Film



Soldado de dios **Schrader**

Entrevista **Agresti** Buenos Aires viceversa

Fargo **Coen** último film

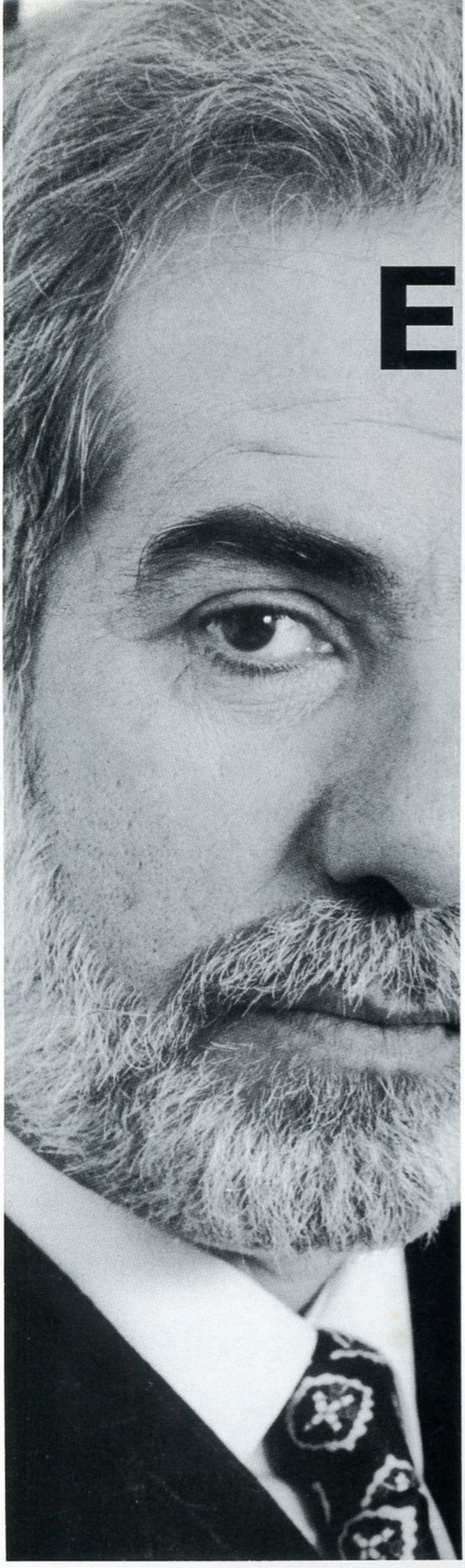
Dossier **Martínez Suárez** el memorioso

Días extraños La mirada culpable

Nuevo **cine francés**

Cine de **Hong-Kong**

Film19 Año 4 Abril/Mayo 96 $7



Pepe Eliaschev

ideas en vivo

Martes 21.00 hs.
en vivo

puro valor agregado

LN
LA MEJOR INFORMACION SIEMPRE

CableVisión
TCI

VCC
LA OTRA TELEVISION

MULTICANAL
MULTIPLICA SUS GANAS DE VER TELEVISION

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

6 **Malón**

Un diccionario de films argentinos, Javier Garrido, *laser-discs*, comedias criollas, Gary Lane, *Magazine For Fai*, música y cine.

18 **Agresti & Buenos Aires viceversa**

Larga charla con el realizador argentino y la expectativa de que sus films tengan una circulación normal, de una vez y para siempre. El anticipo de su última película, por Sergio Wolf, rubrica esa esperanza.

24 **Días extraños**

Son los que debe haber vivido Kathryn Bigelow al lado de James Cameron, pero también es el título de la más reciente colaboración entre ambos. Lo más parecido a un *coitus interruptus*, según confiesa Paula Félix-Didier.

28 **Fargo**

El último film de los hermanos Coen, con el que Joel Coen se consagró Mejor Director en el último festival de Cannes, es un regreso al hogar en el sentido literal de la expresión, cree Fernando Martín Peña.

30 Dossier **Martínez Suárez, el memorioso**

Un completo recorrido por la obra de uno de los realizadores argentinos más interesantes y menos revisados de la llamada *Generación del '60*. Wolf escribe una nota general; Sendrós, Posadas, Manrupe, Félix-Didier y Peña abordan la filmografía comentada y el propio Martínez Suárez reflexiona sobre su trabajo en una entrevista que se intentó exhaustiva.

50 **Nuevo cine francés**

Hay una serie de rasgos comunes que permiten hablar de una nueva generación en la producción francesa más reciente. La descubren Christian Kupchik, Martha Hendler e Yvonne Yolis.

55 **Cine de Hong-Kong**

Hay una serie de rasgos mutilados a patadas que permiten hablar de una nueva generación en la producción china más reciente. La descubre Diego Curubeto.

58 **Schrader**

Un repaso por la obra del realizador y guionista norteamericano, y la reseña de su film más reciente, *Ilusiones satánicas*, por José Luis Cancio

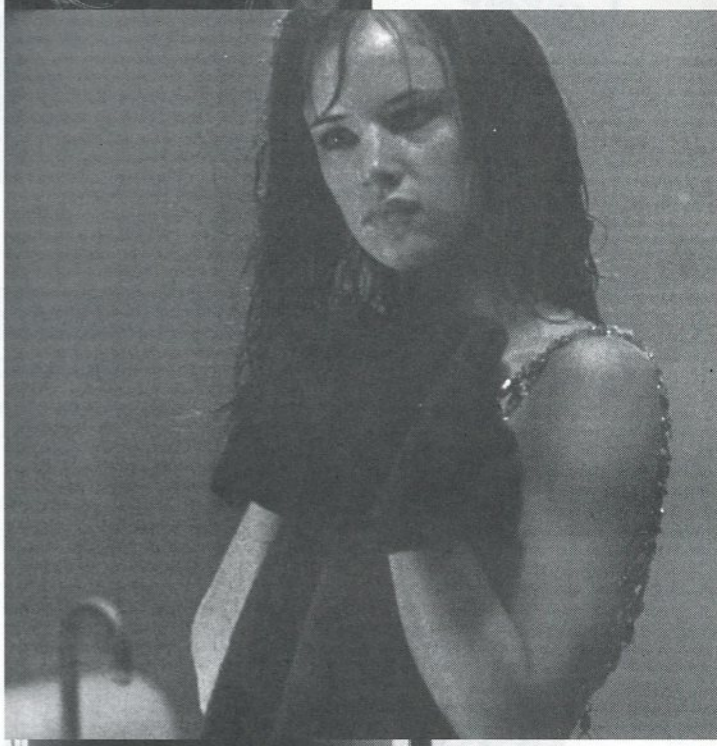
62 **La sombra del pasado**

Film propuso a varios directores argentinos escribir sobre películas argentinas que consideren especialmente significativas. En este número responden Manuel Antin, Simón Feldman y Cristian Pauls.

64 **Cazadores de utopías**

El realizador David Blaustein narró a Paraná Sendrós la elaborada gestación de su película sobre Montoneros. Alvaro Melián, hombre del cine militante de los '70, hace una lectura del film en perspectiva.







●

La Haine *de Mathieu Kassovitz, uno de los films más polémicos del nuevo cine francés*
Juliette Lewis en ***Días extraños****, el tecno-noir de Kathryn Bigelow*
Buenos Aires viceversa*, de Alejandro Agresti*

en la tapa:
Robert De Niro es Travis, en ***Taxi Driver***

Film19
Abril/Mayo 96

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

NUEVA DIRECCION

BELGRANO
Roosevelt 1991 (1428) Bs. As.
Tel./Fax 788-8917 / 781-9359
CENTRO
Tucumán 536 L. 326 1º Subs.
(1005) Bs. As. Tel./Fax 393-1908

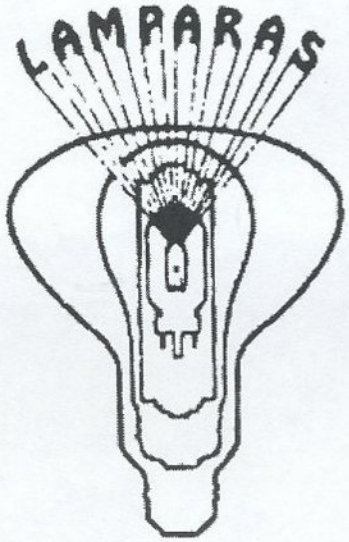
CHARVAY

- **MEJOR CONSERVACION DEL PRODUCTO**
- **MAXIMA ROTACION DE STOCK**
- **MAYOR RAPIDEZ DE ENTREGA**
- **INMEJORABLE FUENTE DE ORIGEN**

DISTRIBUCION DE MATERIAL FILMICO Y MAGNETICO

SONY AMPEX EASTMAN KODAK 3M APOGEE BASF TDK

ALICIA DE LAS LAMPARAS



Lámparas Especiales

Infrarrojos • Germicidas • Ultravioletas
Actínicos • Scialíticas • Estroboscópicas

Filmación y Proyección

Para Instrumental en General

Envíos al interior - Consultas telefónicas 8 a 18 hs.

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

CINE PARA SIEMPRE

Venta y Canje de Películas
Todos los Géneros y los Mejores Precios...

CORRIENTES 1382 LOCAL 25 TEL: 374-2613

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

NEW FILM

CINE CLASICO
Y DE AUTOR
MAS DE 2000
TITULOS

ALQUILER
Y VENTA

OPERAS
DOCUMENTALES

TARIFAS
ESPECIALES
PARA SOCIOS
DISTANTES

BIBLIOTECA
DE CINE PARA
CONSULTA

SERVICIO DE
CONSULTA
CINEMANIA '94
EN CD-ROM Y
ENCICLOPEDIAS
MULTIMEDIA

BARRANCAS
DE BELGRANO

O'HIGGINS
2172

TEL: 784-0820

lunes a sabado
10 a 13 y 16 a 22
domingos y feriados
11 a 13 y 18 a 22

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
Marcelo Bello
Alvaro Buela
José Luis Cancio
Diego Curubeto
Marcelo Dos Santos
Fernando Kabusacki
Christian Kupchik
Raúl Manrupe
Claudia Palozzo
Abel Posadas
Paraná Sendrós
Diego Wolfson

Corresponsales:
N.York
Gabriela Chistik
Los Angeles
Guillermina Zabala
Alemania
Claudia Palozzo

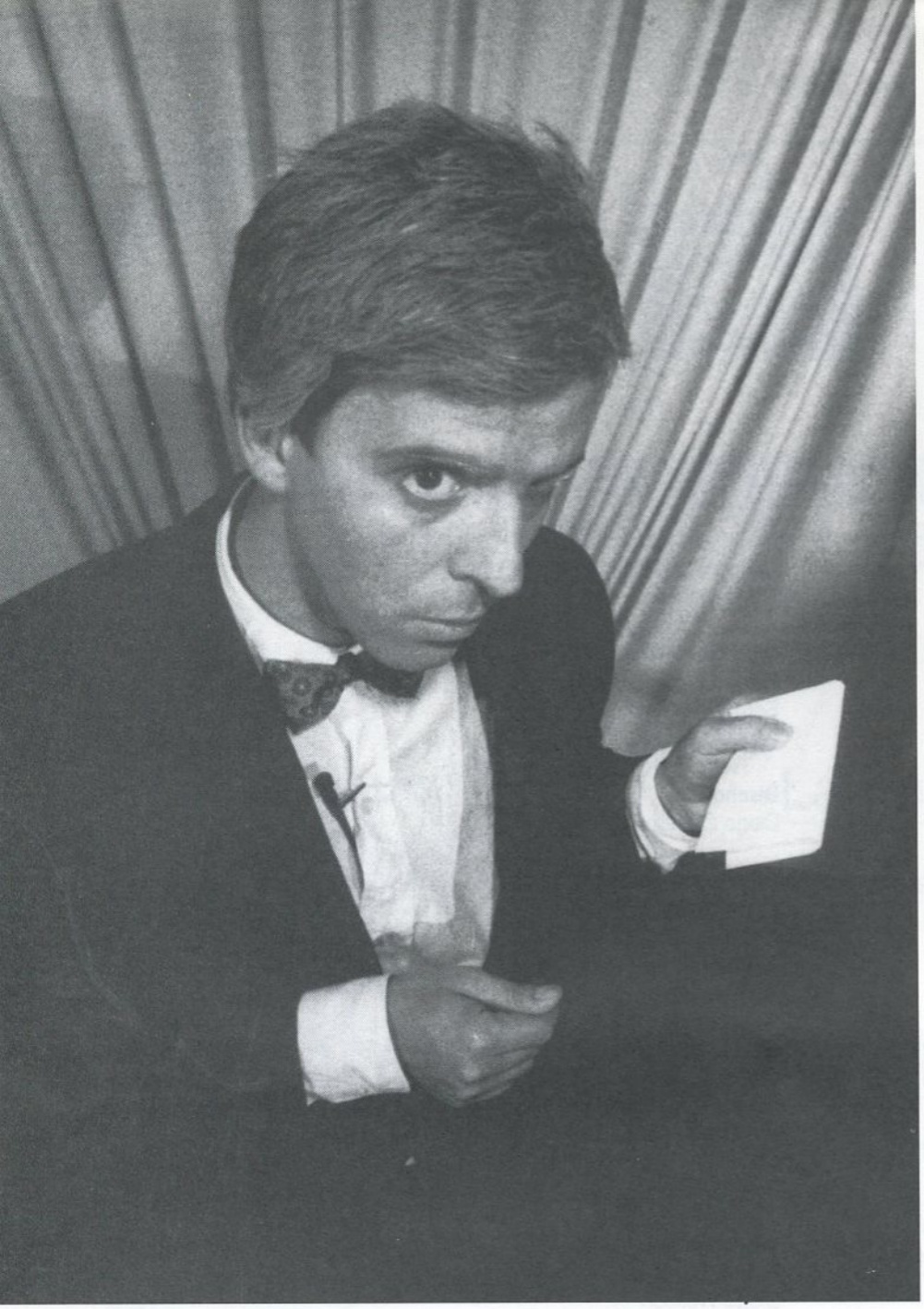
Impresión
Sociedad Impresora Americana

Distribución
Vaccaro Sánchez & Cia.

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

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

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



tv anclado en for fai

por Marcelo Bello fotos: Diego Wolfson

"*Hoy vas a entrar en mi pasado*": el verso de *Los Mareados* , para esta nota, suena más a bienvenida que a nostalgia. Tan conmovedor como el encuentro entre Mathilda y León en la película **El perfecto asesino** es el que puede producirse entre el letrista Enrique Cadícamo (95) y Ana (3), amiguita del periodista Damián Tabarovsky, en la vidriera de Cablín. Porque la quimera de congregar las apetencias de una criatura -a sus anchas con "*la monstruosidad, la deformidad corporal*" que habilitan los personajes de **Ren & Stimpy**- y la fascinación del legendario poeta por las "*imágenes lunfardas auténticas*" de Carlos de la Púa está vivita, coleando y desplegando una sensualidad orillera capaz de conjurar cualquier amago de *zapping*. Dóciles a la muletilla "*no me cambies de canal*", cada vez somos más los chicos y los grandes anclados en **For Fai** los martes a las 20,30 hs., los viernes a las 22 hs. y los domingos a las 21 hs.

For Fai sabe lo que hace

El prodigio de achicar el zanjón entre la generación Cadícamo (un nieto de los primeros inmigrantes llegados de manera aluvional) y quien podría ser su bisnieta es un raro fenómeno dentro de una televisión marketineada. En **For Fai** esperan 30 minutos de entretenimiento y a los chicos, además, la posibilidad de apropiarse -alegremente satirizado por el mundo poético que crea el programa- de un lenguaje que resume la entrañable experiencia de sus ancestros. En los bloques de **Magazine For Fai** desfilan: el imaginario decimonónico, con las poetisas Grecia, Roma y Rosario Bronté; las atracciones de feria, incluyendo a *Las historias de Mara* (que remedan al cine mudo) y al mentalista Bellini; el paternalismo estatal, expresado en la propaganda institucional de la omnímoda corporación "For Fai"; la industria cultural, con separadores que reescriben clásicos de la pantalla, montaje que desnuda la sintaxis televisiva; una sección dedicada a *Efemérides* de *hits* efímeros y, sin cambiar de andén, *Junta*(s) *Médica*(s), *Mesa*(s) *con gente* y *Sabelotodo*(s) donde se practica una parodia formidable a la didactogenia del experto -dolencia nacida de la fatal combinación entre el narcisismo y la propensión autoritaria- que aqueja al grueso de los personajes públicos cuyos saberes gozan de prestigio en el cuerpo social. No por casualidad la Dra. Ericabarren, uno de los personajes más queribles del programa, caricaturiza ambos rasgos en su *Correo Sentimental*.

El orsonwelliano Sr. **Orwell** Forfai -en la ficción, factótum del programa- sabe lo que hace. Para presentar este esperpento en el mundo del espectáculo y hacerlo potable tanto a Anita como a Cadícamo, eligió niños monstruosamente adultos y un moderador desmesurado: el inefable Mario Podestá.

Ficha técnica

Actúan: Mex Urtizberea, María Sol Titiunik, Maida Andrenacci, Sebastián Areito, Andrés Burecovics, Martín Etcheverry, Alejandro Goldberg, Laura Wajncymer, Julieta Zylberberg, Daniel Arroyo, Guido D'Allesandro, Carolina Setton, Julián Kartun, Grisel Ladizesky, Julia Martinez Rubio, Regina Campanini, Violeta Urtizberea, Ana Greco, Santiago Binztein, Ariel Salvucci, Nahuel Almada, Camila Taranto, Ariel Wisnia, Juan Ponieman, Marcelo Chirinos (voz en tómbola).*idea y dirección general:* Mex Urtizberea. *libro:* Alberto Muñoz, Mex Urtizberea. *dirección de actores:* Nora Moseinco. *Realización:* Lucrecia Martel. *dirección de cámaras:* Pablo Ondjian. *Producción:* Carlos Sepiurca. *música:* Mex Urtizberea con arreglos de Omar Gianmarco. *locución:* Marcelo Chirinos, Claudia Tomas, Valeria Enriquez. *Edición:* Gabriel Mori, Norberto Rodriguez, Luciano Specos, Diego Pariso. *supervisión de edición:* Diego De Angelis, Alejandro Martinez, Marcelo Arture. *jefe de operaciones:* Alejandro Werner. *iluminación y cámara de exteriores:* Triada Producciones.

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

Canchero

Mex Urtizberea, en la piel de Mario Podestá, es un maestro de ceremonias con abolengo: tanto por la pilcha -traje marrón, moñito- como por su forma de hablar, parece un coetáneo de la primera generación de *speakers* radiofónicos que desembarcó en nuestra tevé. Pero su ortodoxia, con la carga de solvencia que nos hace presuponer, es desmentida desde la propia presentación del programa. Extendiéndose con generosa vista al quincho plateado que corona la cabeza de Podestá, la angulación permite que le entremos a las zozobras del animador. Tanto al mostrarlo estilo pecera, incómodo él de tener que acatar los bordes de la pantalla, como al dejarlo críticamente expuesto en alguno de sus muchos extravíos (por ejemplo, cuando lo sorprendemos recurriendo a un machete) hay un señalamiento del poder que tenemos los telespectadores. Es más: dramatizada internamente en la misma presentación, aparece la pulseada entre la voluntad de retener audiencia con métodos cuasi policiales ("*¿Qué te estás rascando? / Que te estoy mirando*") y la defensa de los consumidores, asestando vaivenes de control remoto que se descargan contra el animador. Pero Mario, como digno ejemplar televisivo, tiene *yeites* para quedar siempre bien parado. Para Enrique, está canchero en el *metier*. Para Anita, es una criatura igual de plástica que los *transformers* de **Power Rangers**.

Tongolongo

La ductilidad de Mario, en la sección de la *Tómbola For Fai*, es sometida a un verdadero banco de pruebas. Arranca con devaneos del propio animador, generalmente anécdotas de su vida personal, y desemboca después en un aspecto que desvela al conductor: pesan sobre la sección sospechas de tongo.

Como equivalente mediático del antiguo rasgarse las vestiduras, Mario ordena "*Abra el paño, señor director*". El conjuro deja ver el siempre cambiante artefacto diseñado por el ingeniero Cusifai (invención que merecería desfilar entre las atracciones que despliega el novelista Raymond Roussel en su *Memorias del Africa*) y a los fieles laderos del animador: la señorita Katy Burruchaga y el escribano López Carajeta. Ella, reiterando un gesto como de tocar el arpa, no hace otra cosa que enviar saludos y acariciar una porción del invento; él usa lentes como de ciego, artículo bastante fuera de lugar dada su tarea fiscalizadora. Cumplida la presentación de sus ayudantes, tiene lugar el segundo test: Podestá *jala* una palanca y la marcha del artefacto lo obliga a menearse poniendo a prueba su elástica constitución. Si Mario permaneciera "*de una pieza*" afrontaría un riesgo mayor a caerse de culo: una fractura provocada por el virus de las crecientes posibilidades tecnológicas de la televisión. La edición *off line* y el *zapping* (por citar dos ejemplos que atañen, respectivamente, a hacedores y espectadores) desarrollaron una sintaxis proteica. Y homologando tal estado de cosas, el cambio y la agilidad son la vacuna que explica la buena salud de **Magazine For Fai**. Basta reparar en la selección de los participantes: Puede operarse "*entre quienes son propietarios de un automóvil Impala*" o "*entre quienes tienen daiquiri en su bodega*", criterios inestables y de difícil verificación .

Che pibe

"*Pasa que el teléfono ya llama / y a Ud. que está a punto de atender / Mario Podestá le avisa / que Ud. tiene que decir / '¿Dónde está Mario Podestá?'*". A su turno, después del jingle, el participante da las *passwords* y Mario completa la contraseña con un desaforado "*Acá, acá, acá*". Y pasa que, a causa de una invariable puntería desplazada, Podestá y sus acompañantes se convierten en juguetes de su interlocutor. La situación, esquemáticamente definida, es producto de una interferencia que hace reversibles los lugares del espectador y del maestro de ceremonias: un camionero, mal estacionado a la vera del camino, ve reflejado al conductor en una llanta de su vehículo y lo compromete en sobornar a la policía con parte de su cargamento de helado. Una persona entra en conferencia con Papá Noel, súbitamente aparecido en el *set*, y aprovecha para reprocharle el despropósito de haber tergiversado el pedido de un abuelo de la familia. Mario trata de consolar al damnificado y busca paliativos anunciando el premio ("*Un paseo en tractor con Roberto Giordano*") pero a su interlocutor, insaciable, no lo conforman ni la chancha ni los veinte. En este caso puntual, ni siquiera la máquina de hacer chorizos: reclama el mismísimo tractor y que le sea entregado por Podestá en persona.

Bajo el imperativo de que el show no decaiga, Podestá se somete a los caprichos del televidente: si cae en una escuela, accede a contestar en una mesa de examen y a ser humillado por el profesor Parravicini; si las circunstancias lo exigen, para evitar destrozos en una veterinaria, parlamenta con el mono Bonete en los términos que preescribe su poseedor. Esta faceta de ser complaciente hasta el absurdo es divertida: puede llevarlo a recitar loas al "*... General Garibotti / con su caballo / y tutti li fiocchi*" o a entonar "*El orangután y la orangutana*" con el fin de aplacar al mono insurgente.

La sonrisa de Ana hace catarsis del mandoneo: goza porque Mario es un par de ella. Ya sea cuando lo ve trenzado en una guerra de chistidos con los invitados de *Mesa con gente* o prestando su garganta, con el mayor candor, a los estragos que le practica la *Junta Médica* para acabar con el virus del ronquido. A Enrique se le reflota, con el papel de Podestá, aquella galería de canallas queribles que supieron encarnar Luis Arata o Alberto Olmedo. La evocación se hace nítida cuando el personaje de Urtizberea, en vena sensacionalista, magnifica las miserias de quienes comparecen en la sección *Efemérides* para exponer un conflicto donde él, invariablemente identificado con la víctima, profesará un humanismo militante. Pero la contraparte de tanta limosna, como ocurrió al visitar dicha sección el decapitado autor de "*Voy a perder la cabeza por tu amor*", termina sincerándose descarnadamente. Dado que por la vía de las preguntas sutiles no conseguía resaltar el "problema" de su invitado, Podestá desandó su bonhomía para palpar el aire dejado vacante por la ausencia de cabeza.

