adelantos. Pero la edición no fue fácil. Provocó la inmediata reacción de Gray Reisfield, la heredera y representante de Greta Garbo, quien sostuvo que el libro daría la falsa impresión de que la actriz había colaborado con el autor. El final de ese conflicto fue que Simon & Schuster se comprometió a aclarar, en las solapas o en la contratapa, que Greta había negado en vida todo conocimiento del autor y que la primera persona de la autobiografía era sólo un recurso literario de Gronowicz. Esa misma aclaración es la que Grijalbo publica en su solapa. Dos editoriales serias publicaron así un libro donde señalan que su contenido es todo un invento y que no hay que tomarlo demasiado en serio.

Plagio sencillo

Era bastante fácil escribir otra biografía de Greta Garbo, que se retiró del cine en 1941 y después rehuyó toda figuración pública durante medio siglo. El escritor audaz sólo tenía que copiar su material de los libros que sobre la actriz publicaron John Bainbridge (1955), Fritiof Billquist (1960), Michael Conway (1963), Durgnat y Kobal (1965), Richard Corliss (1974) y Robert Payne (1976), sin olvidar las inmensas carpetas de recortes que se obtienen en bibliotecas, en archivos y en colecciones de revistas. En rigor, Antoni Gronowicz no necesitaba ser seducido por Greta Garbo en 1938 ni ganar su confianza. Tenía todo a mano.

Supo prever, sin embargo, que una biografía común no sería fácil de vender a ninguna editorial. Por eso inventó la primera persona, como si Greta le hubiera hecho confesiones íntimas durante varios años. Eso le permitía colocar

ciertos pequeños datos de escándalo, sea por las mordaces opiniones de Greta sobre sus productores Irving Thalberg y Louis B. Mayer, sea por la admisión de una nutrida vida sexual con hombres y mujeres, sea por los comentarios de la actriz sobre el Hollywood de 1925 a 1941.

Y en eso Gronowicz se equivocó como escritor, porque la primera persona termina por dibujar un autorretrato inverosímil, del que cabe desconfiar cada dos páginas. La actriz retraída y melancólica, que se negaba a la vida social, aparece aquí como una mujer calculadora y vanidosa, que manejaba para su ventaja a productores y galanes, que se jactaba de sus talentos y que transcribe con abundancia los elogios de críticos y de colegas. Es delirante imaginar que en sus monólogos la actriz intercale con suma precisión la sala y fecha de estreno de cada una de sus películas, datos que Gronowicz copió detalladamente del libro de Bainbridge. Como presunta autobiografía, la prosa del autor no alcanza tampoco para transmitir el tono confesional y sentido de una estrella tímida que alguna vez sufrió fracasos y que vio caer o morir a gente cercana, como el director Mauritz Stiller o el reiterado galán John Gilbert. Como recurso literario, la narración en primera persona termina por ser un traspies del autor.

Vida sexual de Greta

No hay en el libro ninguna información que no se pudiera haber leído en otro lado. Pero se amplía la lista de amores de Greta o por Greta, con hombres y con mujeres, que por su orden incluyen a su hermana Alva Gustaffson y a Mauritz Stiller (director), John Gilbert (actor), William Daniels (fotógrafo), Marie Dressler (actriz, 37 años mayor que Greta), Mercedes de Acosta (filósofa), camarero rubio anónimo (en el vapor "Annie Johnson"), Barbara Maclean (actriz y decoradora), Leopoldo Stokowski (director de orquesta), Gayelord Hauser (médico vegetariano), George Schlee (marido de amiga), Winston Churchill (político), todo ello con su condimento de fracasos y peleas.

La lista de amores explica que la prestigiosa Simon & Schuster haya creído en 1976 que el libro sería muy vendible y explica también que lo haya postergado hasta la muerte de Greta, aunque sin adivinar que esa demora supondría catorce años. Casi todos los nombres de la nómina de sexo fueron recogidos de otras biografías de Greta, pero algunos de ellos (Gustaffson, Dressler, Churchill) suenan a improbables.