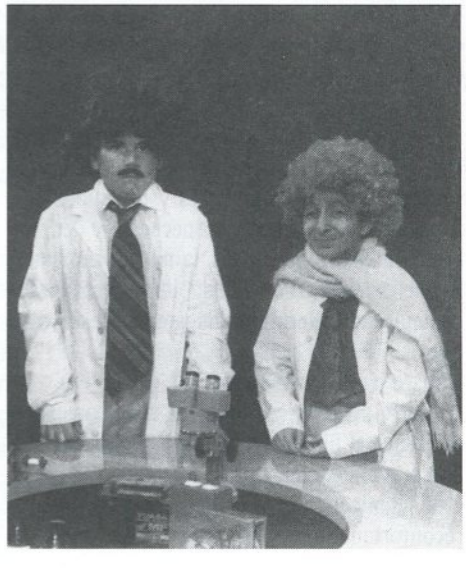
Anita valora esta audacia porque expande su *play-room*: Podestá y elenco legitiman en la pantalla los juegos y las fantasías infantiles (vestirse de grande, ser doctor, personificar una pareja de peces) y presentan, sin necesidad de Teddy-osos artilugios, un formidable espacio de interacción. Y en la perspectiva de Enrique, estaría abriéndose un boliche espectacular donde se juntan el argot y el varieté que frecuentaban los *outsiders* de antes con formas expresivas nacidas en el *underground* de los '80.

Apuntes sobre la realizadora

La excelencia de cada **Magazine**... obedece, en buena medida, al talento de Lucrecia Martel para orquestar el trabajo del plantel profesional más joven de nuestra televisión. Esta realizadora, nacida en Salta hace 29 años, es dueña de bríos narrativos que no se circunscriben a la pantalla chica: a partir de **Rey muerto**, cortometraje que integró las **Historias breves** y le valió un Coral de Oro en la edición 1995 del Festival de La Habana, está madurando el guión para su primer largometraje.

en frente: *Mex Urtizberea es Mario Podestá*

abajo: *Los doctores Kressmayor "¡Hay que operar!"*



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



música duro de oído

por Fernando Kabusacki

De algunas incomodidades

Durante el transcurso de la acción de un film, suele existir en el espectador un constante juicio sobre la conducta de los personajes:
-Lo que hizo está bárbaro. Me gustaría poder hacerlo yo también...
O
-¡Qué mal que estuvo! ¿Qué necesidad tiene este tipo de ser tan horrible?

La música en las películas suele tener un papel "anclador". De alguna forma "ancla" al oyente a otro tipo de "juicio", en un lugar en el que se descansa de este bombardeo de millones "es así", "no es así", "debería ser distinto", "ésto está bien pero ésto no".
El juego de resonancia-no resonancia con la banda sonora, en que el espectador entra desde el comienzo de una película, no crea este tipo de conflictos.
...Crea otros.
En **Shallow Grave** (*Tumba al ras de la tierra*, Danny Boyle-1994), al tiempo que suceden cosas verdaderamente inquietantes y desagradables, situaciones incómodas y sospechosas y decisiones e imágenes horrendas, la música de Simon Boswell trabaja como "aliada" del espectador (es tranquilizadora, entretenida, agradable) en otro plano...
...hasta cierto momento
...a partir del cual los sonidos se alían con lo que sucede en el film para hacer la estadía en la sala aún más incómoda.
Una jugada por demás macabra. El elemento reconfortante se desvanece.

De cómo una película que parecía poder ser bastante entretenida, se transforma en una sucesión de acontecimientos aburridos y previsibles

Young Americans (*Sin honor y sin respeto*, Danny Cannon-1993) proyectada en una sala desprovista del equipo de sonido necesario.
La banda sonora, compuesta por David Arnold y que incluye un tema cantado por la islandesa Björk, parece ser un elemento fundamental para hacer funcionar esta película.
En un cine con pésimo audio, la contribución sonora no tiene el lugar que necesita y entonces la película se transforma en una sucesión de acontecimientos aburridos y previsibles.

Cuándo un clip es un clip; cuándo una película es un clip, cuándo un clip es una película...

¿Con qué tendrá que ver?
El video **Heart's Filthy Lesson**, dirigido por Samuel Bayer, está protagonizado por David Bowie; no sólo por el Bowie músico sino también por el actor de películas como **The Hunger** (*El ansia*, Tony Scott-1983) y **Merry Christmas, Mr. Lawrence** (*Furyo*, Nagisha Oshima-1983). Obviamente, éste es un clip comercial para MTV, algo así como un vehículo mediante el cual una canción puede ser oída por televisión.
Pero hay más...
Los discos o la radio pop son en general escuchados mientras el oyente hace alguna otra cosa. No es lo más común, supongo, sentarse frente al equipo de audio a escuchar un disco mirando fijo los *leds* o las perillas del amplificador. Entonces, parece que alguien advirtió la necesidad de entretener al oyente con imágenes. En muchos casos, éstas sólo contribuyen a que el espectador se entretenga *tanto* que deja de prestar atención a lo que oye.
Pero en otros casos, como en **Heart's Filthy Lesson**, la imagen llega a tener una consonancia extraordinaria con el material sonoro.
Como en una buena película.
Y si un clip es algo así como un vehículo mediante el cual una canción puede ser oída por televisión, confieso haberme preguntado si **Until the End of the World** (*Hasta el fin del mundo*, Wim Wenders-1991), que en principio era una miniserie para la TV, no será un gran clip de lujo.

Rarezas: Fresa y chocolate, Mark Isham

Algunas bandas de sonido (como la de **Fresa y chocolate**, por Juan María Vitier) llevan a creer que un *score* necesita ser escuchado sólo en el contexto de la película para llegar a tener algún tipo de función.
The Net (*La red*, Peter Hyams-1995) contiene una sorpresa muy agradable; la música de Mark Isham, que además de ser muy fuerte y efectiva, fue compuesta por un músico cuyos trabajos para **The Moderns** (*Los modernos*, 1988) y **Trouble in Mind** (*El callejón de los sueños*, 1985), ambas de Alan Rudolph, son sumamente interesantes fuera del cine. En cambio, curiosamente, otros discos suyos como *Tibet* parecen haber sido hechos para servir a un film inexistente.
En la portada del CD con la banda de **Trouble in Mind**, Rudolph escribe:
"*Más que cualquier otra herramienta creativa a disposición del realizador cinematográfico, la música es el re-arreglador de estados de ánimo número uno. En* **Trouble in Mind**, *un estado hipnótico y sostenido fue sólo una parte del requerimiento musical. La partitura de Mark Isham y la voz de Marianne Faithfull rompen las tradiciones cinematográficas inventando otras nuevas en el camino. El estilo honesto y bello de Marianne construye un camino directo hacia el corazón de la pantalla. La maestría de Mark*

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



realizadores la patria es la infancia

Sobre Javier Garrido y *Si yo fuera grande*
por Sergio Wolf

Técnicas mixtas para ideas claras, uso del *chroma-key* para los fondos proyectados, segmentación del cuadro con incrustaciones de zonas dibujadas, edición de clip mixturada con planos fijos frontales sobre fondos lisos al modo de las publicidades institucionales. La primera y fundamental zona donde triunfa **Si yo fuera grande**, es en la zona del empleo de herramientas. Y vence en ese terreno porque su director Javier Garrido construye sus ideas y emplea los procedimientos en función de ellas, y no al revés, como suele suceder en trabajos que se inscriben en esa zona resbaladiza que separa "*la mostración casi didáctica del nuevo adelanto tecnológico digital*" de "*la experimentación justificada del último programa para diseñar imágenes en movimiento*".
En esa difícil batalla de los adultos por alcanzar la mirada infantil, Garrido vuelve a tomar la delantera respecto de sus materiales de trabajo, al advertir que lo nodal consiste en pensar como ellos, o al menos en buscar un enlace generacional que permita un puente, y no en creer que los chicos son tal o cual cosa. Es que **Si yo fuera grande** no aminora su escueta anécdota argumental porque "*es para y sobre chicos*"; de modo inverso, hace de la velocidad de un único razonamiento el centro de su narración. Lo que algunos podrían suponer hibridez iconoclasta de recursos termina por oficiar de soporte ideal para el juego y la imaginación, esas dos formas gozosas de la velocidad.

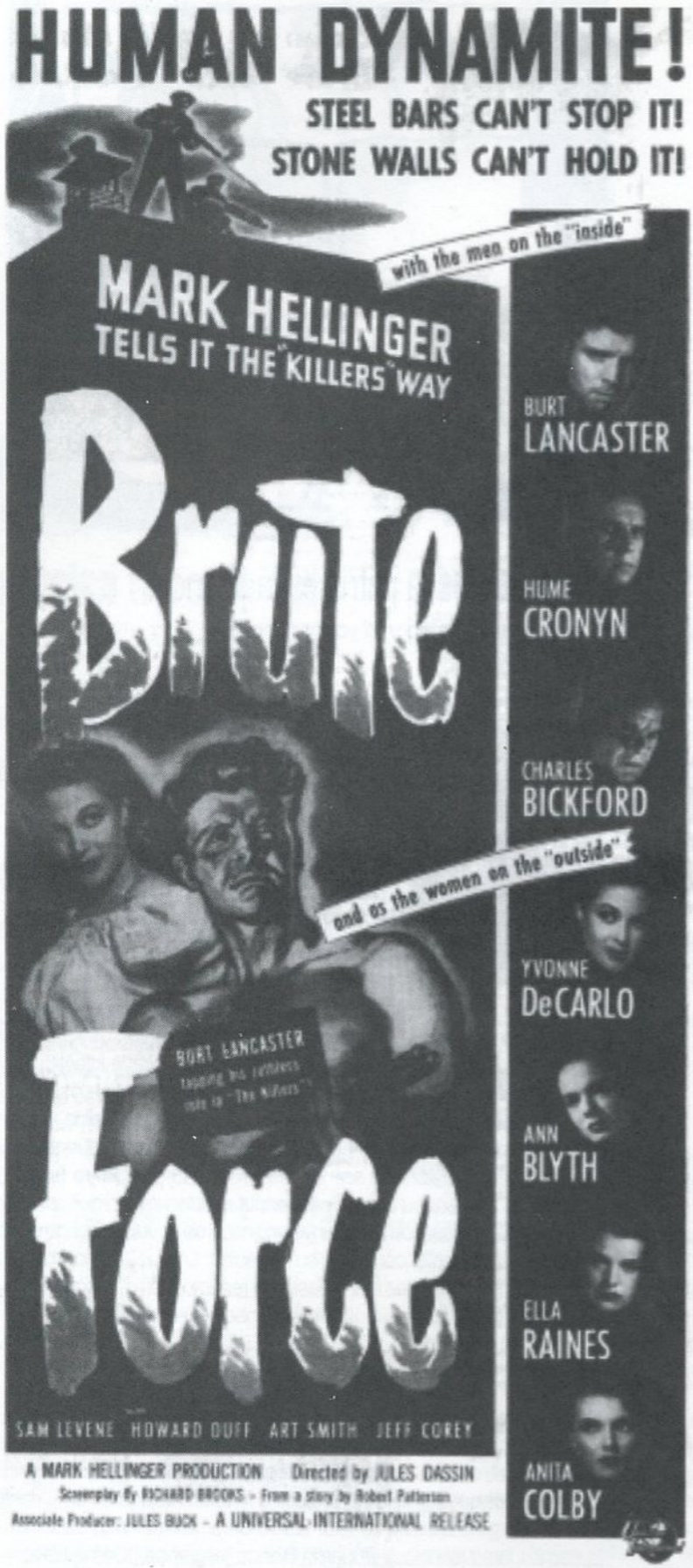
Si yo fuera grande (Betacam, 7', 1995).
Dirección y guión: Javier Garrido. Versión libre del cuento "Si yo fuera mayor", de Eva Janikovsky. *fotografía y cámara:* Paula Grandío. *música original:* Krichi. *dibujos fondos:* Alejandro Farhi. *edición:* Jorge Edelstein. *sonido:* Guido Beremblum. *intérpretes:* Lucas Logares (el chico), Eduardo Blanco (el grande), Celina Fuks, Martín Cañás, Elvira Vilariño, Alfredo Aranov y Mariel Albó. Video realizado mediante el Concurso 1993 de Subsidio de Estímulo de Fundanción Antorchas, en colaboración con las fundaciones McArthur y Rockefeller.

sobre lo que parece ser un completo rango de sonido musical es intimidante. Del romance agridulce a la oscuridad aterciopelada, sus creaciones ayudan a elevar el film a los niveles buscados –misterio, humor y pasión– sin despertar nunca el sueño".

Uno de los mejores ejemplos de una banda de sonido apropiada... **Las doce pruebas de Asterix** (Goscinny y Uderzo, 1976).



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



laser la colección particular

Más motivos para convencerse de que el *laser disc* es la mejor manera de ver películas en el living

por Diego Curubeto

Clive Barker's Lord of Illusions
Deluxe Letter-Box Edition Unrated Director's Cut
(MGM/UA)

Por uno de esos misterios de la distribución, parece que la última película de Clive Barker no se podrá ver en los cines argentinos. Es una verdadera pena, porque **Lord of Illusions** es una de las películas de terror más importantes de lo que va de la década. Su edición en láser marca un hito: la primera edición en el novedoso sistema *Dolby Surround AC3* que incluye un bonus en la pista analógica: Clive Barker comentando el film escena por escena. La exposición del autor de **Hellraiser** incluye las indicaciones de cuántos fotogramas le hicieron cortar los censores en las escenas más sangrientas (restauradas en su totalidad en esta versión) y confesiones claves, como el hecho de que el detective de lo sobrenatural Harry D'Amour (interpretado por Scott Bakula) es casi un *alter ego* del escritor y cineasta.

Lord of Illusions acerca el terror al mundo de la magia: un hechicero es exterminado por su principal discípulo, con un método similar al que sufría Barbara Steele en **La máscara del demonio** de Mario Bava. Una década más tarde el mago sobreviviente hace shows espectaculares al mejor estilo David Copperfield, y su maestro se las arregla para volver de la tumba con un humor de perros. Con sólidas actuaciones de Kevin J. O'Connor, Daniel Von Bargen y Famke Janssen, la bella villana del último Bond, el film incluye todo tipo de escenas horripilantes decididamente no aptas para aquellos espectadores que lloraron con Bambi.

Esta edición en *laser disc* es el regalo ideal para un fan de Clive Barker. Además de incluir 12 minutos de metraje cortado para estreno norteamericano y el comentario del director, viene con dos *trailers*, un documental tipo "*detrás de la escena*" con reportajes a Barker y Scott Bakula, una antología de tomas que Barker prefirió eliminar del montaje final, fotos fijas y hasta el *storyboard* comparado con la película. El sonido es de lo mejor que se haya oído en un disco laser.

Daibosatsu toge
(t.l.: "*La espada maldita*")
(Criterion)

La gente de *Criterion*, el sello más prestigioso de *laser discs* especializados en cine clásico, parece tener una debilidad por el cine japonés, ya que cada tanto se aparecen con un título escasamente conocido en Occidente, y rara vez se equivocan con la selección. Su última edición en la materia es esta increíble película de samurais, dirigida por Kihachi Okamoto, definido por Bruce Eder en el texto de la contratapa como el Sam Fuller nipón. En realidad a Okamoto también se lo podría llamar el Leonardo Favio japonés, ya que, por lo menos en este intenso trabajo, se atreve a romper con cualquier tradición del género y de las convenciones narrativas que uno espera encontrar en un film de este tipo, dejándose llevar por su imaginación salvaje y una intuición estética imprevisible.

Daibosatsu toge fue filmada en 1966 y está protagonizada por Tatsuya Nakadai en el rol del sanguinario samurai renegado Ryunosuke Tsukue, una especie de psicópata de la *katana* que sólo puede relacionarse con el prójimo matándolo. Aunque expulsado de su escuela de esgrima, Ryunosuke es el samurai más experto y el único rival que podría detenerlo es el maestro pacifista Toranosuke Shimada, interpretado por Toshiro Mifune.

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

Mientras espera un duelo entre ambos, que nunca ocurre, el espectador asiste a algunas de las escenas más alucinantes del género, incluyendo una lucha en la nieve entre Mifune y una horda de samurais que son exterminados en serie. El final, con Ryunosuke atormentado por los espectros de sus víctimas, y acosado por un verdadero ejército de samurias asesinos, es sin duda un precedente importante de **The Wild Bunch** (*La pandilla salvaje*, 1969) de Peckinpah. La copia, en japonés subtitulado al inglés, respeta la proporción 2.35:1 del Tohoscope original, y el lado 3 es CAV, para poder repetir cuadro por cuadro las mutilaciones gore del samurai de la espada maldita.

Nacido en 1924, Kihachi Okamoto dirigió varios clásicos del cine de samurais, incluyendo **Sengoku yaro** (t.l.: "*Clanes en guerra*", 1963), **Samurai** (1965), **Kiru** (t.l.: "*¡Mata!*", 1968), **Akage** (t.l.: "*León rojo*", 1969) y **Zatoichi to Yojinbo** (t.l.: "*Zatoichi contra Yojimbo*", 1970). El productor de **La espada maldita**, Tomoyuki Tanaka, cumplió la misma función para Akira Kurosawa en clásicos como **Yojimbo, Sanjuro** y **Kagemusha.**

Brute Force - The Naked City
(The Roan Group)

De los grandes maestros del cine negro, por algún motivo **Jules Dassin** es el menos reconocido. Esto es una injusticia terrible teniendo en cuenta que títulos como **Rififi** (1954) y **The Night and the City** (*Siniestra obsesión*, 1950, con Gene Tierny y Richard Widmark) pueden ser considerados entre lo mejor del género. Quizá la proscripción de la era del macartismo que le impidió filmar en Hollywood durante décadas siga pesando para que no se lo recuerde en su justa medida (**The Night and the City** ni siquiera se consigue en video en los Estados Unidos). Por suerte la gente de **The Roan Group** hizo un poco de justicia al preparar dos laser discs que son un verdadero lujo.

Brute Force (1947) es uno de los mejores -sino el mejor- policial carcelario que se haya filmado. Burt Lancaster es el líder de una violenta fuga que incluye a convictos como Howard Duff ("*el Sam Spade de la radio*"), Charles Bickford, Sam Levene y un debutante Whit Bissell. Hume Cronyn es el guardián sádico y sediento de poder que en una escena absolutamente inédita en el cine clásico americano tortura a muerte a un prisionero, en camiseta y con fondo musical de Wagner.

La película había circulado hace años por cineclubes argentinos, pero esta copia tiene un imagen tan pura que es como verla por primera vez. La edición trae una sección con fotos publicitarias, y una lámina interna con todos los afiches publicitarios. Pero el máximo bonus es un reportaje a Dassin en la pista analógica (lo hizo Cary Roan, lo que demuestra que estos tipos no delegan nada). El director cuenta cómo lo torturaba Alfred Hitchcock en el set de **Mr. And Mrs. Smith**, donde era "observador" ("*¡Una vez me tiró un pescado enorme para que lo ataje!*"), cómo fue esclavo de un contrato de 7 años de la Metro, los problemas de censura de **Brute Force** ("*querían que retome toda la escena de la tortura vistiendo más a Hume Cronyn*"), los cortes que le hicieron sin su conocimiento a **The Naked City** por pedido de Louella Parsons y Hedda Hopper y cómo fue la época de la caza de brujas anticomunista. Este reportaje es uno de los mejores audios realizados para *laser disc*, y se vuelve especialmente interesante teniendo en cuenta la escasa bibliografía que existe sobre Dassin y su obra.

The Naked City es otra película que se veía muy poco y que ahora aparece en una copia de calidad técnica insuperable. Aquellos que pensaban que las películas definitivas sobre New York eran de Woody Allen o Scorsese deberian ver **The Naked City**: jamás se volvió a usar de una manera tan eficaz esta ciudad como decorado de un film. La fotografía del ex alcohólico William Daniels y el montaje de Paul Weatherwax merecieron sendos Oscar de la Academia. Si bien el estilo semidocumental tan moderno en aquellos tiempos hoy parece un poco *demodée*, casi todo el film conserva su potencia, especialmente el asesinato del comienzo y toda la persecución del final, indudablemente la fuente de inspiración de **The French Connection** (*Contacto en Francia*, William Friedkin-1970). Las actuaciones de Barry Fitzgerald, Howard Duff, Don Taylor y el villano luchador Ted de Corsia no tienen desperdicio. El narrador que pronuncia la legendaria frase "*Hay ocho millones de historias en la ciudad desnuda. Esta es sólo una de ellas*" no es otro que el productor Mark Hellinger, que murió antes del estreno. La película inspiró una serie de TV, de la que Dassin, que ya estaba *blacklisted*, no pudo ver un peso. Algunos bonus de esta excelente edición son el comentario en la pista analógica del actor Don Taylor y el guionista Malvin Wald y una sección de fotos fijas acompañada por la banda sonora de Miklos Rosza y Frank Skinner.

& VideoLanzamientos

Empire Records
de Allan Moyle,
con Anthony LaPaglia
y Liv Tyler.
Del director de
Suban el volumen.
(AVH)

Más allá del espacio
de David Nutter,
con Morgan Weisser.
(Gativideo)

Una cuestión de sangre
de James Gray,
con Tim Roth,
Maximillian Schell
y Vanessa Redgrave.
Opera prima ganadora del León de Plata a la Mejor Película en el Festival de Venecia.
(Transeuropa)

Stuart & Flia.
de Harold Ramis,
con Vincent D'Onofrio
y Laura San Giacomo.
Del director de
Hechizo del tiempo.
(AVH)

La exquisita ternura del Dr. Muerte
de Carl Schenkel,
con Malcom McDowell
y James Remar.
(Transeuropa)

malón

Adiós Pequeña
Un policial de Marcelo Damiani
Editorial Paradiso

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

VideoClásicos

Tres hombres del río
de Mario Soffici,
con Elisa Christian Galvé.
(Sólo para coleccionistas)

La caza
de Carlos Saura.
(A Video)

En el viejo Chicago
de Henry King,
con Tyrone Power
y Alice Faye.
(Epoca)

Dies Irae
de Karl Theodor Dreyer.
(Kinema)

Tres contra todos
de George Stevens,
con Cary Grant
y Ronald Colman.
(Arte Video)

Un alma torturada
de Frank Tuttle,
con Alan Ladd.
(Cobi)

Corazones del mundo
de David W. Griffith,
con Lillian y Dorothy Gish.
(Epoca)

Puente Alsina
de José A. Ferreyra.
(Sólo para coleccionistas)

Orestíada africana
de Pier Paolo Pasolini.
(Kinema)

Locos de verano
de Antonio Cunill Cabanellas.
(Sólo para coleccionistas)

video locuras, tiros y fútbol

Clásicos: sobre cuatro comedias argentinas
por Marcelo Dos Santos

Casamiento en Buenos Aires (Argentina, 1940). *Dirección y libreto:* Manuel Romero. *fot.:* León Schaffer. *más.:* Alberto Soifer. *con:* Niní Marshall, Enrique Serrano, Sabina Olmos, June Marlowe, Alberto Bello. 86'. *editó:* VEA.

Un Manuel Romero desinteresado y aburrido hilvana aquí la segunda parte de su Trilogía del Casamiento. Las otras dos son **Divorcio en Montevideo** y **Luna de miel en Río**. A pesar de todo su estatismo formal, sigue siendo un clásico imperdible a causa de las composiciones de Serrano y Marshall. Catita (Marshall) y Luis Goyena (Serrano), son dos de esos personajes que forman parte del inconsciente colectivo de un país; dos sombras que perduran una vez olvidadas, incluso, las obras para las que fueron creados.

Enamorados y patéticos, Catita y Goyena se entregan en **Casamiento...** a una orgía cornificadora mutua, con coristas extranjeras –gatos finos– incluídas, escenas de celos, intereses pestíferos, espúreas motivaciones y disculpas compungidas. El amor perdido, la esterilidad vergonzante (según los cánones de la época), el repudio conyugal justificado (ídem) y el reencuentro con la Verdad, son los ejes sobre los que se estructura la anécdota.

Hay una secuencia impagable, en la cual Goyena llama a Catita para decirle que no podrá ir a cenar; ella pierde los estribos, lo insulta y le corta abruptamente. Instantes después, se le ocurren más cosas para decirle, de modo que vuelve a tomar el teléfono y sigue increpándolo duramente. Luego corta de nuevo, y la escena se repite una vez más.