Los disparates

La ampliación de la lista de amores, con detalles picarescos, se integra con el largo afán de Gronowicz por tirar más nombres al texto, ya que eso ayuda a vender libros. Pero en esto se



equivoca por falta de escrúpulos, al no verificar lo que está escribiendo. En página 12 hace coincidir la muerte de Stiller (1928) con el ascenso del nazismo, que ocurrió en 1933. En p. 164 Greta aparece diciendo que en 1925 seguía con gran interés la carrera cinematográfica de Humphrey Bogart, que debutó en el cine en 1930. En p. 169, y también dentro del año 1925, Greta y Stiller se proponen conocer en Hollywood al director George Cukor, que no llegó al cine hasta 1929. En p. 215, describiendo hechos de 1926, Greta dice que los críticos la comparaban con varias actrices, incluyendo allí a Marlene Dietrich y Katharine Hepburn, pero ocurre que éstas debutaron en Hollywood en 1930 y 1932. En p. 229 Greta erra otra vez al incluir a Clark Gable entre famosos invitados a una fiesta de 1927, porque Gable debutó en el cine en 1931.

Gronowicz cultivó esos disparates con la peor intención, porque el sexo y los nombres propios ayudan a vender libros. Las prestigiosas empresas Simon & Schuster y Grijalbo le dejaron esos disparates por desidia editorial, ya que les sobraba tiempo para controlar los textos. Aún más penosa fue la actitud del crítico Richard Schickel (de *Time*), que accedió a escribir treinta verbosas páginas de epílogo sobre la misteriosa soledad y el tenaz silencio de Greta desde su retiro en 1941. A un crítico de cine debería haberle llamado la atención que la silenciosa Greta se haya puesto de pronto tan locuaz y tan dispuesta a confesar intimidades, incluyendo algunas vergonzantes. Con una ligera lectura habría sabido que la autobiografía era falsa, que estaba llena de errores y que no agregaba nada a lo ya publicado antes. Pero tampoco Schickel agregó nada.

Garbo-su historia

de Antoni Gronowicz, Grijalbo, Barcelona y Buenos Aires, 1990. 450 páginas.



Ingmar Bergman

por Juan M. Company
ed. Catedra

El tiempo de la narración clásica: los films de gangsters de la Warner Bros. (1930-1932)