El punto más débil del film es la inclusión de la pésima Sabina Olmos, actriz metódica y sensiblera, que intenta desesperadamente recitar con su voz aguardentosa los absurdos diálogos que los Hados introdujeran en su parte. Abundantes referencias a la Ley de Divorcio –situación motivada, en este caso, por la imposibilidad de Olmos de quedar preñada para así satisfacer a su ruin consorte– decoran esta exhibición de talento privativa de Niní y Serranito, que despliegan en relativa soledad sus técnicas de improvisación.

La danza de la fortuna (Argentina, 1944). *Dirección:* Luis Bayón Herrera. *arg.:* Leopoldo Torres Ríos y Luis Bayón Herrera. *guión:* Bayón Herrera. *asesor literario:* León Klimovsky. *fot.:* R. Funes. *más.:* Alberto Soifer. *con:* Luis Sandrini, Olinda Bozán, Héctor Quintanilla, Lolita Torres, Marino Seré, Luisa de García León. 86'. *editó:* VEA.

Aunque la copia utilizada para esta edición de **La Danza de la Fortuna**, *opus magnum* de Luis Bayón Herrera, estaba en un estado de conservación lamentable, la película merece, debe, tiene que ser vista.

Bayón Herrera, enrolado en la mejor tradición narrativa norteamericana, completa aquí una obra que carece de todos y cada uno de los defectos formales que suelen invalidar la creación de los cineastas argentinos. Jamás se verá un trombón en Bayón Herrera: su puesta en escena es geométrica y metódica, obtiene perfectas actuaciones negativas de su elenco, resuelve los cortes, los ingresos y egresos de personajes, la composición, los diálogos y la tensión con movimientos de cámara –por lo general *travellings* en el sentido del eje– de una elegantes, sencillos y económicos. ¿Cómo lo hacía? ¿Por qué a tantos de sus predecesores, herederos y contemporáneos les costó y les sigue costando tanto? Hay muchas, muchas horas de biógrafo detrás de esta sobrecogedora comedia de humor negro. El cine "práctico" de Bayón ha sobrevivido a las décadas por éstos y otros motivos.

La Danza... es, como se sabe, la segunda parte de **La Casa de los Millones** (1942), y conserva el trío protagónico principal. Los muy sólidos Luis Sandrini, Olinda Bozán y el gran Héctor Quintanilla (uno de los más grandes actores de la historia argentina, con su físico turfístico y su rostro funerario), dan vida a los muñecos de Bayón, disparando como armas los sangrientos diálogos de Torres Ríos, Bayón y Klimovsky.

Fulgencia (Bozán) ha caído de un avión y se encuentra grave. Su mucamo Fortunato (Sandrini) pretende heredar su enorme fortuna, en componenda con el mayordomo Aquiles (Quintanilla). Como los médicos certifican el deshaucio de la mujer, el mucamo accede a casarse con la vieja *in articulo mortis*, insistiendo en llamar "padre" al juez de paz que se ocupa del trámite. Obviamente, ella se recupera, comenzando así la agonía del protagonista, que se encuentra casado con un monstruo y divorciado de los millones. Todos desean la muerte de Fulgencia, porque todos se beneficiarán de ella, pero ella, obstinadamente, se resiste a morir. "*¡Qué mujer porfiada!*", se lamenta Sandrini. "*¿No sabe que la ciencia la ha deshauciado?*". La operan pero el cirujano se olvida su reloj en el interior de la paciente, y, al salir de la anestesia, ésta repite, como una letanía: "*Dieciséis horas, doce minutos, cuarenta segundos. ¡Piiip!*". "*Pobre.... Delira*", dicen las enfermeras. "*Delira y atrasa*", dictamina Quintanilla, observando su propio reloj. "*Si yo me casé fue porque usted me pasó el 'dato' de que no se salvaba, doctor*", se queja Sandrini. "*Yo me jugué entero, y ahora me dice que está mejorando. ¡Qué falta de formalidad!*". "*¿Y qué quiere que haga? ¿Que la mate?*", responde el profesional. "*¡Bah!*", remata Sandrini, "*No sería la primera vez...*".

Ya repuesta, Bozán y los dos hombres deberán enfrentarse a una pandilla de falsificadores, en una lucha sin cuartel y llena de referencias cinéfilas –Tom Mix, Boris Karloff, Tod Browning– que redunda en la pérdida de todos sus bienes y el retorno a la miseria previa. Luego, encontrarán petróleo en

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

Villa Soldati, en una secuencia digna de Buster Keaton en la que el set y toda la puesta en escena cobra vida alrededor de los personajes: decorados autodestructivos, casas derrumbantes, herramientas meteóricas... Después, todo volverá a la normalidad, es decir, al *dolce far niente*.

La estilización extrema de las acciones rinde aquí una utilidad máxima en función de la narración: se opera a un sujeto con un sólo tajo de bisturí; se descubre petróleo con un único golpe de pico; se seduce a una dama con una sola palabra; se hacen las cosas con un solo motivo; se genera el amor con una sola actitud. Por último, resta señalar la belleza de una Lolita Torres de veinte años –lástima que cante–, la secuencia en que la Bozán intenta maquillarse en un barco que se mueve mucho y un juego de palabras memorable entre anchoa, sardina, besugo y ballena, a propósito de una señora muy entrada en carnes.

¿Cómo se puede ser feliz sin haber visto **La Danza de la Fortuna**?

Cuidado con las imitaciones (Argentina, 1948). *Dirección:* Luis Bayón Herrera. *arg.:* Máximo Aguirre. *guión:* Luis Bayón Herrera y Julio C. Rossi. *con:* La Cruzada del Buen Humor (Tito Martínez del Box, Zelmar Gueñol, Guillermo Rico, Rafael Carret, Juan Carlos Cambón, Silvia Randall, Jorge Luz y otros) y Blanquita Amaro. *editó:* VEA.

Bayón, como artista sensible e inteligente, decide aquí librar al enorme talento de los integrantes de La Cruzada la suerte del film: decisión acertada, ya que difícilmente pueda volver a reunirse un elenco de este calibre, excepción hecha, claro, de Tito Martínez, que solamente figura por ser director del grupo.

El espectador actual no sale de su asombro en toda la película, tal es la capacidad histriónica de los protagonistas. Actores fracasados y sin trabajo, deciden engañar a un poderoso productor yanqui haciéndole creer que filmará una película con las mayores estrellas de la pantalla argentina. Ellos mismos son, desde luego, quienes hacen todos los personajes a la perfección.

Para convencer al estadounidense, Tito Martínez decide mostrarle (¡por teléfono, por Dios!) su elenco de "cancionistas". Así, Guillermo Rico canta *Uno* con las voces sucesivas de: Hugo Del Carril, Agustín Irusta, Azucena Maizani, Alberto Gómez, Alberto Vila, Miguel de Molina, Carlos Roldán y Roberto Quiroga. En otro momento, Rico hace una notable imitación de Alberto Castillo. Zelmar Gueñol, por su lado, imita a la perfección a Luis Sandrini, Pedro López Lagar, Pepe Arias... Jorge Luz lleva a cabo una descostillante recreación de Berta Singerman recitando un *mix* de Alfonsina Storni, García Lorca y sabe Dios quiénes más... Se divierten asombrándonos, se mueven en ese mínimo universo ficcional con una soltura digna de un salmón contracorriente, de un piojo en la cabeza de Fito Páez, con una elegancia orgullosa y un amor indisimulable por el mero hecho de cautivar, de hacer reír, de dar felicidad...

Esta es, además, la famosa película en que Luz repite a cada rato, con entonación andaluza: "*¿Qué va usté a hace-lé? ¿Va usté a pega-lé? ¿Va usté a matalé? ¡Hay que deja-lé!*". Hay una naturalista descripción del ambiente turfístico, con su código, su lenguaje y sus cábalas, y una retahíla de referencias cinéfilas ("*Le presento al mejor director argentino. Es más grande que un John Ford*". "*¿Más grande que Ford?*" "*Sí. Le presento a John Packard*") y una obsesión ritual por la narración en sí, insustancial, inmodesta y desenfadada que, venimos a descubrir a fin de siglo, fue el sello de fábrica de Bayón Herrera.

En las escenas en el cabaret "Vieux Cotorro", donde los parroquianos no se asombran de las imitaciones, ya que los mozos les sirven whisky "Black Horse", la Cruzada se revela como un grupo de artistas completo: actúan, imitan, cantan, bailan, zapatean, tocan instrumentos –el Flaco Cambón era un excelente pianista–, recitan, son maestros de la *macchietta* (con una especial cima en la labor del Pato Carret), llenan de morcilla todo lo que hacen, improvisan y ensucian los diálogos, convirtiendo los academicismos en vida real, en realidad ficcional, en ficción vital.

Además son capaces de desnudar la realidad del set sin ningún complejo: cuando Martínez se harta de dialogar en inglés con el *yoni*, le dice: "*Sigamos en castellano*" y patea los subtítulos sacándolos del cuadro; también hablan con la cámara, se olvidan de los diálogos y morcillean, morcillean, morcillean, sin que la estructura narrativa se resienta ni un ápice.

¿Y el hombre de la valija?

El hincha (Argentina, 1949). *Dirección:* Manuel Romero. *arg.:* Enrique Santos Discépolo y Julio Porter. *guión:* Manuel Romero. *fot.:* Alberto Etchebehere. *mús.:* Silvio Vernazza. *con:* Enrique Santos Discépolo, Diana Maggi, Mario Passano, Rene Dumas, Lía Durán, Vicente Forastieri, María Esther Buschiazzo, Marianito Bauzá. 88'. *editó:* The Pentha Group-Argentina Sono Film Video.

Un Manuel Romero interesado y dispuesto a narrar, narrar, contar historias, divertir y entretener, dirige aquí al gigantesco Discepolín, quien, en su más perfecta y conmovedora caracterización, compone al Hincha por antonomasia, personaje sufriente y lamentable, pero también duro, afilado, indestructible, leal y combativo.

El Ñato, mecánico, noviando con la formidable yegua de Diana Maggi, desangrado por su complejo de hombre feo con una mujer bella y deseable al lado, y por su dolor de fanático de un club condenado al descenso, hará lo que se supone debe hacer el protagonista de un drama clásico: luchar contra el destino.

Así es que este hincha "descubrirá" a su cuñado (el hierático y deleznable Mario Passano, Dios lo guarde) como un *crack* absoluto, y conseguirá, múltiples presiones mediante, que los directivos del club le permitan jugar en primera. El pibe comienza a ser figura, claro, y las soberbias minas de los '50s, el champán y la garufa conseguirán de él lo que la blanca, TyC y el caviar consiguen hoy en día: que los atletas vayan para atrás, se vuelvan traidores a sus colores, al pueblo, a los Hinchas. Pero el Bien triunfará sobre el Mal y Passano será redimido a través del dolor, ya ídolo internacional, para que el Ñato recupere su ideal futbolero, el sexo de su novia y su propia autoestima.

Las brillantes interpretaciones de Discépolo, así como la sensualidad y el desparpajo de Diana Maggi, a la par de la perfecta María Esther Buschiazzo –Madre del Hincha, de todos los Hinchas– y del simpático Marianito Bauzá como el "poeta" encargado de componer los cantitos de la hinchada, dan aire a esta comedia entrañable y perfecta, vivencial y maniquea. El escenario, porteño y reconocible –la cancha de Huracán, el bar de Caseros y La Rioja– enmarca esta historia en que el esférico rueda, las emociones luchan y se muerden, mientras los corazones sangran y tratan de recomponerse a sí mismos, juntando sus pedazos desde el fondo de una tabla de posiciones o de un altar nupcial vacío.

Es imposible, en suma, no ser un Ñato. El Hincha es un producto de Argentina, de Caseros, de Boedo, de Arroyito. El Hincha es hijo de la Vieja, del domingo, de los ravioles, del colectivo 39, del bar de Rincón y Rivadavia. Alguna vez Dolina dijo que definir el fútbol como "*veinte tipos corriendo detrás de una pelota*" sería como definir La Guerra y La Paz como "*cuatrocientos gramos de papel y treinta de tinta*". Nada más cierto. El hincha, como muy bien muestra Romero, somos nosotros.

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

libros un diccionario de films argentinos

por Abel Posadas

> "*Pero lo observaron con recelo, y no tanto por su traza (...) sino por ser apenas indiano; preferían al español, al inepto chapetón, y no al nativo de estas tierras,* 'hombre de pereza y de traiciones', *decían.*
> *Y no hubo manera de protestar ni de persuadirlos*".
>
> *Señales del cielo*, por María Angélica Scotti (1994) Editorial Atlántida, Bs. As.

¿Cuál es la primera reacción del investigador frente a *Un diccionario de films argentinos*? Sencillamente, un poderoso sentimiento de envidia. Ahora bien: la "invidia" latina poseía entre sus acepciones una que resulta, después de todo, no tan desagradable: la emulación, el deseo de algo que no se posee. Y a quien esto escribe, le gustaría haber sido capaz de organizar un trabajo semejante.

Teníamos el fichero de Domingo Di Nubila hasta el año 1959, incluido como apéndice en los dos tomos de su *Historia del cine argentino* y también el de Jorge Abel Martín que comenzara en 1976 para concluir en 1984. El primer interrogante que surge es ¿se trata sólo de un fichero? Puede utilizarse como tal. Sin embargo, el *Diccionario* es bastante más que eso. Por ejemplo, puede seguirse atentamente la actitud de la crítica con respecto a los textos fílmicos.

Desfilan por el libro desde la reseña hecha de apuro para un diario hasta los juicios de estudiosos no comprometidos con los medios. No hay que afligirse en cuanto a distinciones porque el aristocratismo no cuadra. Ni cronistas ni investigadores salimos muy bien parados del muestrario. Aún dejando de lado la obsecuencia, los compromisos financieros, las amistades, los mediatizadores, en fin, que entorpecen cualquier discurso tejido en torno al cine, lo que encontramos es de una pobreza alarmante. Son escasas las líneas en las que algunos toman una postura definida –social, estética, técnica, económica o bien interpretativo/sintomática o teórica–. Habría que hablar más bien de aglutinamientos híbridos que en ningún momento acusan el desafío que propone una película cualquiera.

Cuando los autores nos indican en el prólogo que "*este libro está hecho de películas argentinas*" nos están hablando de todas y de cada una de ellas, desde **Abierto de 18 a 24** hasta **El zorro pierde el pelo**. Se nos aclara también que se trata "*de un cine subdesarrollado que por ser argentino una vez soñó con ser una alternativa industrial al cine estadounidense*". El problema es que la estructura de pensamiento que intenta otorgarle significado a todo ese material corresponde también a un país pobretón. Si bien las posturas teóricas caben en el terreno de lo discutible, la suma de adjetivos, cualesquiera sean éstos, no conduce a nada.

Podemos comprender, hasta cierto punto, que en el SIC –cita de medios– haya un largo elenco de opiniones contradictorias y zafias. Nos resulta en cambio más difícil entender por qué los especialistas no hemos sabido tender las relaciones que existen entre esas imágenes en movimiento y las cambiantes y sucesivas etapas que ha vivido el país. Sólo en el caso de ciertos textos candentes se filtran algunos juicios acertados. Otros, por lo rotundos, no tienen la menor intención de despertar una polémica, de abrir un espacio para la refutación.

Al lector curioso puede resultarle hilarante recorrer las diametralmente opuestas críticas que ha recibido determinada manufactura. Aunque el *Diccionario* posea también otros fines, a lo mejor más útiles. Ese espectador que admira a no pocos actores –debemos admitir que las damas y los caballeros que se pasean delante de la cámara tienen sus seguidores– puede llegarse hasta el índice onomástico. Los va a encontrar a todos y le llevará un cierto tiempo seguir determinada trayectoria.

Pero algo que sin duda faltaba era el caudal informativo sobre los músicos, los escenógrafos, los fotógrafos, los montajistas, los coreógrafos, los guionistas y, ah, los productores de todos los tiempos. Se trata de aquellos que conforman un mundo invisible pero, a nuestro parecer, más importante que el de las damas y los caballeros antes mencionados. Porque son ellos quienes, en última instancia, colaboran o no con un realizador, hacen o deshacen un texto fílmico. Y vamos a dar nombres: a quien le interese la fotografía puede trazar un mapa que vaya desde Alfredo Traverso hasta Ricardo Aronovich para saber de qué modo se ha trabajado con la luz en esta historia aún no escrita del cine argentino.

Por otra parte y en una primera lectura, quien conozca buena parte del material se sentirá invadido, agradablemente o no, por las imágenes y las bandas sonoras; descubrirá films que creía haber inventado –a quien esto escribe le ocurrió con **Yo hablo...** de Enrique Gándara (1940)–, pensará dónde y cuándo. En una segunda lectura reparará en el empleo de bastardillas para saber, según se indica, quién cumplió "*una destacada labor en un determinado rubro o de interés especial dentro de la película*". Este es, al fin y al cabo, un modo de detectar el juicio crítico de los autores del *Diccionario*. Este juicio se hace explícito con la opinión que vierten al final de cada título. No se oculta en ningún momento que han seguido clasificaciones dispuestas ya en Leslie Halliwell -*The Filmgoer's Companion*-, Steven H. Schewer (Ed.) -*TV Key Movie Reviews and Ratings*-, las reseñas de *Time Out* y también el diagrama propuesto por Homero Alsina Thevenet –*Cine sonoro americano y los Oscars de Hollywood*–.

Naturalmente que el lector no tiene por qué estar de acuerdo con la valoración que de todos y cada uno de los textos realizan los autores. Lo que resulta digno de elogio es el hecho de haberse arriesgado a emitir dicha valoración que entra a veces en zona de conflictos y borrascas. Podrían haber elegido el camino más fácil: la ficha técnica, la breve síntesis argumental y las opiniones de otros. Pero de ese modo nos hubiéramos quedado sin saber qué piensan los cinéfilos jóvenes del viejo y nuevo cine argentino. En este aspecto el libro obliga a rever posiciones porque los textos no han cambiado: simplemente el tiempo pasó y es uno el que se estanca o avanza, confronta parámetros para ratificar o rectificar, rechaza o acepta, realiza, en fin, su propio gesto semántico. En este aspecto, el *Diccionario* constituye un desafío.

El viejo adagio resucitado en décadas recientes con respecto a las nuevas tecnologías -"A mayor información, mayor poder"- era ya muy conocido por quienes nos dedicábamos a la investigación del cine argentino. Si en Estados Unidos George Rehrauer publicó *The Macmillan Film Bibliography* (1982, New York, Macmillan Publishing) y existen varias guías sobre todos los artículos acerca del tema impresos en inglés, si en los *depositories* de las universidades es posible encontrar bancos de datos fabulosos, en Argentina hemos tropezado con dificultades graves. De paso, añadimos por nuestra cuenta que esas trabas han resultado una buena excusa, en ocasiones, para no estudiar el material como se debe.

Y esto viene a cuento porque los buenos libros informativos suponen un acto de generosidad que es, ni más ni menos, como se percibe al *Diccionario*. Se trata de establecer un puente con los lectores interesados en el cine argentino sin ocultarles nada, ni siquiera la propia opinión sobre los textos fílmicos. En un país donde la mezquindad es moneda corriente en el terreno intelectual -"les doy pero hasta aquí y me reservo lo que me conviene para continuar ejerciendo poder"-, este libro implica una llamada: nos dice que ya no hay excusas para desentenderse de la teoría y la práctica en la historia

malón

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

del cine argentino. Se nos aclara en el prólogo que se trata de "*un manual accesible y ágil como medio de consulta, tenga ésta un fin de investigación, curiosidad o simple afecto*". Y cumple con lo que promete. De modo que todo depende ahora de la metodología que se aplique para leer los datos.

En una recorrida paciente este *Diccionario* permite entrever las sucesivas crisis de lo que alguna vez fuera una industria: desde los estudios *à la Hollywood* con las módicas estrellas correspondientes y los realizadores al servicio de las mismas, los añejos conflictos con la censura de turno, las contradicciones surgidas de la protección estatal que brindó el peronismo, los híbridos productos del postperonismo, el auge y caída de lo que se dio en llamar *la-generación-del-60*, la pista del circo nacionalista del onganiato, las luchas de los años de plomo, el triunfo definitivo del proyecto Taiwan con Martínez de Hoz y el regreso de la raquítica democracia económicamente condicionada en un país que no escapa a las contingencias de América Latina.

Si bien es cierto que las inscripciones "Film no estrenado comercialmente" o "Film inédito" vienen desde el comienzo mismo del sonoro, resulta curioso que a partir de los años 80 y hasta la actualidad esas denominaciones aumenten de manera vertiginosa. Las interpretaciones que se puedan dar a este fenómeno corren por cuenta del lector, a quien suponemos avispado como para que este libro le plantee ciertas preguntas no muy fáciles de contestar.

A Raúl Manrupe, María Alejandra Portela, al equipo de investigaciones compuesto por Axel Kuschevatzky, Susana Mammola, Guillermo Caneto, María Teresa Philipp y a los colaboradores especiales Fernando Peña y Sergio Wolf hay que agregar el nombre de José Martínez Suárez, un creador que no se cansa de pelear. Como se trata de un buen libro, lo más probable es que el lector hable simplemente del *Diccionario de films argentinos*, ignorando no sólo a los autores, sino también al denotativo "*Un*". Es el mejor destino, por lo menos a nuestro juicio, de un texto informativo. O de cualquiera.

Nos interesaría señalar que aunque el libro se encuentre circunscripto al área de la investigación cinematográfica, puede ser ubicado en un marco más amplio: aquel en el que algunos estudiosos intentan recuperar la memoria de un país que, por momentos, pareciera caer en la atomización absoluta, un sitio donde reina el *carpe diem* de unos pocos privilegiados o la alienación absoluta del consumo de las penúltimas mascaritas del magro jet-set de cabotaje. Si a esto se agregan los problemas de producción, distribución y exhibición actuales del cine nacional vamos a tener una zona política justa en la que hacer blanco con estas 743 páginas.

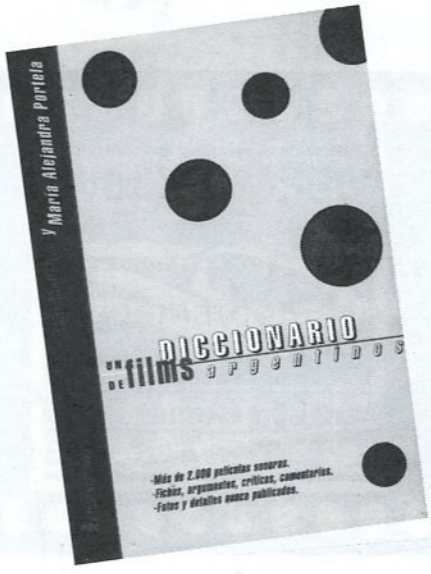
Naturalmente, no hay que esperar que en un trabajo semejante falten los errores, las omisiones. Cuando uno lee, por ejemplo, determinadas síntesis argumentales luego de la ficha técnica, aferra el primer objeto contundente que tiene a mano (en nuestro caso es el Katz, pero como mató a Imperio Argentina en 1962 lo dejamos de lado). Frente a errores y omisiones cabe realizar una invitación: cualquiera puede hacer llegar a los autores a través de Ediciones Corregidor lo que considere debe ser enmendado o añadido para la separata correspondiente o en el caso de una próxima edición.

Si el sentido del humor campea en todo el libro, lo que se lee debajo de algunas originales fotografías provoca un ambiguo regocijo. A tal efecto, compruébese qué ocurre con la ilustración de **Funes, un gran amor** en la página 241, en la 219 con la de **Extraña ternura**, en la 27 con la de **El ángel desnudo** o en la 56 con **Basta de mujeres**, aunque esta última induce más bien a una mueca.

Por fin, hay que señalar que Fernando Peña tiene razón cuando en la contratapa afirma que "*Todo lo que se escriba sobre la materia desde ahora en adelante, para bien o para mal, tendrá en este trabajo un referente imprescindible*". Al CD Rom editado por la Cinemateca Argentina, a esta Enciclopedia, sería necesario agregarle ahora lo que Daniel López publica en su sección *Cine argentino en TV* en *La Razón*. A ver si López obedece al deseo explícito de los lectores y compila un libro que también se aguarda con pacífica euforia.

Cuando éramos estudiantes de Letras sabíamos que nos hallábamos dentro de una macroinstitución cuyas becas se destinaban al estudio de la farsa prelopesca o del gorgojo en Plauto. Tampoco ignorábamos que suculentas partidas iban a parar a favoritos insípidos. Queremos suponer que algo de ese panorama ha cambiado. Mientras tanto, hay que continuar prestando atención a quienes, como Manrupe y Portela, forman parte de esa universidad invisible en cuyas redes confluyen los ensayos, el periodismo y las investigaciones que no esperan otra recompensa que la del lector. Esto es lo que ocurre en el caso del cine argentino.

Un diccionario de films argentinos
por Raúl Manrupe y María Alejandra Portela
Ediciones Corregidor,
Buenos Aires, 1995. 743 pgs.



& Libros

La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial
por Fredric Jameson
(Paidós-Comunicación Cine)

Woody Allen por Woody Allen
por Stig Bjorkman
(Ediciones Plot)

Comprensión en video y audio
por J. Watkinson
(IORTV)

La tercera mirada. Panorama del audiovisual latinoamericano
por Octavio Getino
(Paidós-Estudios de Comunicación)

El cine mudo argentino
por Roberto Di Chiara
(Edición del autor)

La tribu televisiva. Análisis del documental etnográfico
por Luis Pancorbo
(IORTV)

Plano secuencia de la memoria de Chile. 25 años de cine chileno (1960 - 1985)
por Jacqueline Mouesca
(Ediciones del Litoral)

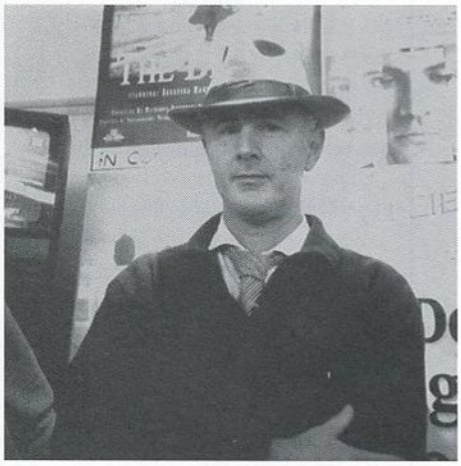
Autobiografía: la vanidad te llevará a alguna parte
por Joseph Cotten
(Parsifal Ediciones)

Programación diurna de televisión
por Marilyn J. Matelski
(RTVE)

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

festivales gary lane y las "minimal movies"

por Claudia Palozzo, desde Berlín



El cine comercial de los '50 inició una costumbre ya casi desaparecida que se mantiene en la Berlinale como un bastión dedicado a quienes aún no llegaron al largometraje: antes de proyectar las películas en competición, los cortometrajistas presentan sus *short films* que son de diez a quince minutos de duración.

The Bridge (*El puente*) es el último corto ficcional del australiano Garry Lane, quien culmina así su "Trilogía del agua". Los otros dos cortos -**The Stream** y **The Lake**- se presentaron en el Festival de Venecia el pasado año. **The Stream** ganó el premio al mejor corto europeo dotado con 15.000 dólares.

Lane se formó como documentalista y *cutter* en su país de origen. Desde hace dos temporadas vive en Berlin. Esta "Trilogía" es su debut tanto en el género de ficción como en la experiencia de co-producción europea, ya que lo financió con fondos holandeses y alemanes. Los costos en Alemania son altos. "*Para filmar un minuto en Cinemascope y con sonido Dolby Stereo se necesitan 6.500 dólares*", asegura Lane, aunque su corto de once minutos costó poco más de un tercio de lo normal. Lane dice que hace "*minimal movies*" pues "*desarrollan temas que interesan al cine pero están más cerca de la concepción del videoclip*". Y agrega que llamarlas así no deja de ser interesante, a la hora de comercializar estos cortos en TV. "*Este es un medio que tiene sus propias leyes en cuanto a la duración de un paquete. Si sumo tres cortos tengo media hora y puedo integrarlos en distintas unidades. Esa fue la idea de hacer una trilogía*", aclara Lane.

The Bridge es un filme sobrio en elementos visuales: dos jóvenes amantes, un puente que los separa y una ciudad anónima donde, inesperadamente, irrumpe la guerra. Un francotirador mata a la chica cuando intenta cruzar del otro lado del puente. El corto se resuelve en la mirada impotente del joven sobre el cuerpo de la chica. "*Esta es una historia pacifista, aunque señalo que la violencia continúa*", apunta en actitud defensiva, ya que en entrevistas radiales fue cuestionado por este final. La fotografía -de Peter Gray- es impecable. "*No me ocupo de la cámara sino de la dirección de actores. Trabajo más al estilo americano*", dice.

Lane narra sin diálogos: sólo utiliza sonidos y música clásica. Para él, son dos las razones que fundamentan esta elección: por un lado, la frase de Roman Polanski, quien opina que para hacer un largometraje primero hay que saber hacer cortos sin diálogos; por otro lado, la ventaja de mostrar los films en festivales prescindiendo del costoso subtitulado. El australiano se preocupó en dejar claro que no utiliza estos recursos con un fin experimental. "*La relación entre mis cortos no es narrativa, sino temática y visual. Me interesa ver qué pasa con la responsabilidad individual ante la violencia política. En realidad, casi siempre se trata de historias de vida y muerte*".

Su material temático abreva en el periodismo: **The Stream** narra la fuga de mujeres y niños de Bosnia a otras zonas de Europa. "*El premio que recibimos fue destinado a un campo de refugiados*", aclara. A su vez, **The Lake**, transcurre en un ficticio campo de concentración actual donde se enfrentan neonazis y mujeres judías. Dice Lane que ésta "*es una historia alemana*".

Su próximo corto está sólo en el papel y narra la historia de un envío de comida de la UN que cae sobre un campo minado, siendo los niños del pueblo los encargados de salvar el necesario paquete. Ya tiene nombre: esta vez, las dos palabras serán **The Field**.

Desde hace ocho años estamos ofreciendo los Grandes Clásicos del Cine. *Mucho antes de que se conviertan en Clásicos.*

VIDEO ARCHIVO

Valentín Gómez 3056

8 6 3 - 4 5 6 3

Colección de 10.000 Títulos con lo Mejor de los Máximos Creadores de la Historia del Cine.

Documentales - Cine Mudo
VideoArt - Opera - Ballet
Cine Español, Italiano
Inglés, Alemán, Argentino

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



DONDE EL CINE ES EL GRAN PROTAGONISTA

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

L'ECRAN VIDEOTECA

** 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.

NUEVA DIRECCION: Diagonal R. Saenz Peña 616 6º Piso Of. 613 Tel: 343-6852 / 342-7551
Abierto L. a V. de 11 a 19 hs.

SICA

Curso de Guión Cinematográfico con

Ricardo Piglia

Comienzo Martes 4 de Junio

Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina

Juncal 2029
Tel: 806-8774/7544/0208
Atención: 14 a 20 hs.

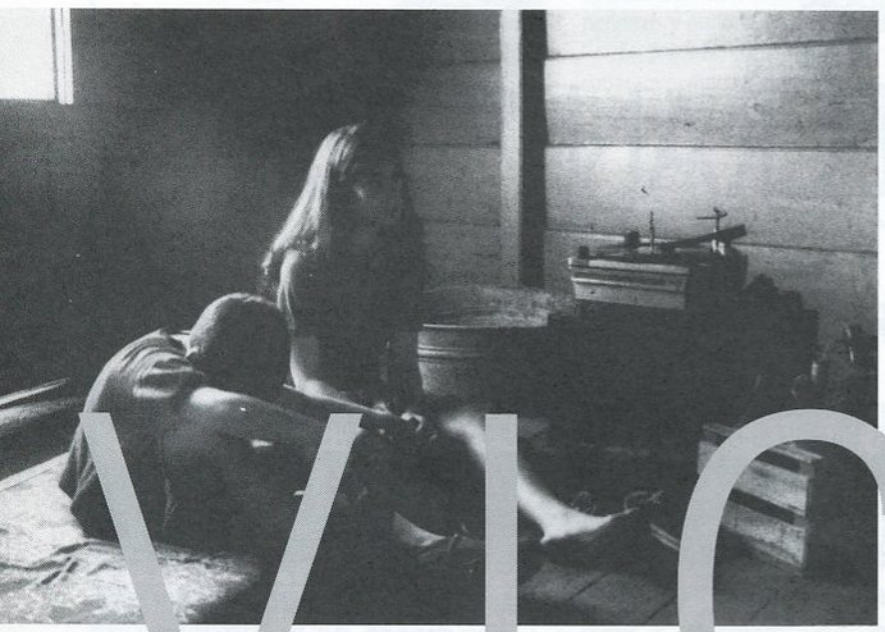
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Alejandro Agresti es el mayor realizador argentino de los últimos tiempos, por una razón esencial y otra accesoria. La razón accesoria es que en 18 años de cineasta ha logrado terminar nueve largometrajes y varios cortos, es decir, ha logrado formar obra. La razón esencial son sus películas, que en el peor de los casos son siempre extraordinarias.

Primero vimos **Buenos Aires Viceversa**, en una versión que todavía no era la definitiva. Después Agresti nos invitó a cenar y emprendimos la entrevista, mientras algunos personajes del film se manifestaban, en forma intermitente pero constante, ante nosotros: un señor que asume con enorme éxito la responsabilidad de abrir el film, una nena que vende flores y finalmente el actor Carlos Roffé. La relación que el realizador tiene con ellos se percibe intensa y muy cálida. Es evidente que Agresti no filma como filma por ser un hombre que observa sino, sobre todo, por ser un hombre que vive.

Su discurso no está teñido de falsa solemnidad y en cambio es espantosamente directo. Dos o tres veces se coló en la charla un impreciso tono de piedad burlona hacia nuestras miserables existencias como redactores de una revista de cine que se vende poco. Traté de fijar en la memoria esa impresión. La charla se inició alrededor de las referencias de **Buenos Aires Viceversa** a la última dictadura militar.

F.M.P.



Agresti: [a Sergio] -En otra entrevista que me hiciste decías que faltaban decir cosas sobre el tema de los desaparecidos, y que la **Gorda**[1] era mucho más la película de los desaparecidos que **La historia oficial**, **La noche de los lápices**. Pienso que en **Viceversa** no todo -la loca del televisor, los veinte minutos de Inés- pasa por ahí. Hay muchas cosas que no tienen nada que ver con la dictadura.

Fernando: -Pero la mina del TV mira a un periodista que es un típico periodista post-dictadura. Me parece que tiene que ver con eso.

-No, ese periodista puede ser de todo el mundo. El lector de noticias es igual en cualquier parte, algunos le ponen algo de personalidad al asunto, pero a la mayoría les da lo mismo leer cualquier cosa. Yo trabajé en Canal 11 con Rousselot, con Chacho Marchetti… en los noticieros. Los tipos están: "*Che, ¿fuiste a los burros?, che, ¿me cambiás cien dólares?*"... y de repente [imposta la voz]: "*Pinochet se manifestó…*" y van leyendo y van haciendo que actúan y no saben nada, son títeres con buena voz del ISER, pero no saben nada, no están informados para nada.

Sergio: -Pero está todo el final y es inevitable que tenga una fuerte lectura vinculada con el tema de la dictadura. Además está dedicada a los hijos de desaparecidos.

-¿Y eso qué tiene que ver? Yo se la puedo dedicar a mi mamá y no por eso la película tiene que ser sobre mi mamá. Lo que quería hacer era dar miedo a los milicos, con la escena del telo, por ejemplo. El problema era cómo hacer el crecimiento de esa escena, cómo pasar al tema de los zurdos. Todo ayuda: desde la alfombra roja, hasta decir "*zurdita*"…. El asunto es cómo te vas metiendo ahí, de repente, en una cosa muy real y muy metafórica. Cómo hacerlo sin bajar línea, no quiero que la película baje línea, en

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

ningún momento los pibes dicen que son hijos de desaparecidos. Es muy fuerte porque es muy jugado eso, no sabía como iba a resultar.

Porque las películas sobre la dictadura se la pasan explicando lo que pasó. En **La historia oficial** perdés una hora para que te expliquen que la protagonista tuvo una amiga que fue torturada, que acá hubo milicos y que la nena.... Tardan una hora para explicar dónde estás. Acá, a mi me gusta decir de entrada: "*Ya sabemos donde estamos, esto no hay que explicarlo*". Y eso lo puede hacer un yanqui con una película de Vietnam, no tiene que explicar qué es Vietnam. El tipo dice: "*Yo fui marine*", el otro dice: "*yo también*"... punto, lo contrato, a la lona. ¿Por qué hay que seguir explicando?. Lo que me di cuenta es que acá muestro **Viceversa** y gusta pero recibí respuestas de afuera donde les pega más, me llamó gente llorando. Acá por ahí están más acostumbrados, no sé. Acá ven **Tiempos violentos** y se conmueven, porque son todos vendepatria. La violencia no es **Tiempos violentos**, la verdadera violencia nadie sabe lo que es, y menos Tarantino que es un nene bien, que copia todo, desde **The Killing** (*Casta de malditos*, Kubrick-1956). Toda la película es un compendio de lo que ya se hizo y encima él dice que es nuevo.

Fernando: -Las pocas veces que me pareció que algo me sacaba de Viceversa **es cuando vos explicitás la condición de hijos de desaparecidos de los personajes.**

-Decime una. Dale, que todavía estoy a tiempo de cortarla, me interesa. Poné eso, ¿eh? A mi me encanta que el cine sea participativo.

Sergio: -El diálogo de la chica con el tipo que le alquila el galpón.

-No, eso me parece que estructuralmente funciona. ¿Sabés lo que pasa? Yo quiero que a mis películas las entiendan todos, tampoco me quiero hacer el loco y que me entiendan tres amigos. Pero esa escena me gusta.

Fernando: -Hay un segundo en la escena del telo -que es extraordinaria, por otra parte-, un segundo en el que él dice: "Me hacés acordar a una zurdita...", explicita su condición de torturador cuando, para mí, está absolutamente claro.

-No, porque está tan musitado.... Es verdad que uno algunas veces se excede pero creo que está muy dosificado. Esa es tu opinión, tampoco hagas de tu opinión la definición de la película. Además eso lo entendés vos, date cuenta que no toda la gente es igual. A vos te ponen un cartel en chino que dice: "*La calle Corrientes está para allá*", y decís: "*Ya sé que la calle Corrientes está para allá*", pero no leés chino. ¿Cómo hacés para que todo el mundo entienda? Hay un límite, pero yo vendo mis películas afuera también, es un poquito difícil. Es más: creo que estuve bastante parco. Es el *show business* también, si no te la cuento, no la filmo. Quiero que la vea el público.

Sergio: -Yo creo que la Gorda **es la única de tus películas en la que trabajaste de un modo más explícito estos temas.**

-Sí, pero era otra época. En su momento tenía que ser explícita, porque las películas que venían haciéndose sobre la dictadura sólo eran explícitas en la excusa y en lo que querían conseguir del asunto. Todo pasaba por la dama burguesa.... Y entonces me encantó plantar la cámara y que un tipo diga: "*Acá mataron 30.000 personas, con ratas en los testículos, arrancándoles los pezones con pinzas, quemándolos*", y que se diga todo eso. Y en blanco y negro, y con una grúa... me parecía tan hermoso. Era como una reacción al eufemismo. Era para decirle a la gente: "*¿Te quedó claro?, ah bueno*". Me encantaba, y todavía me encanta porque me parece re-punk. A veces la pasan en cable y me sigue pareciendo un gesto noble. Era en blanco y negro, una película artística, que mantenía un nivel de formalidad que no tenía nada que ver, totalmente contrapuesto a lo que largaba. Me parece un experimento muy hermoso. Me acuerdo que Cristian Pauls, cuando sale la sexta vez del cine -en seis días la fue a ver seis veces- me dice: "*Pero vos sos un realizador culto, también*". Le dije: "*¿Que estás diciendo? Vení vamos a cenar*". Me gusta esa dicotomía, eso de decir y mostrar así, quedarse en la realidad dos minutos detenido y de repente mandar un chiste costumbrista. Por ahí John Lennon no tenía que decir "*Dale una chance a la paz*" en un tema tan lindo, parece muy de Subiela también, pero era John Lennon y lo decía con otra música. Depende en qué contexto decís las cosas, me parecía que en el contexto de la **Gorda** nadie decía todo eso.

Era algo totalmente adrede, no era para decir: "*¡Qué bárbaro, soy un poeta!*". Sabés que te metiste ahí y lo largaste. Porque el cine argentino ni siquiera es explícito. Hacen un doblaje, como yo siempre digo: [recitando] "*Me tiraste los elefantitos, me voy a la casa de mamá*", en **Gatica**, y la gente dice que es un genio. Me parece patética la actuación y el *tempo* con que está hecho, es como una idea protegida por el mito de que Favio es un genio.

Sergio: -¿Qué pasa con la música en Viceversa**?. Spinetta ya es un clásico en tus películas, pero me sorprendió Charly Garcia....**

-Es de la época, con los discos que tenía el viejo ahí seguramente. Hay tres temas con letra: uno de Pescado Rabioso, del disco doble, al comienzo, uno de Sui Generis y *Siéntate a ver el día*, de Almendra. Son lindos momentos, son temas significativos de una época, que relatan eso. Me encanta sentarme en Cannes en el Palais y escuchar a Spinetta en Dolby digital. Me parece una cosa que te emociona y a los argentinos que pasan por ahí siempre les gusta.

Yo siempre dije que si hay un artista en este país, ése es el flaco, es un artista y siempre lo seguiré amando y siempre me hace muy buen precio. Porque le gustan mis películas. Y le agradezco públicamente que me haya dejado las entradas en San Bernardo, porque vino mi hijo de Holanda que tiene seis años, con la madre, y nos fuimos como todos los años a pescar a Mar de Ajó, y el flaco me había dejado las entradas.

"hay muy pocas cosas que son arte"

por Sergio Wolf y Fernando Martín Peña

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

Fernando: -Me sorprendió Les Luthiers en El acto en cuestión. **Nadie los había usado en una película.**

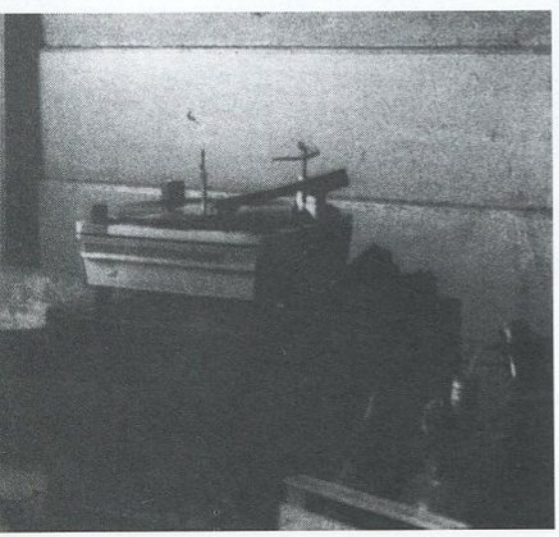
-A mí no, porque creo que lo que tiene **Viceversa** y todas mis películas, espero que alguien lo descubra alguna vez, es un humor muy raro, que en el cine argentino no se da. No tenés humor sofisticado, sino por ahí humor costumbrista.... El humor en las películas argentinas es de última, sobre todo en las últimas décadas. No hay un Woody Allen. Está en el teatro, en el café concert... pero no en el cine. Me gusta hacer cosas humorísticas, me gusta mi humor.

Sergio: -Otra cosa que me sorprendió de Viceversa **es que las historias no tenían una duración previsible. Uno no está acostumbrado, frente a tanto cine estandarizado...**

-El cine es el pie de chino, entre los críticos y los realizadores ya le pusieron la venda y lo deformaron totalmente. Uno se siente mal, porque a mí lo que más me gusta es experimentar. Yo me considero un experimentador, y no me da vergüenza decirlo, y sé que atenta contra el *marketing* decir eso. Me encanta experimentar, si no, no haría películas. Nunca hice una película a pedido, como vos escribiste[2], ni un comercial.

Fernando: -¿Cómo fue la gestación de Buenos Aires Viceversa**?**

-La escribí hace tres años, después la compró Oscar Kramer pero no coincidimos en la forma de hacerla. Porque él quería filmarla en ocho semanas, decía que salía un millón y medio de dólares, tenía una jefa de producción que lo tenía acostumbrado a gastar mucha plata en ciertas cosas, y para mí Kramer es un tipo que mucho de cine no sabe. Además discutía que había cosas muy pesadas en esta película. Y justamente las cosas que él decía, yo las hice todavía más pesadas. Él quería que yo las rebaje, por ejemplo la escena del telo con la ciega que era muchísimo más chiquita y sugerida, pero me mandé con todo porque me pareció que había que hacerla. Es muy difícil trabajar con un productor que sabe de números pero no sabe de cine.



Sergio: -Cuando decís "escribí", en el caso de esta película, ¿hasta dónde es así?

-Hubo un guión, pero cuando filmo no me gusta quedarme con el guión, me gusta aprovechar los momentos, ir reelaborando, en la filmación misma se sigue creando todo el tiempo. No contentarse con lo que escribiste hace tres años sentado en un escritorio tomando un brandy, porque no tiene nada que ver con ahora, que llegás y es verano y transpirás. Yo pienso que un director tiene que crear constantemente.

Fernando: -¿Hay muchas cosas improvisadas?

-No sé si improvisadas. Están decididas en el último minuto, que es distinto a la improvisación.

Fernando: -¿Te puedo preguntar cómo desarrollaste ciertas escenas puntuales? La de la mina que se lleva a los dos tipos al departamento, por ejemplo.

-Primero se me ocurrió la situación. A cada actor le di su letra y la intención de la escena. Después ensayamos y salieron más cosas. Empecé a darle letra a los tres por separado, ninguno sabía que iba a hacer el otro y yo les decía todo cambiado. Yo le decía a Paolucci: "*Paolucci, éste que es tu amigo te quiere cagar, pero vos terminás cogiendo con ella en el sofá*". A Inés [Molina] les decía que los iba a envenenar a los dos, cualquier cosa, y a Carlitos Roffé le decía: "*Vos sos un ganador, a la mina te la ganás y este pesado se va*".... Uno pone ciertos parámetros a las cosas, vos los acorralás, les decís, por ejemplo: "*No quiero que piensen en el otro, cáguense en el otro, no piensen en lo que quiere el otro, no quieran escuchar las razones del otro, interrúmpanse*".... Y después trabajás la puesta en escena: marcás de acá a acá, de ahí a allá, las puestas de cámara... porque, sobre todo en la primera parte, esa escena juega con la compresión y expansión del tiempo. Te lleva unas tres o cuatro horas componer el asunto hasta que sale como vos querés. Nunca reprimo a un actor, prefiero cortarlo en la moviola después. Si querés mandar algo, mandalo. Es un poquito como laburaba Cassavetes, que pienso que es la forma más interesante de laburar. A mi me gusta cambiar en todas las películas, no laburar igual.

Esta tiene un trabajo con los actores muy intenso, muy importante. Desde el comienzo, yo dije: "*Hay escenas que quiero que sean totalmente maquetas porque van a dar el contraste que necesito*". Hay otras escenas que las quise hacer bastante suelto. La única evolución que va a tener el cine es hacia un mayor realismo, que los actores puedan escapar y uno sentir que eso es la realidad. Que uno pueda oler las escenas. El cine artificioso está muy bien, pero si hay seis mil años más de cine -suponete que todo se termine en el año 9000- va a tener que progresar por otro lado, porque eso de seguir haciendo la toma celeste, la toma azul, la cámara bien puesta, yo que sé... más no se puede. Los efectos especiales, imaginate que dentro de veinte años, un pibe va a tener una computadora gráfica que lo va hacer volar al papá, y va a ser una mersada total. Pero llegar al alma de algo, por momentos, en una película, va a ser territorio de los cineastas.

Fernando: -¿Dejás mucho material afuera?

-Sí, esta película tiene cinco horas y estoy tratando con un canal de TV la miniserie de cinco capítulos. Pero fueron cinco semanas de rodaje, bastante rápido.

Sergio: -¿El guión estaba armado así, con las historias entrelazadas? Porque la gente que estuvo en el rodaje nos decía que nadie se imaginaba cómo iba a quedar.