por Vicente J. Benet Ferrando
Textos Filmoteca

El cine del tercer mundo

(Diccionario de realizadores)
por Alberto Elena
edic. Turfan

Roger Corman

por Roger Corman
y Jim Jerome
ed. Laertes

El western

por Quim Casas
Paidós

Bertolucci por Bertolucci

Ediciones Plot

Narrativa audiovisual

por Jesús García Jiménez
ed. Catedra

La dirección de producción para cine y televisión

por Martínez Abadía
ed. Paidós

Cómo hacer televisión

por Carlos Solarino
ed. Catedra

La televisión: los efectos del bien y del mal

por Lorenzo Vilches
Paidós Comunicación

Spielberg

por Antonio Lara Espada
Espasa, Perfiles de hoy

Pasión de Drácula

por Juan José Plaús
Nickelodeon

El cine y sus oficios

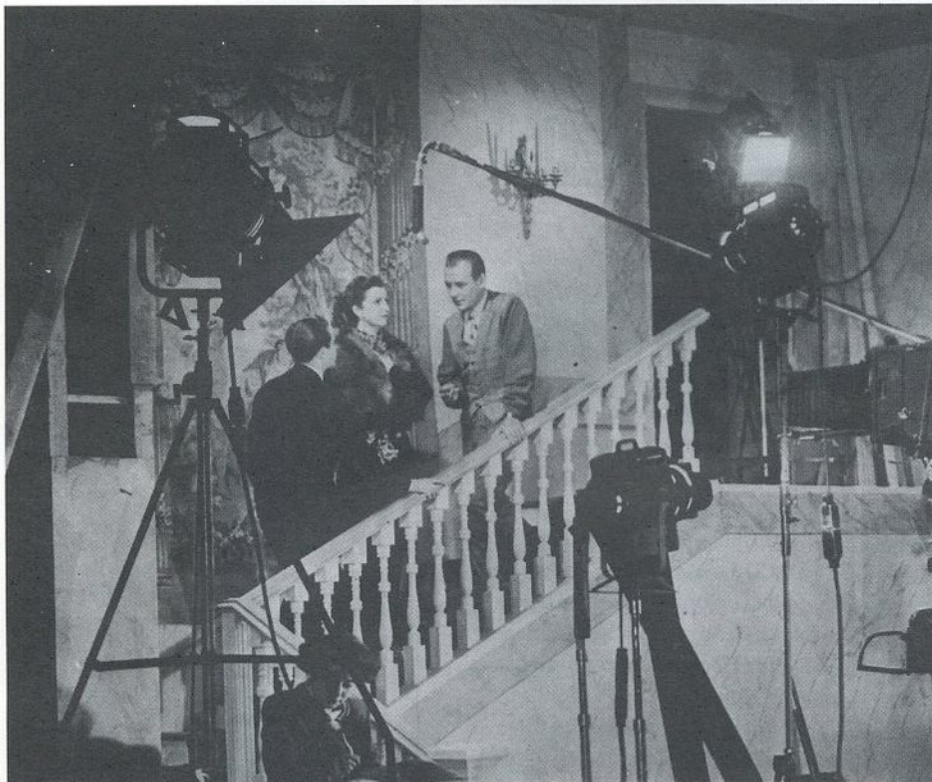
por Michel Chion
ed. Catedra

El cine estilográfico

por Vicente Molina Foix
Anagrama

Discutir una abstracción

por Sergio Wolf



Hay algo estimulante y propiciador del disenso y la participación del lector, en este material de las IV Jornadas de Discusión sobre Cine desarrolladas en el Festival de Cine Argentino de Santa Fe en 1991 y publicadas recién ahora. Tanto en el texto como en el lector, el disenso y la discusión nacen del carácter disímil y heterodoxo de los abordajes de las tres ponencias: *La luz necesaria*, de Marcelo Camorino; *El sol, filmado de cerca, todavía puede sorprender*, de Cristian Pauls; y *Poner la luz*, de Raúl Beceyro. Cada una de ellas, así como algunas de las intervenciones de la discusión -de Beatriz Sarlo, del propio Beceyro, o de Jorge Goldenberg acerca de "la luz como demanda del guión"- parecen, en su legítima provisoriedad, abrir distintas zonas del problema.

El fotógrafo Marcelo Camorino abre citando a Tarkovski respecto del "pecado de lo innecesario" para luego plantear la necesidad de "un equilibrio entre lo material y lo espiritual", es decir el problema de la correspondencia o la desvinculación entre medios y fines. Como siem-

pre, lo que se desprende es cómo los sistemas de representación conllevan una decisión ética. Esto llevará, más adelante, a que Beceyro aluda a lo expuesto por Camorino respecto de la idea del derroche en el cine publicitario.

A su vez -inspirándose en el notable artículo de Bonitzer *Les images, le cinéma et l'audio-visuel*-, el cineasta Cristian Pauls reflexiona sobre las imágenes actuales diagnosticando que son *efectos de look*, carentes de singularidad y meras exponentes de la *belleza del artificio*. Para ello traza una diferencia entre el plano, que dice "he aquí", y la imagen, que dice "¿me has visto?". Pauls hace una formulación que es un hallazgo incluso en su cierre, con esos inquietantes puntos suspensivos que hablan de ver si puede haber cambios en el tipo de imágenes al suprimirles todo aquello que se les añadió hasta lograr la vigente belleza del artificio.

Por último, Beceyro, luego de afirmar la imposibilidad de percibir la luz por separado del conjunto, desarrolla una decisiva toma de posición teórica. Beceyro sostiene que, al poner la

luz, los estilos pueden ser *naturalista* o *expresionista*. El naturalista, dice, es aquel "vinculado con la luz natural o las relaciones con las fuentes", mientras que el expresionista es el "despreocupado y arbitrario respecto de la luz natural" y que busca hacerla "confluir con el significado global del film". Esta hipótesis de las "dos luces", en realidad, continúa la trabajada por Fabrice Revault D'Allones en su extraordinario y definitivo texto *La lumière au cinéma (Cahiers du Cinéma, 1991)*. Allí, D'Allones traza el corte estético de la Historia del Cine, proponiendo una *luz del clasicismo* y una *luz de la modernidad*. La luz clásica -dice- es una luz de estudio que busca "hacerla hablar", la teatraliza y jerarquiza aspectos de la puesta tornándola metafórica mediante el uso de las luces y sombras, promoviendo un *Arte de la Luz*; la luz moderna, en tanto, propicia una luz del mundo, generando un *continuum* o indiferenciación evitando toda "fácil legibilidad" de las imágenes y promoviendo un *Arte de la Iluminación*. La clasificación de Beceyro fija un patrón análogo y tan esencial como el de D'Allones.

En el apartado que transcribe la *Discusión*, lo que podría pensarse como un caos de opiniones o de fuego cruzado sin blanco, más que ubicar al lector en un lugar de pasividad motiva a que adhiera, rechace, corrija y piense la pluralidad de sentidos implícitos de la mayoría de las intervenciones. Y más allá de lo productivo o los desvíos del arte de "discutir", casi como un fantasma, acechando, planea la pregunta inicial: ¿es posible materializar, con la palabra, semejante abstracción?

La luz en el cine

Ponencias e intervenciones de Marcelo Camorino, Cristian Pauls, Raúl Beceyro, Adrián Gorelik, Carlos Essmann, Rafael Filippelli, Alberto Fischerman, Tristán Bauer, Beatriz Sarlo y Jorge Goldenberg. Editado por Proarte, Taller de cine de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1994.

70 páginas.



Todas las semanas con todas las noticias de cultura: Cine, Teatro, Video, Artes Visuales, Investigaciones de Política y de Cultura, Tendencias, Espacios, Historieta, Psicología, Televisión, Radio, Ecología, Humor, Lenguaje, Actualidad, Música, Danza, Educación, Chicos, Posters, Moda, Costumbres.

Ni prensa amarilla, ni un príncipe azul, ni la vida color de rosa.

LA MAGA. El color lo pone la cultura, sin medias tintas, blanco sobre negro.

para anunciar en

Film

307 - 6170

EN EL AÑO DE LA COMUNICACION

CONSIGNAS

MEDIOS & COMUNICACION

- INFORME ESPECIAL: SEXO & COMUNICACION
- DOSSIER: Software & Hardware. Libros & Revistas. ■

4^o ANIVERSARIO / YA ESTA EN LOS KIOSKOS



LIBRERÍA

EL GLYPTODON

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

Teatro
Filosofía
Surrealismo
Psicoanálisis
Antropología
Artes Plásticas

**Ayacucho 734 - Buenos Aires
374-7973**



ASTA NIELSEN

LA PRIMERA DIVA DE LA HISTORIA DEL CINE

31 de octubre al 15 de noviembre

- Afrunden** (El abismo), 1910
- Der fremde Vogel** (Pájaro extraño), 1911
- Die freudlose Gasse** (Callejón sin alegrías), 1925
- Die arme Jenny** (La pobre Jenny), 1912
- Die Suffragette** (La sufragista), 1913
- Das Liebes-ABC** (El ABC del amor), 1916
- Asta Nielsen** (documental), 1968
- Die Filmprimadonna**, 1913
- Engelien** (Angelito), 1914
- Der schwarze Traum** (El sueño negro), 1911
- Balletdancerinde** (La bailarina), 1911
- Dimentragödie** (La tragedia de la calle), 1927
- In dem grasen Augenblick** (El gran momento), 1911
- Weisse Rosen** (Rosas blancas), 1917
- Hamlet**, 1921
- Das Mädchen ohne Vaterland** (La chica sin patria), 1912
- Vordertreppe, Hintertreppe** (Entrada de servicio), 1915

Ella es el universo: la visión de los ebrios y el sueño de los solitarios. Puede reírse como una adolescente feliz, pero sus ojos saben de aquellos asuntos de lujuria y misterio que nunca se atrevería a expresar. Tiene la gracia etérea de las mujeres de Utamaro y la fuerza de Yvette Guilbert.