-Sí, el guión era así. Pero había cosas que yo ocultaba. A veces les hacía trucos, les decía: "*A ver, ¿por qué filmo ésto?*". No lo entendían. Pero yo decía: "*Vas a ver cuando lo veas, vos acordate de esto*", y les largaba un pie para que se acuerden. Después cuando lo veían les cambiaba mucho. Pero no lo hacía por tratar de ocultar sino porque uno está creando en el momento. Acá hay un trauma, que yo no sé de donde viene: el antes y el después. Viene del boludo de Hitchcock que era tan gordo que no se podía mover, entonces tenía que pensar todo en el escritorio porque en el set, si tenía que caminar, se cansaba. Explíquenme por favor: yo les hago una pregunta a ustedes. ¿Cuál es la diferencia de pensar antes y pensar después? ¿Qué es el antes y qué es el después en un pensamiento? Por ejemplo: el tipo que hace el *story* se sienta y pone caritas para allá que dicen tal cosa, caritas para acá., etc. Lo hace en cinco minutos en un escritorio. ¿Qué pasa si lo hace en cinco minutos en un set?.

Intuyo una cierta estupidez en teorías y cosas de cine que están hechas en general por tipos que no filman, o por la tendencia a la mitificación que tienen ciertos críticos. ¿Viste que todos somos descubridores?, todo el mundo quiere descubrir cosas. Hay momentos en que voy a un lugar, digo: acá están los actores, pongamos la luz así, miro mis notas, les doy el texto a veces, me pongo los lentes, llamo a uno y a otro... ahí laburo. Eso es mucho mejor que laburar en el escritorio, con un tipo que se cree todopoderoso, y discuten y fuman cigarrillos y se preguntan, ¿cómo es el almacenero? Y dicen: es gallego, porque el almacenero es gallego, y debe tener saquito marrón... porque siempre andan con el saco marrón... y hacen un boceto, y después terminan haciendo una gansada total. ¿Qué es pensar antes o después?, yo esa no me la creo. Uno piensa su guión y sabe que ese guión se tiene que seguir mejorando y avanzando todo lo posible y que ese guión se va golpear contra una pared que es la realidad, y hay gente que deja que se estrole contra la pared. Si yo filmo **Viceversa** exactamente como dice el guión, lo podría filmar otro. Pero llegás ahí y te estrolás, porque la realidad se encarga de ridiculizar lo que vos escribiste, que es nada más y nada menos que tinta sobre papel y no hay vuelta que darle, no es otra cosa.

Sergio: -¿No depende del tipo de proyecto, digo, si se trata de una película de género o de algo como Viceversa**?**

-¿Estás grabando? Bueno: yo creo que en los géne-

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

ros es donde se refugian los idiotas. Hoy un tipo puede hacer una película idiota y dice, no, pero es de género *light* . Dos ejemplos te doy: *Los años de peregrinaje del joven Wilhelm Meister*, de Goethe y *Hambre* de Knut Hamsun. Ahí tenés, la primera puede ser una *road movie* o una película de camino, y *Hambre* puede ser algo minimalista, a eso sí lo podés llamar minimalista. Pero acá aparecen tipos que no saben poner dos y dos juntos, agarran un coche y una película fragmentada en episodios, la unen a través del asfalto y dicen que es una *road movie*, es de género. Si no pasa nada, y hay una mina mirando por la ventana cinco minutos, te dicen: "*pero vos no entendés nada, es una película minimalista*". Entonces a mí los géneros me rompen mucho las bolas, porque hay cada cogurcho escondiéndose atrás de los géneros... inventan géneros todos los días. Además los géneros los hacen ustedes, los críticos, no los directores, esa nomenclatura.... Yo creo que cuando a algo lo podés encasillar en un género de entrada es porque no debe ser muy bueno. ¿De qué género son *Crimen y castigo*, **El ciudadano**, **La regla del juego**...? Las más grandes obras literarias y las más grandes películas son muy difíciles de embocar en un género. Eso no quiere decir que si hacés una película que no cae en una clasificación de género sea genial, por supuesto.

Pero la historia del cine la tienen que conocer todos. ¿Para qué vas a decir algo que ya está dicho?. Yo siempre busco decir algo que no está dicho, aunque quede muy poco por decir en algunos momentos, o te cueste decirlo. Pero te pusiste esa misión de decirlo y lo tenés que decir.

Sergio: -¿Cuánto costó Viceversa**?**

-Un millón de dólares, con todo lo que falta, afiches, publicidad.... Es una coproducción, con muy poca guita de Holanda.

Fernando: -¿Y se estrena El acto...**?**

-Estoy tratando, pero tuve mucha mala suerte. Es una de las cosas que hablé con Márbiz, en una reunión que tuve con él ayer. Estaba el adelanto de medios electrónicos, y de golpe lo sacaron.... Y había un subsidio de 75.000 dólares para estrenar y lo sacaron también porque había gente que se abusaba.... Y ahí llego yo con **El acto**, la califican para mayores de 13 y me dicen que sacaron el subsidio. Fue hace unos meses, me parece una cosa muy desacertada que habría que denunciar, porque esa guita viene bien, la necesitás. Y yo tengo algunas películas para estrenar, y no es guita que te la vas a poner en el bolsillo, habrá alguno que lo habrá hecho, habrá puesto tres postes de 300 pesos y se la guardó, pero yo quiero estrenar.

Con Márbiz me fue bien, pero vamos a ver si las cosas que yo le pedí se hacen realidad. Le pedí ayuda para ir a Cannes -pasajes para delegación-, que me avale el 70 por ciento del crédito de esta película (que era lo que decía al principio, pero que de golpe cambiaron por el 30 por ciento), que pueda tener una conversación fluida con él.... Le hablé sobre todo lo del festival de cine, porque hay gente que lo asesora que no tiene nada que ver. Fueron a seis festivales gallegos o hicieron dos películas y por eso se creen que pueden.... todos sabemos quiénes son.

Márbiz le pidió la renuncia al negro Sammaritano, yo lo amo al negro, y esas son cosas que duelen. Pero era una situación difícil, porque estando Márbiz ahí, el negro no podía estar, si era al revés, el negro lo rajaba a Márbiz, o vos o yo. Lo que yo veo mal es que tenga tantas cosas: Radio Nacional, ATC, el INCAA. Ahí el problema no es Márbiz sino quién lo nombra a Márbiz, pero con ese nadie se agarra. Yo quiero que apoye realmente mis películas, que dé un subsidio para el estreno, no porque un tarado se patinó la guita, entonces resulta que "*no le damos más subsidio a nadie*". Te dice: "*Yo te hago la publicidad por Radio Nacional y estrenás en el Tita Merello*". No va. Yo no escucho Radio Nacional, no me voy a enterar que estreno. Que controlen, que definan sobre la seriedad, pero no, es más fácil cortar con la guadaña a todos. Yo estrenaría todo lo que hice, si tuviera la guita. Aunque me dieran la mitad de esa guita, yo hago un paquete y estreno varias. En el Tita Merello, en el Azucena Maizani, donde quiera. Tenés que hacer publicidad, y los posters, y las copias, y en mi caso hay que hacer subtitulado. No es tan fácil. Y **Viceversa** quiero estrenarla en junio, después de Cannes, porque participa en la muestra *Une certaine regarde*.

Fernando: -Los críticos te molestan, ¿no?

-No, tengo muy buena relación con los críticos, tengo amigos críticos. Al único crítico que no me banco es a Claudio España. Yo le di un empujón en San Sebastián. Se ensañó conmigo, me perjudicó a propósito.

Fernando: -¿Cómo viene ahora tu recorrido?

-Estoy terminando la edición de sonido acá, me voy a Bruselas, de ahí a Holanda a terminar de cortar el negativo, hacer el *grading* de la luz y después vuelvo, estoy preparando una nueva película. Se queda acá gente preparando. No quiero contar mucho de la película nueva. El protagonista es Paolucci, amigo mío, poeta de tango, borracho, lumpen total... es como que encaja bien en mis películas.

Sergio: -Cada vez tus películas se abren más, hay más personajes.... Es un proceso que se va dando desde Boda secreta **(1990) hasta** Viceversa**.**

-Yo creo que sí, que se están abriendo bastante, es algo que me gusta mucho explorar y abrir. Soy maximalista, quiero romper el minimalismo que es algo deleznable. Absolutamente. Es un género también, ¿viste?. Hay bastante abuso de eso. ¿Qué pasa si dentro de un tiempo dicen que todo es arte? Para mí todo no es arte. Hay muy pocas cosas que son arte, y en eso soy totalmente tirano. No puedo poner en la misma bolsa el *Stabat Mater* de Pergolesi y Andrés Calamaro. Yo realmente pienso que estamos más y más abajo. Además para mí el arte es algo que está conectado con Dios, absolutamente. Y el mal de estos tiempos es haber perdido a Dios, que el techo se les haya bajado acá, y que no puedan ver más que ellos mismos y estén llenos de ellos mismos. Y que no puedan ver que hay mucho aire



arriba, que el límite está mucho más arriba. Cuando ciertos artistas -a mí me gusta mucho la música clásica- componían cosas increíbles, era porque las brindaban a cosas superiores, porque sabían que había algo más.

Fernando: -¿Qué cine ves?

-Desde hace dos años veo muy poco cine. Tengo una videoteca muy grande pero veo muy poco. Es como que me cansó, lo veo muy falso. Me gusta más el cine antiguo. El cine de hoy es muy falso, muy maqueta, veo que la vida no pasa por ahí. Me banco por ahí documentales, colecciono documentales, alguna otra de Cassavettes y me sigo bancando y amando a Woody Allen. Me parece que todo es muy falso, el doblaje, la voz, los efectos, la nave Apolo cruzando el vacío haciendo ruido (en el vacío), esa mersada de luz azul, todo prolijito, el ruidito de los cubiertos, el Dolby stereo, me da un asco total, estoy empalagado de la mierda, del simulacro. Me pelée con el cine, me da mucha bronca pero es así.

Sergio: -¿Esa pelea te acercó a otras manifestaciones?

-No, lo mismo de siempre. Me gusta pintar, toco el violín, escribo. Siempre lo mismo.

Sergio: -Antes de salir a filmar, todo el trabajo previo, el manoseo con los productores, ¿te molesta mucho?

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

-Sí, tuve esa experiencia con Kramer, después con un guión que se llama *Zapping Patagonia*. Los yanquis me lo compraron. Iba a Nueva York y cada vez que volvía querían más cambios. Hasta que el guión se tenía que transformar en **Il Postino** o **Como agua para chocolate**, o alguna porquería de tarados mentales latinoamericanos. Entonces me negué rotundamente, perdí la guita, todo terminó con abogados.

Pero en un momento estaba muy desahuciado de estos tipos, que se apoderan y deciden lo que la gente quiere ver y disminuyen toda posibilidad de arte. Con Kes Kasander, que fue mi productor hasta **El acto en cuestión**, tuve siempre mucha libertad, nunca me dijo que cambiara nada, ni una palabra. No sé, los otros son tipos que realmente ven el cine latinoamericano como **Como agua para chocolate**, una porquería así, que no tiene nada que ver con nada.

Sergio: -Tus películas tienen como una ruptura, ¿no? Algo más bien estructural....

-Tienen por lo general eso, quiebran. Al principio hay comedia y después, cambian. **La gorda**, **Boda**... No lo voy a hacer más porque van a estar preparados: "*Esto se va a pudrir en cualquier momento*".

Sergio: -Las ilusiones destrozadas....

-Yo siempre comparo, en la literatura también pasa lo mismo. Quizá sea la influencia de ver todas esas películas, los clásicos, donde siempre pasa lo mismo. Un buen policial, **Out of the Past** (*Traidora y mortal*, Jacques Tourneur-1948) o **El ciudadano**. Empiezan más o menos bien, gente piola que va a poner un diario y después terminás llorando. Te muestran algo que parece todo bien y después empezás a descubrir toda la mierda debajo de eso. Por ahí es la influencia de esas cosas, por ahí resulta que uno no puede escapar de ese tipo de influencia. No sé; como si yo fuera crítico.

Sergio: -Vos comentabas el tema de Dios. Viceversa **es una película muy piadosa con los personajes. Pierden algo pero al mismo tiempo la vida les reintegra algo.**

-Es una película muy esperanzada, dentro de todo. Porque siempre me dicen que mis películas son muy deseperanzadas. Pero no podía, no entendía otra. Y de golpe, cuando la iba armando, me di cuenta que dentro de todo había una esperanza. Pero hay una cosa muy rara en la película, porque los personajes se desdoblan mucho.

Sergio: -Sí, pero vos salvás a algunos personajes y a otros no.

-Yo tendría que ser honesto, o más bien coherente y decirte que yo no me propongo todas esas cosas. Si yo sé cómo va a quedar el cien por ciento de una película antes de hacerla, no la hago, porque me aburriría. Es como que vos vas metiéndote y armando y modelando y de golpe te salió eso, como un cuadro. Puedo tener algún cierto nivel de interpretación crítica, pero no me propuse salvar a uno sí y a otro no. Aunque eso es algo que queda en el trabajo y es innegable. Si metiste la pata, la metiste. Hay gente que es inclusive matemática, que empezaría a escribir el guión diciendo: "*Salvo a tres, reviento a tres, estos dos son mellizos y no se conocen*".... Tipo Greenaway: "*A éste le falta la pierna izquierda, a este la derecha*" y hacen esas mersadas que quedarán en la antología de la confusión de fin de siglo.

Sergio: -Pero sacame de una duda, cuando te lo digo: ¿vos lo ves o te sigue pareciendo un delirio mío?

-Yo te escucho. Aparte les mostré algo que no está terminado, y me es muy interesante saber lo que ustedes piensan, porque para mí es algo que estoy conociendo. Además estoy en un período muy técnico, con números y diagramas y cosas que pertenecen absolutamente al otro hemisferio cerebral. A veces yo también me encontré haciendo interpretaciones de mis películas para dármelas de genio, pero la verdad que yo no pienso en nada, yo creo en una historia que me sale, por la necesidad de escribir y por una cosa que se llama el subconsciente, que después se achica en mí y se agranda en el crítico en una especie de infinito.

Yo hice cosas así, como **Boda secreta**, que para mí fue filmar un guión. Me fue bien, me dio mucha guita, todavía puedo vivir de **Boda**.... Es la película que más me aburrió hacer, no la veo nunca. La veo cuando me quiero enganchar alguna novia... [Risas] ¡Es verdad! En el momento de seducir uno muestra lo que tiene.... Pero más de ahí, no sé, pienso que es una película bien hecha. Para que no digan que lo otro me sale de casualidad.

Llega un momento en que tenés que hacer algo así, como los homeópatas, poner el diploma de médico en la pared. Quiero decir que no soy un rebelde que hace las cosas así porque otras no me salen. Por eso llega el momento en que tenés que hacer un película así, construida, con intriga, bien hecha, para decir que lo otro lo hacés como rebelión a algo y porque realmente estás convencido.

Yo empecé muy joven **Boda**.... La hice cuando tenía 26 años, ahora tengo 34. Era muy joven, y cuando sos joven estás todo el día en el desafío. No podés pararla, es diferente analizar mi obra teniendo en cuenta las edades en que hice cada película, tiene muchísimo que ver. No se puede separar. Yo vivía, me iba del país, viajaba, fumaba, cada uno tiene sus edades, y en el medio hacía cine. Cada película la escribí porque me preocupaban ciertas cosas. Y con las edades a vos te preocupan cosas diferentes.

Fernando: -¿Viste Tango Feroz**?**

-Me pareció una película muy maqueta, muy para hacer guita. Pero bueno, me parece bien, quiso hacer guita, la hizo y está bien. Uno puede usar el cine para cualquier cosa, para hacer peines. Es consecuente: si querés vender algo, tenés que decir algunas cosas, es marketing.

Fernando: -Lo que parece haber demostrado esa película es la falta de un cine para jóvenes. Tu película en cierto sentido puede ser una respuesta a eso.

-Lo que nos falta son jóvenes que piensen. Pero lo quiero mucho a Marcelo [Piñeyro], porque Marcelo es el tipo que cuando nadie quería distribuir la **Gorda**, se sentó a verla en el viejo laboratorio Citeco y dijo "*Yo la voy distribuir*", y es un tipo que sigue hablando de mi obra y que le gusta. Por eso lo quiero mucho, porque es un tipo que sabe apreciar y todo lo demás. Hay momentos en que uno quiere hacer guita. Hay cosas en las que la crítica no tendría que caber. Yo me compro todas las revistas de música clásica y no lo veo aparecer a Liberace. Entonces, ustedes perderían el tiempo si hacen aparecer gente que no tendría que estar en una revista de crítica cinematográfica. ¿Sólo porque es cine tendría que estar? Entonces tendrían que estar los Chalchaleros, que tienen una película....

Yo creo mucho en las nuevas generaciones del cine, en los estudiantes. Porque acá hay algunos popes que lo único que son, son buenos relatores de historias fáciles de relatar, tipo Aristarain. Lo fácil de relatar es fácil de relatar. Estoy muy peleado con el cine y sobre todo con el cine muy compuesto, muy elaborado. Me parece que es mucho más fácil transformar la realidad y mejorarla que ir y rescatarla en sus valores propios. Cualquiera puede decir: "*Un elefante rosa, y acá pongo esto y lo otro*", dos tercios como [Edward] Hopper. Son todos clichés, una mersada. Cosas muy trilladas, muy repetidas. A no ser que esa maqueta esté incorporada perfectamente al cine, como Lubitsch o Billy Wilder. Son tan genios que son conscientes de esa maqueta del cine y la incorporan de una manera humorística, es muy interesante. Pero son contados con los dedos, los demás se someten, y se nota que es todo armado, el tipo camina hasta la marca, hablan pausado y no se interrumpen nunca....

●

en frente:
El amor es una mujer gorda

en la página anterior:
Buenos Aires viceversa

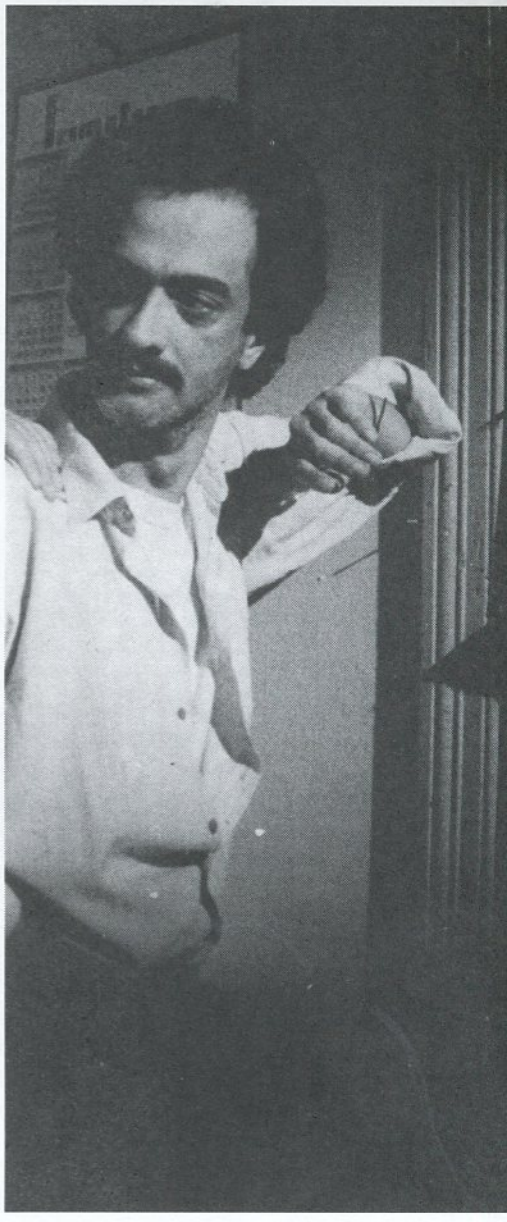
1. Diminutivo afectuoso para **El amor es una mujer gorda** (1986)

2. En la pág. 9 de **Film** 3 (agosto/septiembre de 1993), Sergio Wolf escribió: "*De allí que esta conversación deje de lado, voluntariamente, varios títulos de su trayectoria, claves por el tipo de experiencia que configuraron, como su trabajo en Estados Unidos, o por tratarse de películas 'de encargo', o porque se ciñen a temáticas disímiles respecto de las que rodó en el país o con mayores guiños 'locales'*". Debido a ello, en esta oportunidad, Agresti quiso subrayar que no había películas de encargo en su filmografía.

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

Las películas de Agresti
El hombre que amaba a las películas

por **Sergio Wolf**



¿Hay una obra, en Agresti? ¿O es apenas una cifra que delata, con evidente perseverancia, el deseo cumplido de un obcecado? Agresti es una creación de Agresti. No es una obra o un plan unívoco, sino una obra o un plan que se liga con lo múltiple. Esa productividad desaforada, esa adicción por la instancia de rodaje y la superposición de proyectos, parece conectarlo con un primer modelo: el de Rainer Werner Fassbinder. Rodar una película, mientras procura estrenar otras pendientes y mientras imagina historias o borradores de un "guión", aunque esta palabra no sea la más adecuada en Agresti si se la considera como sinónimo de estructura a respetar en el rodaje.

Pero a diferencia de tantos cineastas argentinos que cincelan las filiaciones en sus obras -de Torre Nilsson a Adolfo Aristarain- Agresti puede ostentar una comprensión libertaria en relación con supuestos modelos, porque es un alumno indisciplinado. Es alguien para quien los films y obras de directores o corrientes ofician de instancia para nutrirse o inspirarse, pero no como generadoras del tan temido terror de las influencias.

Son diversos y muchas veces hasta antagónicos, en ese sentido, los sistemas de representación que elige Agresti. Así es que la dictadura militar se convierte en un disparador del vagabundeo: tanto en **El amor es una mujer gorda** (1987) como en **Boda secreta** (1988); y a veces deviene metáfora irónica: tanto en **El acto en cuestión** (1993) como en **Buenos Aires Viceversa** (1996). Por otro lado, el descubrimiento de la ciudad por la que transitan o deambulan sus personajes como fantasmas afiebrados, parece reivindicar el neorrealismo como la única estética que merece ser recuperada: tanto en **El amor**... como en **Buenos Aires**....

Por encima y alrededor de esas modalidades de la narración de Agresti, se va legitimando una tendencia de su obra: la cada vez más expandida acumulación de personajes con suerte dispar en su desarrollo como tales dentro del relato, lo cual remeda a ciertos procedimientos de Woody Allen y hasta de Altman, en lo que va de **Boda**... a **Buenos Aires**... Y curiosamente, estallando contra toda esa amalgama de influencias, el espíritu wellesiano del exhibicionismo del aparato formal: en **El acto**... y más notoriamente en **Luba**.

Generación de huérfanos

Como toda nueva obra de Agresti, **Buenos Aires Viceversa** no evidencia una depuración en el lenguaje de su creador. Al revés: parece obstinarse en carecer de pulcritud, y es esa intoxicación de personajes y conflictos y temas supuestamente desarticulados, lo que le da entidad al film. Hay un pibe de familia acomodada que tiene una novia a la que no ama (ni de la que sabe) demasiado. Ambos no son sino un tejido de dos soledades que comparten ocasionalmente una cama, pero que se reservan sus vidas y su interioridad; ambos carecen de padres: ya ausentes (caso Fernán Mirás), ya asesinados durante la dictadura militar (caso Vera Fogwill). Pero el circuito de jóvenes abandónicos no se detiene allí, sino que va ensanchándose: hay otro (Nicolás Pauls) que goza con intensidad la música -esta vez, de Spinetta el director seleccionó Pescado Rabioso, según una costumbre de casi toda su obra- y consigue empleo vigilando la puerta de un albergue por horas, oyendo divertido lo que dicen los visitantes de las habitaciones. Y hay también una pareja de ciegos que sufre y se desencuentra. Y la supuesta ex-mujer (Mirtha Busnelli) de un conductor de noticiero de TV (Lorenzo Quinteros), que conoce a un reparador de aparatos (Carlos Roffé) que a su vez se enamora de ella.