GUILLAUME APOLLINAIRE

GOETHE-INSTITUT

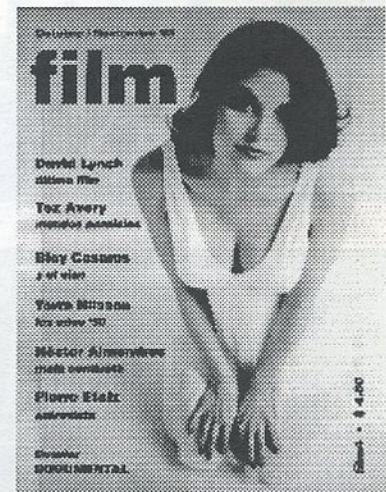


BUENOS AIRES

Clásicos

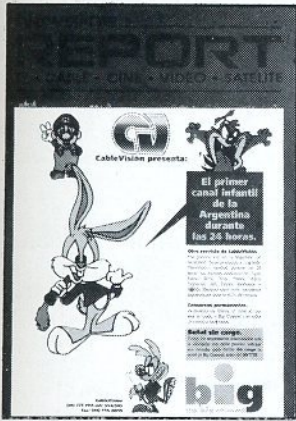
Aún están en venta
los viejos números de
Film

(número 1 agotado)

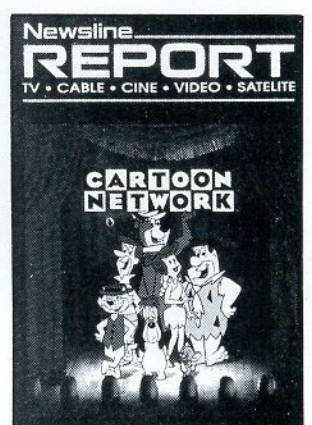
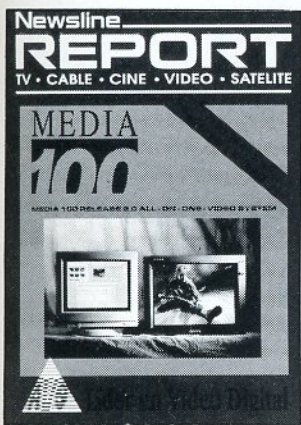


Film11 sale los últimos días de **diciembre**

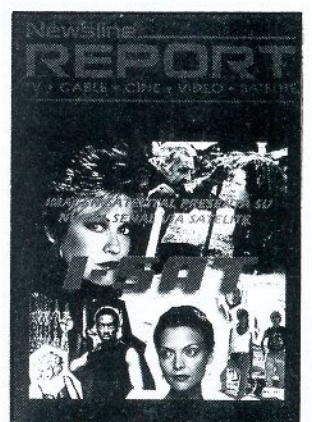
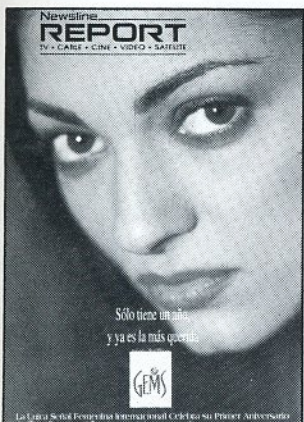
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Desde hace cuatro años, la revista



empresarial líder del sector.



Newsline
REPORT
TV • CABLE • CINE • VIDEO • SATELITE

Informacion Estrategica

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



**WOODY HARRELSON JULIETTE LEWIS
ROBERT DOWNEY JR. Y TOMMY LEE JONES**

*UNA NUEVA Y ATREVIDA MIRADA
A UN PAIS SEDUCIDO POR LA FAMA,
OBSESIONADO POR EL CRIMEN
Y ATRAPADOS POR LOS MEDIOS
DE INFORMACION.*

UNA PELICULA DE OLIVER STONE

ERAN LA MAXIMA ATRACCION EN EL CIRCO DE LA VIDA CREADO POR LOS MEDIOS

ASESINOS POR NATURALEZA

EN NOVIEMBRE SENSACIONAL ESTRENO