Lo que aquí no hay, o mejor: lo que nunca hay en Agresti, es felicidad. No hay felicidad en esa insólita galería arltiana de desesperados, no hay pasaje a la santidad ni sacrificio por un ideal en estas criaturas a la deriva por la ciudad buscando la invención, o la emoción, que los salve de la desintegración. Es cierto que intentan, porque se saben inocentes: saben que la culpa no es un sentimiento posible, porque no hicieron nada. Aunque haya autoflagelación en el errabundo Elio Marchi de **El amor**..., aunque haya una cierta conciencia del propio cinismo en el escritor de **Luba** o una cierta conciencia del engaño en el prestidigitador de **El acto**..., eso no deviene en culpa ni en una introspección que los inmoviliza con la acusación de castigo. Y hay una razón, quizás, para que no se abandonen al martirio: saben mantener, saben cobijar y atesorar una zona de pureza que los redime, ante sí mismos, ante los demás, y ante el espectador. Es que si algo define a las películas de Agresti, es esa ausencia de opciones que constituye a los personajes. Jamás quedan congelados en sus miserias ni en sus tragedias, así sean pavorosas o patéticas: como en *Los siete locos* o *El juguete rabioso* o en *El amor brujo* de Arlt, para sus personajes sólo es posible vivir bajo la condición de la acción. Buscar afanosamente la "Beatriz" perdida en **El amor**..., buscar reconstruir el amor pueblerino con la Tota en **Boda**..., buscar la trascendencia para el Quiroga de **El acto**..., buscar atrapar esos avisos mágicos del destino en **Buenos Aires Viceversa**.

Difícilmente semejante búsqueda culmine en logros, réditos y merecimientos, pero eso no implica fracaso, sino un modo de vivir en lucha. La vida, para ellos, solo puede ser quimera e ilusión. La no obtención de objetivos con frecuencia difusos, no es depresión melancólica pero sí, tal vez, aprendizaje. Aprendizajes desgarradores, pero pasos hacia un cierto conocimiento de sí mismos y de lo que los rodea: le sucede al escritor de **El hombre que ganó la razón** y al periodista de **El amor**..., le sucede al hombre en fuga de **Luba** y a la mayoría de los pobladores de la micro-ciudad alucinada en **Buenos Aires Viceversa**.

El mecanismo de la evidente hinchazón narrativa, de la bifurcación de zonas que el relato toma y luego abandona, va amplificándose. Un desequilibrio profundo recorre sus films de un modo cada vez más notorio, y hasta perturbador. Como si en esa opción por nutrirse de lo contingente Agresti recobrara su potencia expresiva. Triunfaremos por prepotencia de trabajo, decía Arlt. Agresti hace tiempo que suscribe la idea.

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

"*Luego vi un ángel que bajaba del cielo y tenía en su mano la llave del abismo y una gran cadena. Dominó a la Serpiente -el Diablo, Satanás- y la encadenó por mil años. La arrojó al Abismo, la encerró y puso encima los sellos, para que no sedujera más a las naciones hasta que se cumplieran esos mil años. Después tiene que ser soltada por poco tiempo*".
Apocalipsis, San Juan (XX-1)

LA MIRADA

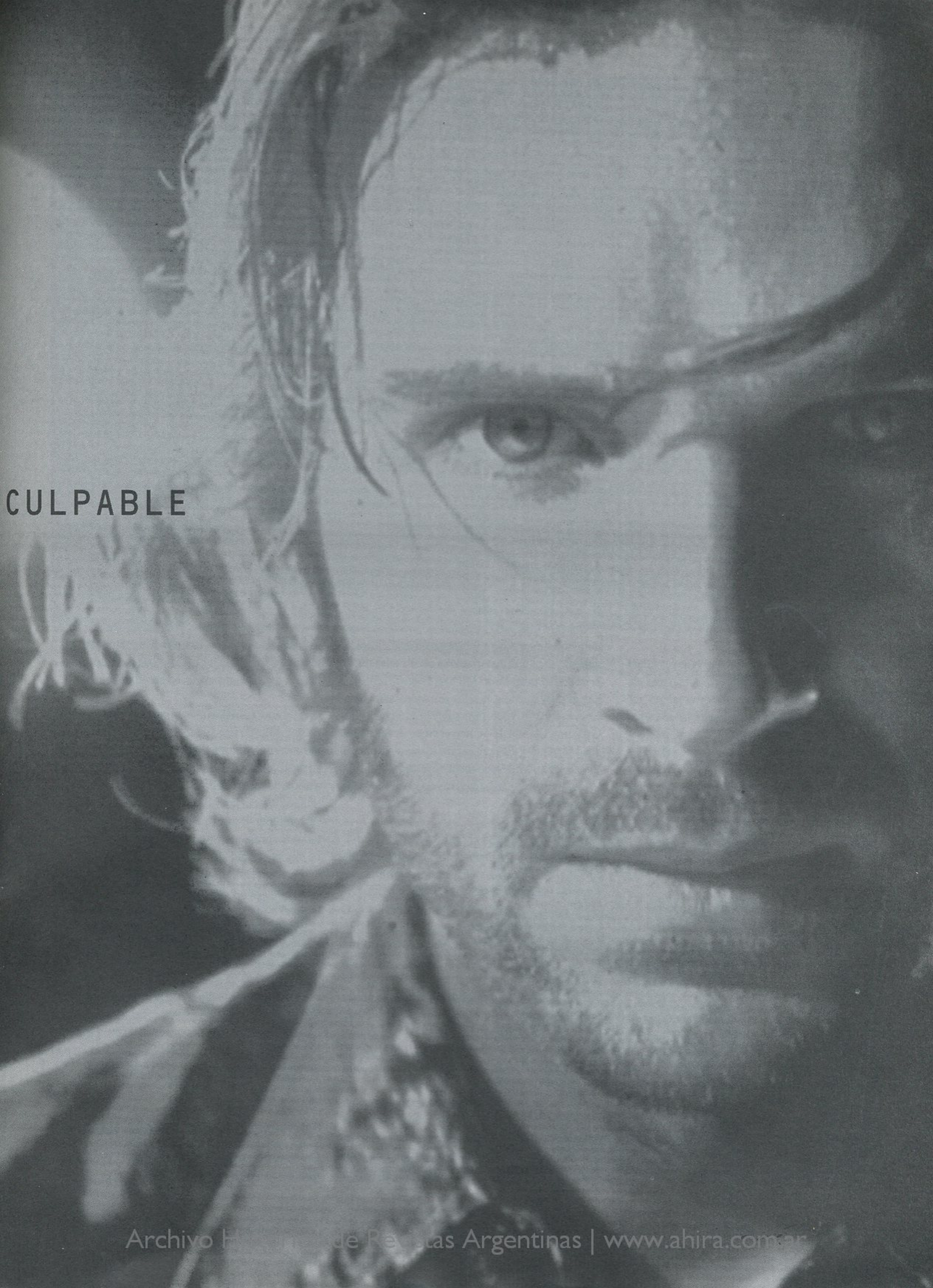
DIAS EXTRAÑOS

Los Angeles, 30 de diciembre de 1999. Vísperas del cambio de milenio. Se viven días extraños y el temor al fin de los tiempos se siente en el aire. En un mundo marcado por la paranoia, la violencia y una creciente inestabilidad, los hombres buscan consuelo y explicaciones en las palabras de líderes seudo-religiosos que prometen una vida mejor en el más allá. Los síntomas de la desintegración nos son familiares: pobreza, hambre, violencia juvenil, violencia policial, discriminación, justicia por mano propia y un auge de propuestas religiosas milenaristas.

El nuevo film de la realizadora Kathryn Bigelow parte de este contexto para ubicar una historia desarrollada a partir de una idea de su productor y ex-marido James Cameron, quien escribió el guión junto a Jay Cocks, periodista de *Time* y colaborador de Scorsese en **La edad de la inocencia** (1993).

Lenny Nero -interpretado por un Ralph Fiennes que aún no abandona algunos de los tics del general Goeth de **La lista de Schindler** (Spielberg, 1993)- es un ex-policía que luego de ser desterrado de la fuerza se dedica a comercializar la nueva droga que imbeciliza al mundo: el SQUID, experiencia envasada. El aparato -que tiene un claro antecedente en **Brainstorm** (Douglas Trumbull, 1983), la película póstuma de Natalie Wood- consiste en un adminículo que graba 30 minutos de la vida de alguien en un pequeño CD. Más tarde, se puede reproducir esa media hora de un modo absolutamente realista, con los olores, sabores, sensaciones, placeres y dolores experimentados por la persona en cuestión. Es una droga apropiada para una época como ésta, aséptica e individualista, con gente que prefiere disfrutar sin correr riesgos ni despeinarse. De esa manera se puede cumplir con el deseo de muerte sin morir realmente, correr cuando no se tienen piernas, hacer el amor con quien ya no nos ama, robar, matar, violar -paladear el sabor de lo prohibido sin pagar las consecuencias...

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



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

"Soy El Mago, el Papá Noel del inconsciente." -dice Nero a un cliente- *"Con sólo decirlo, o pensarlo, puedes tenerlo."* Pero los riesgos de su actividad aumentan cuando llega a sus manos un CD que contiene una terrible revelación y que, por supuesto, varias personas tratarán de recuperar antes de que se haga público. Como el amor de su vida -Faith (Juliette Lewis)- está de algún modo implicada en el asunto, Nero se pone en acción para salvarla.

La fórmula se acerca a otras películas de Cameron (**Aliens** o **Terminator**): un ritmo en constante aumento hacia una batalla decisiva y final, pero la presencia de Bigelow evita que el film se transforme en una colección de recursos que ya son un cliché -como el final que se desdobla porque el villano no quiere morir- y aporta alguna vuelta interesante a la trama. La realizadora arma el relato como un collage de géneros -policial, romance, acción, ciencia ficción y hasta cine verdad- aunque básicamente se trata de un *noir* futurista, con su héroe solitario en un mundo hipertecnológico, un duro sólo vulnerable al amor de una mujer, que recorre de noche las calles mojadas de Los Angeles. Pero no son calles oscuras y solitarias, sino excesivamente activas e iluminadas por brillantes luces de neón. Mientras se desplaza en su auto blindado -todos lo son- por una ciudad decorada para la Navidad cercana, tras las ventanillas se suceden a ritmo constante variados robos, asaltos, redadas policiales, autos quemados y tiroteos. En uno de los paseos, un par de adolescentes asaltan a Papá Noel.

El film comienza con un vertiginoso plano-secuencia en cámara subjetiva: un asalto fracasado, un asaltante que corre por pasillos y escaleras, termina en una terraza, se lanza y cae desde una altura considerable, y nosotros con él. En ese punto se descubre que es uno de los disquitos del SQUID. A Bigelow le gusta manipular a su espectador, hacerlo sufrir en la butaca, levantar el nivel de adrenalina. En este caso, la escena nos deja sin respiración y esa es la sensación que debemos conservar a lo largo del film porque -según se augura- así será vivir el mundo del segundo milenio, con el corazón en la boca y encerrados siempre entre cuatro paredes blindadas.

Bigelow ha sido en toda su obra una exploradora de los márgenes y con el tiempo eligió recorrer los límites del cine de gran producción, forzándolos desde adentro. En sus films confunde sistemáticamente las expectativas del espectador en una especie de reflexión metalinguística sobre el cine en general y los géneros en particular. La incomodidad con que su cine es recibido derivó en su fetichización: en general no se habla de sus films más que para decir '*una mujer filma películas de acción*' . No importa demasiado el cómo ni el qué.

La revista *Sight and Sound* consigna que la publicidad del film en Inglaterra rezó: "*El film más violento dirigido por una mujer*". La inscripción de sus películas en un marco tan superficial escamotea la reflexión sobre lo que puede resultar más interesante en su filmografía: la tematización de la violencia como espectáculo. Una constante de su obra -desde **Set-up**, su corto de graduación en la Columbia Film School donde un par de profesores de filosofía dialogan sobre la pelea de box que están viendo- está dada por la ambigua atracción que ejerce en los espectadores la estetización de la violencia y la condición de *voyeur* del espectador que disfruta mirando lo que jamás se atrevería a practicar.

Luego de una formación como artista plástica en la San Francisco Art School y en el programa Whitney (hubo una muestra retrospectiva de su obra pictórica en el MoMa en 1993), Bigelow decidió incursionar en el cine como una decisión política: quería llegar a más gente con una herramienta de transformación social[1]. Esto explica su voluntad de romper moldes sin salir del marco del cine de gran producción. Su meta -luego de un primer paso por el cine independiente- es confrontar y desafiar en una ambigua apuesta de una realizadora que de cualquier modo siempre sorprende.

Pero en su voluntad de hacer cine comercial con una solidez conceptual que trascienda el mero entretenimiento, muchas veces pierde de vista la narración y sus relatos se debilitan. De hecho su film más exitoso fue **Point Break**, sin dudas el más 'tradicional' de todos, el más fácilmente reconocible como un film de género y atractivo para el gran público.

Strange Days retoma algunas de las obsesiones de Bigelow, tamizadas por la mirada de Cameron, cuyos mayores méritos no residen precisamente en relatar historias bien construidas. En la línea de **Peeping Tom** (Michael Powell, 1960), el film es nuevamente una reflexión sobre las tendencias voyeurísticas del cine y sobre la estetización de la muerte. EL SQUID -como el cine- da la posibilidad de mirar -y más aún, sentir- lo que otros hacen, aunque quita a la experiencia voyeurística uno de sus ingredientes más atractivos: la posibilidad de ser descubierto.

El film se abre con el primer plano de un ojo. Un ojo abierto que, como el de **El perro andaluz** (Buñuel, 1929), invita a una lectura autorreflexiva sobre lo que se verá después. Más adelante otro primer plano de un ojo muerto, que ya no ve, como el de Janet Leigh en **Psicosis** (*Psycho*, Hitchcock, 1960). Y después, el ojo de un muerto en vida que quemó su cerebro de tanto mirar experiencias ajenas. Tres ojos que implican tres miradas. La del que se compromete con lo que mira, la del que no puede ver, aunque mire y la del que se niega a ver. Estos son los tres estados por los que atraviesa Lenny -como el Rick de **Casablanca** (Curtiz, 1942)- desde su negativa inicial a involucrarse hasta su decisión final de arriesgarse por un causa noble.

La dialéctica de la mirada aparece referida una y otra vez a lo largo del film. Ver y caer en las redes de lo mirado o no ver y quedar libres. Mace (Angela Bassett), la amiga de Lenny que por principio nunca ha probado el SQUID decide ver y perder la inocencia. Así se entera de que la policía ha asesinado a Jeriko One, rapper de moda y líder negro que desafía a la autoridad y arrastra multitudes con el poder carismático de su discurso milenarista y revolucionario.

Y aquí la trama se interna en un precario análisis político -con metáforas fáciles y juicios de entrecasa- que procura dar cuenta de la inestabilidad social de fin de siglo y ofrece para los males de la humanidad soluciones tan improbables como ingenuas.

Mientras la radio y la televisión anuncian que Khadafi es el nuevo premio Nobel de la paz y que Turquía ha prometido indemnizar a Armenia, en Los Angeles se prepara una multitudinaria fiesta callejera para recibir el año 2000. Si hasta este punto el film mostró que el panorama de fin de siglo es intolerable, que el asesino violador no es más que uno en la multitud, que es inminente el inicio de una gran revuelta racial y que tal vez el Apocalipsis sea la única salida para una humanidad que no consigue cambiar, cuando el reloj marca las doce del último día del milenio y no se sienten los cascos de los cuatro jinetes: el mundo comprende en un *insight* instantáneo que el amor es más fuerte, y terminan todos abrazados, bajo un cielo technicolor con papelitos y globos de colores, negros y policías, hombres, mujeres y niños en un canto a la esperanza innecesario, mentiroso e indignante.

El primer día del resto de nuestras vidas llega en un paroxismo de alegría y reconciliación que olvida la imágenes de los policías de Los Angeles asesinando a golpes a Rodney King, aludidas a lo largo del film, y la certeza de que esas cosas suceden, sucedieron y seguirán sucediendo.

Ya en **El abismo** (*The Abyss*, 1989) Cameron había edificado una situación muy difícil de resolver en términos dramáticos satisfactorios. Coloca a su protagonista al extremo de su resistencia física, a miles de metros bajo el agua, respirando una extraña sustancia líquida y sin soga. Entonces hacen su aparición unos extraterrestres que le resuelven todos los problemas y deciden que el mundo merece otra oportunidad.

Esa solución sorprendía de un modo decepcionante, sensación que se repite al final de las dos horas y media que dura **Días extraños**. Uno tiene la impresión de que Cameron se encuentra en problemas cuando tiene que cambiar adrenalina por sustancia gris.

A esto habría que agregar que el relato está construido alrededor de una idea central que resulta por lo menos ingenua: es improbable que en los Estados Unidos de 1999 (por no hablar de la Argentina de 1996), la evidencia del fusilamiento de un individuo a manos de la policía logre cambiar algo o evitar que vuelva a suceder.

1. En esa decisión seguramente tuvieron algo que ver Susan Sontag, Peter Wollen y Richard Serra, que fueron sus profesores y a quienes Bigelow cita como sus referentes teóricos.

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

Imágenes y sentimientos. Historias.



TACTICA

"Expresarte con imágenes es un arte. Exige por sobre todo mucha práctica y sólidos conocimientos de Guión, Fotografía, Producción, Sonido, Montaje, Dirección."

carrera de dirección de cine (3 años)

Vení a conocernos. Antes de inscribirte participá en una Práctica de Filmación. Además los Martes y Jueves 19 hs. Charlas con Docentes.

cievyc

35/16 mm. Y VIDEO. OPTIMA RELACION DE EQUIPOS Y MATERIALES POR ALUMNO. CONEXIONES CON EL MEDIO. LLAMANOS Y TE ENVIAREMOS UN VIDEO INFORMATIVO.

Cochabamba 868 inf: lun/vier 10 a 21hs Tel: 307-6170/7297

causas y azares

Año III
Número 4
Otoño 1996

- Entrevista a Armand Mattelart
- Ley de Radiodifusión: los caminos de la regulación
- Encuentro Nacional de Investigadores en Comunicación y Procesos Culturales
- IV Congreso Nacional de Semiótica (Córdoba)
- CUADERNO: Dictadura, comunicación y sociedad: A 20 años del golpe militar
- Schmucler: La crítica de la comunicación
- Raymond Williams: Televisión, tecnología y sociedad

VideoStudio

ediciones filmaciones
y todo lo que necesites
en video

descuentos especiales a estudiantes
Av. Las Heras 3741 Loc. 231
Te: 802 - 5398

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

Un cartel inicial advierte que los sucesos fueron reales y tuvieron lugar en el estado de Minnesota, en el noroeste norteamericano. Un vendedor de autos con cara de infeliz (William H. Macy) contrata a dos individuos (Steve Buscemi, Peter Stormare) para secuestrar a su mujer y así sacarle dinero a su suegro. El problema es que el infeliz no tiene ninguna experiencia en estas cosas, y que los dos sujetos no son de fiar, se exceden con facilidad y pronto resultan increíblemente peligrosos. El punto de vista se reparte entre las actividades del infeliz, de sus eventuales cómplices, y de Marge (Frances McDormand) una mujer policía que les sigue la pista arrastrando siete meses de embarazo.

Marge llega al sitio dónde tres personas han sido muertas a tiros y mientras las examina, pregunta al único policía que la acompaña: "*¿Y dónde están todos?* ". "*Es que hace mucho frío, Marge*". Todo contribuye a un tono general de cierta pesadez: el embarazo de la protagonista, las profesiones de los personajes (ingenieros, contadores, vendedores de autos), su acento, sus hobbies (la pesca), los autos que se paran por el frío, la nieve y la escarcha, la música vagamente celta de Carter Burwell y la luz de Roger Deakins. "*Todo coincide con el cielo gris y el chato paisaje nevado*", explicó Joel Coen. "*Una de las cosas que conversamos con Roger fue la idea de que la línea del horizonte no se pudiera ver, que no se supiera dónde termina la tierra y dónde comienza el cielo*".

Mientras teje, la esposa del infeliz mira un programa cuyos conductores, sin razón aparente, visten delantales de cocina. Al levantar la vista hacia uno de los ventanales de la casa, la mujer ve acercarse a un hombre encapuchado, que porta una barra de metal. Nada subraya esa aparición y la mujer no acusa reacción alguna, mientras el hombre verifica la dirección de la casa y mira hacia el interior haciendo visera con la mano para evitar el reflejo del vidrio. De pronto el hombre comienza a romper el ventanal a golpes y sólo entonces la mujer comprende, ahoga un grito y sale corriendo a esconderse.

Toda la acción transcurre entre las ciudades de Fargo y Minneapolis pasando por una localidad extrañamente denominada Brainerd, sitio importante porque en su jurisdicción tienen lugar los asesinatos que derivan en la intervención de Marge y porque la entrada a la localidad está indicada por una ominosa estatua que representa a un leñador. La referencia es adecuada porque el primero de los personajes que ve esa estatua correrá la suerte de la madera. La zona está poblada por descendientes de inmigrantes nórdicos y ya se sabe la presión que el paisaje ejerce sobre estas almas muertas de frío. Nunca llega a decirse exactamente para qué necesita el infeliz el dinero del rescate de su esposa, pero el contexto ayuda a imaginar su deseo de hallarse en algún lugar más próximo a las Bahamas. Sus cómplices no están menos atrapados por el ambiente y el sexo ocasional con prostitutas es apenas un momento de entusiasta gimnasia antes de volver a encender el televisor.

Otro alienado es Mike, un japonés que ha sido compañero de la secundaria de Marge y que repentinamente la invita a cenar. La escena podría eliminarse del film sin más trámite que la modificación de su duración en la ficha técnica, si no tuviera que ver con lo que los Coen perciben que es la vida en Minnesota y si no aportara un poquito más sobre Marge. "*Eso es lo bueno de este tipo de película*", explica Ethan. "*Uno puede introducir una digresión y el público no espera la arquitectura que exige de una historia de construcción tradicional. Puede parecer algo arbitrario. Estábamos experimentando un poco con el naturalismo*".

Con esa única excepción, **Fargo** es un relato lineal y nada caprichoso, sin secretos que se develan a último momento ni dispositivos formales que escamotean detalles importantes. Tal vez lo único engañoso del film sea la calculada sencillez de su puesta en escena, una apariencia que aumenta frente a la calculada desmesura de **The Hudsucker Proxy** (*El gran salto*, 1994). En **Fargo** los travellings *à la* Sam Raimi están reemplazados por planos fijos o movimientos lentos y nada ostensibles, y en lugar de las impresionantes tiradas verbales y los gestos grandilocuentes, hay un decir cansino y una tranquilidad general que según parece es característica de la zona. Los Coen, que se criaron en Minneapolis, explican la transición de un film a otro con la misma calma: "***Hudsucker...*** *era una película que requería un presupuesto considerable, porque la producción especificaba un cierto estilo, grandes decorados, efectos especiales y ese tipo de cosas. Pero por otra parte, si no se hubiese hecho, no nos habría perturbado. Habríamos hecho* **Fargo** *o alguna otra cosa. Por eso es que no creo que sea exacto decir que fuimos evolucionando hasta un gran presupuesto. Más bien diría que es bueno acceder a esa oportunidad si uno la quiere, pero supongo que tenemos suerte en el sentido de que no nos molesta hacer películas baratas*".

Esa claridad conceptual ayuda a explicar una filmografía tan cerebral como ecléctica: los Coen aterrizan siempre parados porque saben lo que hacen. En cambio, **Fargo** está lleno de personajes que fracasan por no saberlo. El infeliz ve cómo su plan se desmorona a medida que se vuelve evidente su condición de improvisado. Su suegro interviene pero fracasa por la misma razón. Su esposa no se comporta como debe frente a sus captores, pese a que se lo indican, y éstos se dejan arrastrar por repentinos brotes de una ira primaria que supone, en definitiva, falta de cálculo. Sólo Marge conoce bien su oficio y se desempeña con eficacia, a pesar de encontrarse en la condición más vulnerable posible. Como los Coen, ella sabe que no es bueno perder el control.

Nota: Las citas textuales de los Coen provienen de un reportaje publicado en *Premiere* (marzo 1996) y realizado por Peter Biskind, editor ejecutivo de la revista, un señor que les pregunta, por ejemplo, si Frances McDormand está embarazada de verdad.

Filmografía

por Héctor Vena y Fernando Peña

como co-libretistas

1985 **Crimewave** (*La academia más loca del mundo*) de Sam Raimi, c/Louise Lasser, Brion James, Sheree Wilson, Bruce Campbell, Reed Birney, Ed Pressman,

como libretistas, productores y realizadores

1984 **Blood Simple** (*Simplemente sangre*), c/ Frances McDormand, Dan Hedaya, John Getz, M. Emmett Walsh, Deborah Williams.

1987 **Raising Arizona** (*Educando a Arizona*), c/ Nicolas Cage, Holly Hunter, Trey Wilson, John Goodman, William Forsythe, Sam McMurray, Frances McDormand, Randall Cobb, M. Emmet Walsh.

1990 **Miller's Crossing** (*De paseo a la muerte*), c/Gabriel Byrne, Albert Finney, Marcia Gay Harden, John Turturro, Jon Polito, J. E. Freeman, Mike Starr, Al Mancini, Michael Jeter.

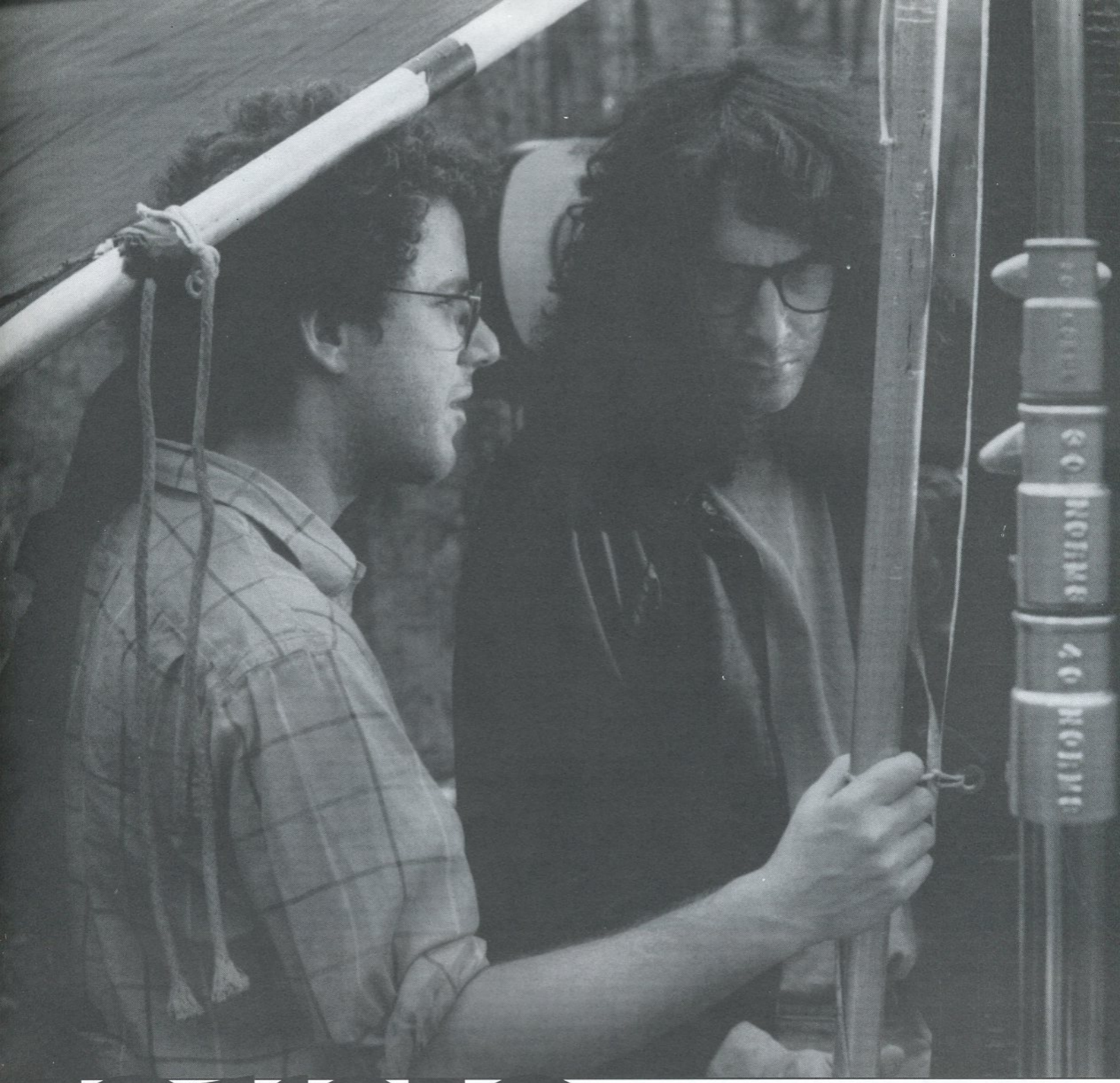
1991 **Barton Fink** (*Idem.*), c/John Turturro, John Goodman, Judy Davis, Michael Lerner, John Mahoney, Tony Shalhoub, Jon Polito, Steve Buscemi, David Warrilow, Richard Portnow, Christopher Murney.

1994 **The Hudsucker Proxy** (*El gran salto*), c/ Paul Newman, Tim Robbins, Charles Durning, Jennifer Jason-Leigh, Charles Durning, Bruce Campbell.

1996 **Fargo**

hnosCoen

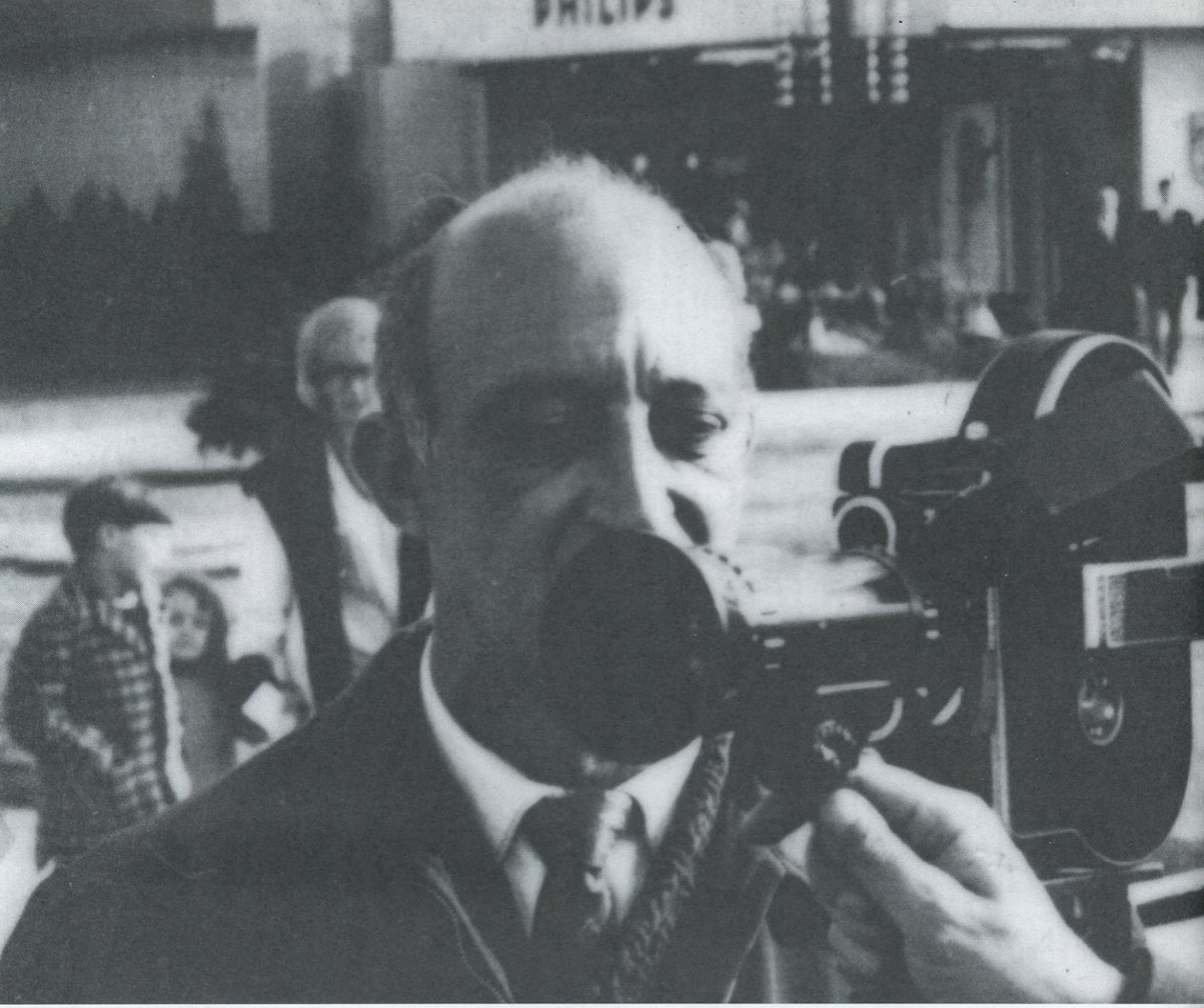
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



rargo

por Fernando Martín Peña

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



José A. Martínez Suárez

el memorioso

dossier Es difícil explicar la p

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



tergación de una reseña

más o menos abarcadora sobre José A. Martínez Suárez, realizador de una obra coherente y definida que ha demostrado soportar estupendamente el paso de los años.

Con la solitaria excepción de **Los chantas** (1975), ninguna de sus películas tuvo una repercusión económica especialmente feliz pero todas ellas son objeto de una revisión entusiasta. Ese entusiasmo se fue perfilando de un modo bastante espontáneo, porque no es ni ha sido costumbre que sus películas tengan una presencia muy firme en los ciclos retrospectivos, ni que integren las muestras oficiales en el exterior. A eso hay que sumar el hecho de que algunas de sus películas nunca fueron editadas en video y las que lo fueron son difíciles de ubicar.

En lo personal, Martínez Suárez no da la impresión de necesitar homenajes. Sabe que su obra vale porque puede evaluar mejor que nadie el trabajo que le ha costado realizarla y porque percibe con claridad esa dificultosa pero firme revalorización. "*Seguramente voy a ser el muerto más famoso de mi sector*", reflexiona. "*Pero además mi mujer queda con órdenes de impedir que entierren allí a algún famoso de verdad*".

Este *dossier*, por eso, no fue planteado tanto como un homenaje sino más bien como un recorrido que aprovecha su condición de testigo privilegiado y excepcionalmente dispuesto a soportar el interrogatorio. Un recorrido por el cine argentino de estudios, por la renovación de los '60, por los traumáticos '70 y por el complejo proceso creativo de un artista inquieto y singular, en medio de todo aquello.

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

Villa Cañás y después

-Mi madre era Argentina y había viajado muy joven a España. Mi padre era español y había viajado muy joven a la Argentina, así que para mí los tonos estaban completamente cambiados: mi madre argentina hablaba en español y mi padre español hablaba en argentino. Yo tenía que remontarme en la historia familiar para poder entender eso.

-¿Qué cine veía en su infancia?

-En Villa Cañás había tres cines, el de la Sociedad Española, el de la Italiana y el Astral. Eran los tiempos en los que uno no iba a ver una película: uno iba al cine. Recuerdo por ejemplo el placer que fue cuando la Española decidió dar funciones los viernes a la tarde, con lo cual después del colegio había cine. Se veía de todo, pero recuerdo, por ejemplo, que Don Humberto Bianchi, el empresario de la Sociedad Italiana, por suerte para mí, tenía contratada a la Warner. Así que la producción Warner de los años treinta la vi toda ahí, muchas veces sin saber que eran películas importantes.

-Usted además es músico.

-No, músico no. Yo toco el piano. Mi madre me hizo estudiar piano durante diez años.

-¿Dónde hizo la secundaria?

-En Rosario.

-¿Colegio religioso?

-¡Por Dios, cómo se le ocurre! ¡Alabada sea la Virgen!

-¿Jesuitas?

-No, eso no. Me hubiera gustado estar con los jesuitas. Mi amigo, el escritor y guionista Eduardo Borrás me, contaba cosas muy lindas de los jesuitas. Creo que él había estudiado en un colegio jesuita y por eso era anarquista. Según me contaba, cuando se estaba en un momento de recreación en el patio, el régimen jesuita especificaba que no se debía buscar con quien conversar, sino que se establecía el diálogo con el primero que se encontraba, para evitar la formación de camarillas. También me decía que no existe el elogio entre los jesuitas. Toda vez que alguien quiere ponderar a un religioso de la orden dice: "*Como era de esperar, reverendo*".

-¿Terminó el secundario en Rosario?

-No, acá en Buenos Aires, en el Santa Catalina, de Constitución. Mi padre había fallecido en enero del '37 y mi madre, que era docente, pidió el traslado a Rosario porque entendía que allí había mejores posibilidades de estudio para mí y para mis hermanas. Vivimos tres años en Rosario y mi madre tenía familiares en Buenos Aires, con quienes se había criado, así que finalmente optó por venir a vivir aquí. Ese fue nuestro el tercer traslado.

-Durante ese tiempo ¿mantuvo la costumbre de ir al cine o la fue reemplazando por otras responsabilidades?

-No, el cine fue una convocatoria cotidiana para mí. Tal vez exagero un poco, pero en la memoria yo tengo el recuerdo de que en el verano del '39 al '40, entre el día que finalizo las clases en Rosario y el día de marzo que las comienzo, no dejé de ir un solo día al cine a la tarde y a la noche.

-¿Tenía ya la idea de dedicarse a la dirección?

-No, no. Yo no sabía cómo era eso. Recuerdo una charla que tuve con el hijo de Bianchi, el empresario de la Italiana. Los dos teníamos unos seis años y él me dijo: "*¡Qué lindo sería vivir al lado de donde hacen las películas!* ". "*¿Te parece?* ", le pregunté. "*Sí, imaginate: ellos filman y vos a la mañana siguiente revolvés el tacho de basura y te encontrás, por ejemplo, con el cortaplumas que usaron en la filmación* ". Así que, como ven, mis aspiraciones eran bastante modestas.

-¿Y empezó alguna carrera terciaria?

-No, pero como todavía supongo que me quedan algunos años de vida, no pierdo la esperanza de meterme en Letras. Tuve dos pasiones en mi vida: el cine y la literatura, porque para Racing hay que inventar otra palabra.

-Además de esas pasiones que señala, usted tiene un profundo interés por la guerra civil española.

-Es que esa fue una etapa que viví muy intensamente. Hasta el día de su muerte mi padre fue presidente de la Comisión de Ayuda a la República Española en la Provincia de Santa Fe. Yo viajaba con él acompañando camiones de productos -latas, ropa, medicamentos- que se mandaban para allá. Cuando hice **Noches sin lunas ni soles** (1984) mi amigo Alberto Parrilla me dijo: "*Al fin te diste el gusto de meter al gallego anarquista*". Mi padre no era ni gallego ni anarquista, o tal vez sí y él no lo sabía. Las canciones de la guerra civil me acompañaron durante toda mi infancia. Había un hombre en Villa Cañás, que sí era anarquista, Francisco García Garabal, que a los diez años me hacía subir a una mesa para decir discursos políticos a favor de la República Española: "*El faro de luz que ilumina las futuras generaciones y que nos dará la libertad ante este oprobio que estamos viviendo...*". Francisco se enfervorizaba cuando yo decía mi arenga.

Segundo hogar

-¿En qué momento se define su vocación de un modo más concreto?

-Mi madre había estudiado en un colegio religioso y era muy buena bordadora, así que una de sus pasiones era hacerle vestidos a mis hermanas. Para los carnavales, mi madre les fabricaba cosas de muy buena artesanía. En determinado momento, ellas ganaron un concurso de disfraces en la Avenida de Mayo y fueron convocadas para otro concurso que organizaba Chas de Cruz[1], que en ese momento tenía una audición llamada *Diario del cine* por Radio Belgrano. También lo ganaron, tuvieron un pequeño contrato y desde ese momento iniciaron una modesta actividad cinematográfica. Eso motivó que yo tuviera que acompañarlas a los estudios. En una oportunidad, tal vez en el verano del '39 al '40, yo entré en los estudios de la productora EFA, que estaban en la calle Lima, donde ahora está canal 13. Y muy poco tiempo después entré en Sono Film, donde una de mis hermanas estaba haciendo **La casa de los cuervos,** de Carlos Borcosque, sobre Hugo Wast. Después surgió un papel en Lumiton, fui también allí y encontré mi segundo hogar. Esto debe haber sido en el verano del '42.

Como buen pajuerano que soy, yo era muy respetuoso, temeroso de que me pudieran llamar la atención, así que el primer día me quedé todo el tiempo en la portería, en un banco de madera sin respaldo que estaba contra la pared. Desde ahí veía pasar a la gente, veía chicos de mi edad que entraban y se ponían a trabajar, y creo recordar que había cierta envidia en mí por ellos, que ya estaban haciendo lo que yo suponía algún tipo de instrucción en los estudios. El segundo día, en lugar de quedarme en el banco de la portería, me senté en el que estaba del otro lado, contra el patio. El tercer día me aventuré, atravesé las puertas y vi el rodaje de **Los martes, orquídeas**. Todavía tengo en las pituitarias el olor del engrudo con el que se construían los decorados, y la sensación de ese misterio que presentaba aquel galpón lleno de paredes, en el que uno tenía que mirar hacia arriba para ver dónde estaba y se iba metiendo por distintos recovecos hasta llegar al lugar en el que tenía lugar la filmación.

-¿Cuál fue su primer trabajo en el estudio?

-Mario Lugones había sido asistente en **Los martes, orquídeas**, y era primo hermano de Carlos Hugo Christensen. En el estudio le dieron posibilidad de que pasara de asistente a director con una pelícu-

entrevista "Para sobrevivir hay que recordar absolutamente todo"

por Fernando Martín Peña y Sergio Wolf

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

la que se llamaba al principio *Una sola juventud* y que luego se estrenó como **Se rematan ilusiones**. Ahí debutó Lugones como director, Wilfredo Jiménez como guionista, Tito Gómez y Virginia Luque como protagonistas y yo como meritorio. No existía la palabra "meritorio", pero era el verano y yo tenía tiempo para hacerlo. Desde ahí no me separé más del cine: Lugones me mantuvo como su asistente. A veces cuando miro hacia atrás y compruebo que en Lumiton sólo estuve nueve años, me parecen pocos para medir la dimensión de todo lo que recibí allí.

Pero tuve otras funciones dentro del estudio. El doctor Guerrico trataba de que no hubiera despidos, de que la gente siguiera perteneciendo a Lumiton aunque el trabajo bajara, así que iba reubicando al personal en función de las posibilidades que había. Por eso, en determinado momento, yo pasé a ser subadministrador del estudio.

-¿En la parte contable?

-No, no. A mí me mandaron a la administración, y como allí estábamos solamente el administrador y yo, supongo que yo era el subadministrador. La administración era una habitación que estaba enfrente de la portería y desde la cual se organizaban diversos pedidos de equipos y material, el mantenimiento de los edificios, el pago de los sueldos... Teníamos dos camiones, el gris y el colorado, el colorado era el grande y el gris era una furgoneta. Todos teníamos que saber proyectar. El doctor Guerrico te podía parar en cualquier parte y decírte: "*Che, proyectame ésto*". Así empezábamos sabiendo que una película corría a 24 fotogramas por segundo, que tiene cuatro perforaciones por fotograma, que medía 35mm., que pasaban veintisiete metros con cuarenta y cinco por minuto...

En un momento se comenzaron a hacer unos pozos muy grandes a la derecha de la portería, en el mayor misterio. El doctor Guerrico hizo poner allí tres tanques de diez mil litros de capacidad cada uno y los llenó de nafta. Dijo: "*Se viene la guerra y va a haber racionamiento de combustible, pero nosotros vamos a tener*". Y así fue. Nunca hubo falta de combustible en el estudio. Él tenía esa capacidad de previsión. Si se enteraba que llegaba una máquina copiadora nueva la pedía prestada por una noche, sacaba los planos, llamaba al mecánico que tenía el estudio (un danés que se llamaba Christian) y le decía: "*Haga esta misma máquina por favor, Christian, pero donde dice bulones de una pulgada póngale de una y media, y donde dice tornillos de tres cuartos póngale de uno*". "*Cómo no, doctor*", decía el mecánico, "*Pero ¿para qué?*". "*Para que dure más, Christian*".

Amábamos al doctor Guerrico. Nos trataba con un rigor tremendo, pero lo queríamos muchísimo. Cuando la Argentina no entra en el tratado de Chapultepec y Estados Unidos reduce la cuota de película virgen, cada estudio tuvo que empezar a sustentarse con el stock de película que tenía. Lumiton entonces construyó una fábrica, que se llamó Delta, para hacer película virgen. Ahí también trabajé. El problema mío era que yo escribía muy bien a máquina, así que cuando había que pasar una carta, "*que la haga Josecito*". Pero después, cuando había que pasar un libro de cine de cien páginas, también: "*que lo haga Josecito*".

-Como asistente trabajó para varios directores...

-Contemos: Lugones, Christensen, Vatteone, Ber Ciani, Thorry, Romero...

Manuel Romero

-Todas esas historias sobre la velocidad con que filmaba Romero, ¿son reales?

-Absolutamente. Todo el personal quería trabajar con Romero porque él marcaba un plan de trabajo para cada día y cuando lo terminaba se iba, aunque le llevara veinticinco minutos. De pronto, a las cuatro de la tarde, mandaba a todo el mundo a su casa. El horario estipulado por el sindicato desde 1946 era desde las 12:45 hasta las 20:45 y en esas ocho horas, por lo general, los directores sabían cuánto trabajo podían hacer y medían su ritmo de trabajo en función del tiempo, de esas ocho horas. Romero no, estaba apurado desde el momento que entraba.

Durante la filmación de **Valentina** había una cantidad de secuencias en las que eran necesarios diferentes autos. En una oportunidad dijo Romero: "*Ultima toma*", y vi que se iba hacia un taxi que era parte de la escenografía. Se metió adentro, bajó la ventanilla, pidió "*¡Cámara!*", se produjo la situación, "*¡Corten! ¿Todo bien?*". "*Sí*". "*Bueno, abran los portones*". Y en el mismo taxi desde donde había terminado de dirigir la escena, se fue a su casa.

A Romero había que decirle las cosas en seguida. Nada de: "*Señor Romero, quisiera hacerle una pregunta pero no sé si sería incómodo que en este momento yo le manifestara a usted...*", porque se iba y te dejaba hablando solo. En cierta oportunidad, a mí me pareció que se hacía un bache muy grande entre una frase y otra, en un diálogo, y se lo comenté. "*A ver, José*", me dijo, "*¿qué dice este actor?*" "*Tal cosa*". "*Bien, ¿y qué contesta Severo Fernández?*" "*Tal otra*". "*¿Y eso qué es?*" "*Un chiste*". "*Y bueno, José: hay que darle tiempo a la gente para que se ría, en el cine. No se puede encimar una réplica después de un chiste*".

Yo veía teatro, trataba de estar a tono con lo que pasaba culturalmente en general. Y en una obra había visto a un actor, Fausto Paredes, que me había gustado mucho. Hacía falta cubrir varios roles con diálogo para una escena en una rueda de periodistas, así que me acordé de este hombre y lo llamé. Pero parece que era la primera vez que hacía cine, estaba muy descolocado y nervioso, y en los dos o tres ensayos que se hicieron no anduvo bien, no estuvo a tiempo. Entonces Romero me llamó y me dijo: "*¿De dónde viene este hombre?*" "*Lo llamé yo, don Manuel*". "*Ah, bueno. Está bien*". Ya el sólo hecho de preguntar suponía una crítica total y defenestrante, así que en la siguiente toma me acerqué a Paredes y le dije: "*En esta toma descanse*". Se retiró a un costado, yo agarré un saco, me puse en el conjunto de periodistas y cuando llegó el momento en que Paredes tenía que hacer la pregunta, la hice yo. Recibí la réplica, terminó la escena y Romero me dijo: "*Muchas gracias, José*".

Después vinieron las chicas de maquillaje y me reprocharon haber aparecido sin maquillaje junto a todos los otros, que estaban maquillados. Romero ya estaba preparando otra toma, en otra parte, habían levantado las luces... Pensé: "*Mejor no le digo nada porque me mata, éste*". Aguanté hasta el día siguiente, vi la toma en proyección y estábamos todos iguales. Desde ese día, no creo más en el maquillaje.

La fábrica sonaba de noche

-¿Qué proceso seguía en aquella época una película cualquiera? ¿Qué recorrido hacía dentro del estudio?

-Al estudio llegaba un libro, cuya gestación presumo que se producía en las charlas nocturnas que tenían lugar en la casa del doctor Guerrico, en Juncal y Cerrito. Allí se definía la política del estudio y la programación anual. Se elegía al realizador que iba a tomar ese libro, a los asistentes de dirección como Arturo Pimentel, Pepito Herrero o Fernando Ayala, que se hacían cargo del asunto, y comenzaba la construcción de decorados y la designación del resto del equipo. Lumiton tenía su laboratorio, su sala de montaje, su taller mecánico, su carpintería, su sala de sonido... seríamos unas cien personas en total, supongo. Recuerdo con mucha alegría las noches en que venía el maestro Andreani a grabar con los músicos: era una fiesta. A las once empezaban a llegar los micros con los músicos, se armaba la orquesta y tocaban todos los temas que después se editaban en la banda sonora.

La mano derecha del doctor Guerrico era Francisco Oyarzábal, que a veces figuraba en el rubro "encuadre", aunque él no hacía eso. Su rol era el de un productor ejecutivo, esa era su verdadera función. Oyarzábal equilibraba al doctor Guerrico. Porque yo nunca he visto un hombre con ataques de furia tan grandes como los del doctor Guerrico. Nunca. Cuando se enojaba en el patio, se paraba el rodaje.

-¿Era consciente de las diferencias de estilo de los directores?

-De un modo muy relativo. Éramos tremendamente subordinados y a su vez los directores descansaban mucho en el equipo. Uno advertía tal vez más o menos pasión en ellos, más o menos personalidad. Nosotros, como ayudantes, rara vez hacíamos objeciones ni teníamos una clara noción de si se podía o no corregir algo. Teníamos una suerte de escalafón informal, pero no llegábamos a figurar en títulos así nomás. Figurar en títulos era como si a uno lo tocaran con la espada.

Nuestra rutina era así: terminábamos de cenar en la Cuchara de Palo, el boliche de enfrente, cruzábamos, veníamos al estudio que se iba a usar al otro día, encendíamos las luces, agarrábamos el dolly, lo llevábamos al decorado y, con el libro, pensábamos cómo se podía llegar a desarrollar el rodaje. Al día siguiente venía el director con su pro-

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



puesta y a veces la nuestra era mejor que la que de él. Recuerdo que nosotros le teníamos mucho afecto a José Arturo Pimentel, el asistente de Christensen. Y en determinado momento el estudio contrató a Juan Carlos Thorry para dirigir una película. Como teníamos cierta posibilidad de diálogo con el doctor Guerrico fuimos a preguntarle cómo era que no la dirigía Pimentel, que ya estaba en condiciones de ser director. Nos respondió con una sola frase: "*Porque Thorry ha tocado muchos culos*". Y se fue. Era su manera de decirnos que Thorry estaba más hecho, más fogueado.

-¿Sintió en esa época la inquietud de trabajar en algún proyecto propio?

-No, no. Pero recuerdo que en el cineclub Gente de Cine, Roland pasó **Hets** (*Suplicio*, 1944), de Sjoberg, una película que nos impresionó muchísimo. Se la pedimos al distribuidor, la mandamos a buscar en el camión colorado y nos pusimos en la moviola a hacer un guión de la película. Después supimos que el argumento era de Bergman. Tomábamos la duración de cada escena, los puntos de entrada de la música, el texto. Es que teníamos la fábrica de cine al servicio nuestro y la pasábamos muy bien.

Tinayre y los otros

-Me fui de Lumiton en septiembre del '50. Había en el estudio un escenógrafo francés, Jean de Bravura, un hombre muy capacitado que tenía mayores aspiraciones que la de ser simplemente escenógrafo. En determinado momento fue contratado por la empresa Interamericana como productor ejecutivo, así que él llevó allí a mucha gente que había conocido en Lumiton y entre ellos a mí. Interamericana se había hecho una sólida base económica con la importación de las películas de Cantinflas, y después el propietario de la empresa, Juan José Gutman, empezó a extender su actividad al campo de la realización. Estuve unos tres años ahí.

Interamericana no tenía estudios propios, alquilaba los de Mapol. Se iba rompiendo el aspecto industrial: el equipo, el director, los estudios... todo era contratado. Debuté ahí como asistente de Lucas Demare en **Mi noche triste**. El paso de estudio me obligó a una confrontación con la realidad porque Lumiton era un estudio, digamos, endogámico. Todo se resolvía en su interior, no teníamos contacto con el resto del ambiente cinematográfico, como sí lo tenían quienes trabajaban en las empresas independientes. Así que salir de Lumiton era, para mí, ingresar a una jungla completamente desconocida. Fue un cambio traumático. Había hasta un vocabulario que yo no conocía, el término *yonfle* para designar a la cinta adhesiva, por ejemplo.

-¿Recuerda el rodaje de Deshonra, **con Tinayre?**

-Fue una película muy dificultosa, como todas las que hacía Tinayre. Tuvo una preparación extensísima, habremos estado seis meses haciendo preparativos. Otras películas en ese período se pensaban, se rodaban, se estrenaban y se olvidaban. Tinayre trabajaba mucho la faz técnica, manejaba muy bien los escenarios, los decorados, la utilería, el vestuario, la luz. Los directores de fotografía que trabajaban con él se adecuaban a su propuesta estilística.

-Eso habla bien de él, ¿no? Quiero decir, tenía un estilo particular.

-Yo creo que acá había dos hombres que uno podía entrar a una sala sin saber que película estaban pasando y detectarlos: Pappier y Tinayre.

-¿Y Saslavsky?

-Gracias. Yo creo que acá había *tres* hombres....

-Digamos que se notaban las diferencias de formación.

-Sí, sí, claro. Fíjense que Pappier era egresado de Bellas Artes del Louvre. Eso explica las sombras, las fugas, los puntos de vista. Acá ha habido directores que si la cámara estaba en el piso decían: "*Ché, yo no me puedo agachar, ¿se ve bien desde ahí?*". Y había otros que tenían sólo dos posiciones de cámara: parada o sentada.

-¿Cómo era Tinayre en el rodaje?

-Sabía exactamente lo que quería y cómo lo quería. Era preciso para pedir las cosas. Escribía los guiones a doble columna y sobre izquierda marcaba con absoluta precisión lo que quería hacer. Ahora, a la distancia, diría también que era un poco violento. El equipo lo quería mucho, porque él era el primero en dar el ejemplo. Era tremendamente severo, pero después la gente veía los resultados. El equipo sabía

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



que la película podía o no gustar pero que se trataba de una película importante.

-¿Respetaba la letra del guión o a veces improvisaba?

-No, no improvisaba. Respetaba mucho la letra del guión. Lo que pasa es que él lo había tocado previamente y creo que no estaba muy capacitado para tocar los guiones. Con Gius hicimos la adaptación para **La Mary**, en 1974, y en determinado diálogo mencionábamos la palabra "níspero". Daniel me agarra y me dice: "*¿Qué es ésto, José: níspego?*". Le respondo: "*Una fruta*". "*¡En mi casa nunca entgó un níspego!*". "*Pero Daniel, usted siguió para diplomático y acá estamos hablando de personajes que están en la isla Maciel en 1928, él es obrero de un frigorífico y ella...*". "*¡En mi casa nunca entgó un níspego!*". Era un poco arbitrario con algunas cosas.

Le gustaba la grandilocuencia, la propuesta insólita, las voces susurradas... en las películas de Daniel los personajes hablan mucho en susurros. También hice con él **La bestia humana**, que después tuvo problemas porque en una estación de ferrocarril se veía, aunque había que esforzarse para hacerlo, un afiche de Perón. La película se filmó en 1954 pero se estrenó en momentos en los que la imagen de Perón estaba absolutamente prohibida. Alguien interpuso un recurso legal, se suspendió la exhibición, se suprimió ese plano y ahí quedó todo[2].

-La bestia humana la escribió Eduardo Borrás. En general, al hablar de las películas que escribió Borrás se le reprocha una marcada tendencia al exceso melodramático. Yo quería preguntarle: ¿hasta qué punto esa tendencia podría haber sobrevivido intacta frente a temperamentos como el de Tinayre o Hugo del Carril? ¿No será que en alguna medida ellos compartían esa tendencia?

-Eso es tremendamente relativo. Borrás una vez me dio a leer una novela de él, que se llama *Un tal Adolfo Hitler*. Quedé estupefacto, maravillado por la novela. Y le dije: "*Don Eduardo, ¿por qué no hace cosas así en el cine?*". "*No me las compraría nadie en la Argentina, José*". Esa es un poco la respuesta: Borrás sabía que se quería el melodrama, trabajaba para gente que le pedía el melodrama y él entregaba lo que el director le pedía. Sus niveles eran los de sus directores. Por lo general estaba para mucho más de lo que hacía.

Una revelación

-Yo nunca dejé de ir al cine. Pero no llegué a ser socio del cineclub Gente de Cine porque no había lugar y la esposa de Roland, que atendía en la entrada, me sacó carpiendo. Así que tenía que colarme para asistir a esas funciones. Después empecé a ir a Núcleo.

El Neorrealismo para mí fue una revelación sorprendente. Era otra propuesta, la que mí me interesaba y podía motivarme a hacer cine. En esa dirección, el primer emprendimiento que llevé adelante fue asociarme con Alberto Parrilla. Hacia 1954 pergeñamos juntos un proyecto para una serie de películas cortas de habla inglesa que producía un dibujante que vivía en Estados Unidos y se llamaba Carlos Ochagavía. Él vino con la idea de hacer esta serie, doce cortos argumentales, con un personaje que se llamaba Jethro Adams, una especie de vagabundo pintor que tenía una aventura en cada sitio donde llegaba. Con eso recorrimos un poco el país. Cada corto duraba unos veinticinco minutos y los hicieron Torre Nilsson, Borcosque, Kurt Land y Cahen Salaberry.

Después de eso me desempeñé como asistente de dirección *free lance*, alternando ese trabajo en largometrajes con algunos institucionales documentales que ya dirigía yo. Hice la filmación de todo el proceso de construcción de Siderurgia Argentina en San Nicolás, los terrenos ganados al río, las primeras barracas, la construcción de la grúa descargadora y transportadora, la llegada del primer barco, hasta la primera colada. Mientras estábamos haciendo ésto, la Dirección de Fabricaciones Militares quiso hacer una película sobre los Altos Hornos Zapla, hizo una licitación y la ganamos Parrilla y yo.

El crack

-Frente a lo que hoy es el cine Arte existía un predio

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

donde había una carpa en la que se hacía teatro. Se llamaba Teatro de la Diagonal. Yo había visto ahí una obra que se llamaba *El crack*, de Solly, que me había gustado mucho. La recomendé a algunos amigos, llevé gente a verla y la terminé viendo como cinco o seis veces. En ese momento, Alberto Parrilla y yo habíamos terminado de hacer la producción de **Buenos días, Buenos Aires**, un mediometraje que hizo Fernando Birri para el Instituto. Birri había organizado con cierta fuerza la Escuela de Cine de Santa Fe y había convocado a mucha gente allí, entre los cuales nos encontramos Parrilla y yo. Ibamos una semana por mes a Santa Fe y una noche un alumno me muestra un periódico y me dice: "*¿Así que va a dirigir un largometraje?*" Miré el periódico sorprendido y efectivamente decía que yo iba a realizar una adaptación cinematográfica de *El crack*, la obra de Solly.

Después supe que era verdad. Alberto Parrilla había tenido una reunión con Juan Pelisch, en la que se había dado mi nombre como el de un eventual asistente que estaba en condiciones de dirigir. Alberto entonces mencionó la obra de Solly y dijo que a mí me gustaba mucho, Juan la fue a ver, le gustó a él también y así se arregló todo.

-¿Qué fue lo que gustó de la obra, como para hacer una primera película?

-Me gustó la verosimilitud con que trataba la temática del fútbol. Me gustaron esos diálogos auténticos, verídicos y actuales. La forma en que hablaba la gente... ese mundillo de gente que tenía la esperanza de que un chico resolviera todos los problemas de su vida porque sabía jugar bien a la pelota.

La hice íntegramente en escenarios naturales. Hace dos domingos me fui a la isla Maciel para ver cómo estaba el bar que usamos y lo vi cerrado. Pero permanece bastante igual todo eso. No fue muy difícil encontrar los escenarios, tengo una cierta intuición. En **Dar la cara** yo quería una toma cenital sobre los baños donde se esconden los estudiantes cuando irrumpe la policía. Me preguntaban: "*¿Y dónde vamos a encontrar ese baño?*". "*No sé*", decía yo, "*pero en alguna parte está*". Y estaba ahí mismo, en la Facultad donde estábamos filmando. También pasó con la casa **de Los muchachos de antes no usaban arsénico**. Yo sabía cómo la quería y al final apareció. Con **El crack** se dio algo así. Todos los decorados los encontramos con Alberto y eran tal como nosotros los habíamos imaginado.

-Usted tiende a respetar los espacios reales de la ciudad. En la apertura de El crack **los muchachos se desplazan desde el parque del barrio Saavedra por la General Paz y después por la avenida Lugones hasta la zona del Bajo. Pero además de ese respeto urbano, digamos, usted tiende a hacer referencias culturales concretas. En un momento de** El crack **se oye la voz de Mancera, por ejemplo...**

-Sí, a mí me gusta mucho dar ese tipo de precisiones. Referencias que deben pasar rapidito para que el espectador pueda recibirlas sin que le molesten. En **El crack** también aparecen noticias en los diarios, se puede leer el nombre de Alsogaray... yo ya era un crítico adelantado, me parece. Me encantan esas referencias. Motivan al espectador a sentirse más sujeto por la red de información que se va armando. También suelo dar a los personajes nombres de amigos y conocidos míos, y trato de que en todas mis películas haya una mención a Borges.

-Hay dos partidos filmados en la película. Uno el de entrenamiento y otro el del final, que es un partido auténtico. Filmar fútbol ¿se planteó como una dificultad?

-Sí, es tremendamente difícil. Pero el día del partido final llevamos nueve cámaras a la cancha. Era un partido importante, River-San Lorenzo. Nos fuimos muy temprano al café que queda frente a la cancha de San Lorenzo, instalamos las cámaras y mandamos a los actores a ocupar sus lugares, porque en aquellos años a las dos y media ya no se podía subir. El director de fotografía, Peruzzi, iba con un sombrero amarillo porque a medida que cambiaba la luz él iba haciendo señas: cuatro cinco, cinco seis, seis tres, dos ocho, cuatro... para que cada cameraman tuviera su diafragma. Bernardo Arias estaba con un grupo de muchachos en un sector, yo caminaba de un lado al otro, haciendo las tomas de las mujeres puteando, porque las mujeres putean en la cancha....

La Asociación de Fútbol nos permitió rodar en la cancha entre el final del partido de reserva y el comienzo del partido de primera. San Lorenzo se había consagrado campeón el domingo anterior como visitante, ya era inalcanzable por la cantidad de puntos que tenía. Así que ese partido, San Lorenzo salía a la cancha como campeón. Y nosotros estábamos con la camiseta de San Lorenzo porque habíamos previsto que el equipo podía salir campeón y que eso iba a llevar mucho público a la cancha. Cuando termina el partido de reserva, sale José Manuel Moreno, que trabajaba con nosotros, encabezando el equipo nuestro, todos vestidos con la camiseta de San Lorenzo, y toda la cancha empieza a tirar papelitos, banderas, globos y palomas con las alas pintadas de azul y colorado, hasta que llegaron al centro de la cancha y el público se da cuenta de que no conoce a ninguno de los jugadores. Tuvimos unos 60.000 extras gratis durante esos quince minutos, hicimos todas las tomas previstas: la quebrada del muchacho, y cuando Moreno lo saca en brazos, con toda esa gente en la tribuna. Logramos una secuencia bastante creíble.

-Romero había establecido un modelo para filmar fútbol, o más bien, para no filmar fútbol, que usted debía conocer.

-Bueno, Romero era un hombre de la noche, yo no sé hasta dónde lo comprometía un partido de fútbol. Yo era un poquito de la noche, en ese tiempo, pero sobre todo era hombre de fútbol y lo sigo siendo. En **El crack** hay una toma que le robé a **El triunfador** (*Champion*, 1949), de Robson, una toma en la que viene Kirk Douglas caminando por el pasillo. Yo la hice con los jugadores que van a la cancha. Tardamos un día para hacerla, pero valió la pena.

-¿Estuvo relacionada El crack **con la política cinematográfica de Frondizi o fue una película totalmente independiente, como las más representativas de la Generación del '60?**

-No estuvo relacionada con ningún beneficio, en todo caso. No salió beneficiada con ninguno de los quince premios del Instituto. En aquel momento había quince premios a películas estrenadas, premios en dinero muy importantes, que prácticamente cubrían el costo de una película.

-Es decir que en 1960 hubo quince películas mejores que El crack**, según el Instituto.**

-Bueno, fue todo un tema ese de los premios. Fíjese que el Negro Sammaritano señaló, en *Tiempo de cine*, que tres o cuatro días antes de cada entrega el séptimo premio quedaba octavo y el octavo quedaba cuarto, pero los quince ya estaban previstos. Eran veintiún personajes los que intervenían en el jurado pero se formaban núcleos que pesaban mucho: "*Yo te doy cinco votos para la tuya, vos me das seis para la mía*"....

-El crack **lleva el subtítulo "Una película argentina". ¿Hay alguna razón especial para esa aclaración?**

-Sí, era para separarla un poco del cine que se venía desarrollando, un cine que yo me daba cuenta de que estaba en sus últimos estertores. Un cine contemplativo, sin propuestas sociales. Guiones que podrían haberse filmado en cualquier parte del mundo. **El crack** no podía haberse desarrollado más que aquí.

Dar la cara

-Me llaman por teléfono y nos encontramos con David Viñas y un muchacho que se llamaba Ernst Kehoe Wilson, que tenía letreros luminosos en la 9 de Julio. David tenía un guión que se llamaba *Salvar la cara*, habían visto **El crack** y consideraban que yo podía dirigir con potencia esta otra propuesta. Trabajamos mucho con David, que en ese momento vivía en San Fernando. Conformamos un equipo, con oficinas en Riobamba y Santa Fe, Alberto Parrilla fue nuevamente el jefe de producción, hicimos el rodaje en escenarios naturales y fue muy dificultoso. Sobre el final nos quedamos sin dinero y tuvimos que parar, hasta que Parrilla consiguió el aporte de un hombre vinculado a la industria de la carne. Según me contaba Parrilla este hombre iba metiendo la mano en un barril, sacaba dinero y le decía: "*Vaya contando, vaya contando...*".

-La película tiene en su elenco y en su equipo técnico una cantidad de nombres que ya dirigían (como Fernando Birri) o que luego llegaron a la dirección. En un papel hablado, por ejemplo, está Solanas. ¿Cómo llegó Solanas a la película?

-Nos conocíamos de las funciones de los lunes en la noche y los domingos a la mañana en Núcleo, y habíamos conversado mucho sobre un determinado tipo de cine. En un momento él hizo un corto que se llamaba **Seguir andando** (1962) y yo le reproché que se había ido por las ramas en lugar de abordar ese cine sólido, testimonial y agresivo del que hablábamos tanto. Muchos años después nos reencontramos y me dijo: "*Vos tuviste la culpa*". Núcleo

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

era un punto de reunión muy importante para nosotros.

-La novela sale después de la película, ¿verdad?

-Sí, hubo un concurso en Sudamericana y David me comenta entonces la posibilidad de la publicación. Yo soy autor de una película sobre una novela que no he leído nunca. Es posible que la novela haya salido antes del estreno, pero en todo caso fue después del rodaje.

-Usted tuvo hace algunos años la idea de retomar los personajes.

-Sí, hará unos diez años. Quedó en idea. Al fin y al cabo esa es la propuesta de Priestley en *El tiempo y los Conway*: qué son, qué quisieron ser y qué fueron.

-¿Cómo estaría planteada esa continuación?

-El padre de Beto Cattani murió y él se quedó con el kiosko de Carlos Pellegrini al 400. Dejó el ciclismo, claro. Luis Medina Castro dejó de lado sus ideas políticas y se dedicó a atender las propuestas económicas de las empresas importantes del centro de Santa Fe. Carbó siguió trabajando en los estudios del padre, medio retirado, haciendo un cine absolutamente innecesario. Ojo que ésta es una visión personal mía y nada más, ¿eh? Son criaturas de David, así que es posible que él tenga otras ideas. Pero, en lo que a mí respecta, en ninguno de los tres fructifican las aspiraciones juveniles.

-¿Por qué se le ocurrieron esos destinos?

-No sé. Será porque la vida me ha transmitido una cierta desesperanza. La mayoría de los amigos de mi juventud, con quienes habíamos tenido esos sueños, no pudo cumplirlos, fueron absorbidos por el mecanismo cotidiano, por una forma de vida en la que aquellos sueños se desvanecieron.

-Claro pero, por lo usted plantea, sería como que los personajes caen presos de las mismas cosas que cuestionaban en sus propios padres.

-La respuesta es que sí, con la salvedad de que a los padres les había tocado vivir otras circunstancias.

-Es curioso, porque usted está bastante rodeado de gente joven y yo sé que no es eso lo que usted trata de transmitir.

-No, trato de darles entusiasmo y empuje. O más bien, seguridad en sí mismos para que de ahí salga el entusiasmo y el empuje. Precisamente porque las cosas son muy difíciles y lo que más van a necesitar para salir adelante es estar seguros de sí mismos y de lo que hacen[3].

Generación

-En el Diccionario de Jorge Abel Martín[4] usted aparece como guionista de La herencia, **la película de Ricardo Alventosa, pero no está acreditado en los títulos.**

-Ricardo fue un gran amigo y sintonizábamos muy bien, pero yo con **La herencia** no tuve nada que ver. Es posible que él haya tomado algún comentario mío y lo haya incorporado a su otra película, **Cómo seducir a una mujer**. Pero en **La herencia** no; yo de herencias conozco muy poco.

-Viniendo de la industria, ¿cómo vivió la aparente paradoja de integrarse a la Generación del '60 con películas independientes? Se lo pregunto porque René Mugica, que tiene un recorrido semejante al suyo, sólo con el tiempo pasó a ser percibido como un hombre de la generación. En los '60 su pasado "industrial" condicionó la recepción crítica de su obra.

-Bueno, yo venía de un cine en el que si por casualidad se manchaba el decorado junto a la llave de la luz, había que limpiarlo. Y cuando ví las películas del Neorrealismo advertí que ese sector se filmaba sucio, porque está sometido a un manoseo constante y casi siempre está realmente sucio. Cuando veo a Josefa Goldar en la cocina de su casa en **Apenas un delincuente** y por la ventana veo una calesita a veinte metros, me digo: "*Este es el cine que yo quiero hacer*". Es decir, para mí no hubo paradoja, mi idea del cine fue siempre la misma y creo que coincidió con la de esa generación.

-Yo tengo la sensación de que usted se las arregla para mantener una posición equidistante con respecto a todos los lugares a los que dice pertenecer. Por un lado está toda la vivencia en Lumiton como segundo hogar y centro de aprendizaje, y por otro su reconocimiento de que el cine que se hacía estaba alejado de la realidad que usted prefiere plasmar como realizador. Hay muchas películas consideradas de la generación del '60 que yo sé que a usted no le gustan, y también sé que usted se considera sin dudas como parte de la Generación...

-¿Y no se deberá eso a mi condición innata de anarquista...?

-No, se lo pregunto en serio.

-En serio. Yo siempre he dicho que en ese entonces cada cual cuidaba su propia quintita. Excepto con algunos amigos íntimos, como Alventosa, Dawi o Simón Feldman, siempre había una actitud de distanciamiento con respecto a nuestras propias obras. Nosotros supimos que éramos un movimiento cuando nos lo dijeron después. En ese momento no lo sabíamos, y mucho menos que nos llamábamos la Generación del '60.

Una larga sombra

-En aquella época existían las bañaderas, grandes ómnibus descubiertos en los que gente se subía y, creo que por un peso, recorrían la ciudad por la noche, hasta el Tigre, tomando fresco. El escritor Rodolfo M. Taboada me propuso dirigir un proyecto suyo, **Viaje de una noche de verano**, que consistía en una serie de episodios vinculados por un viaje en bañadera. Yo le dije que no iba a saber hacer todo el proyecto, que no tenía nada que ver conmigo y Taboada me pidió entonces que le hiciera un episodio y me dijo que eligiera el que más me gustara. Me equivoqué, fue uno de los grandes errores que cometí en cine. Una larga sombra proyecta en el tiempo nuestras culpas.

Esta experiencia no quiere decir que yo desprecie los proyectos por encargo. Pueden surgir buenos films de proyectos por encargo. Al fin y al cabo **Dar la cara** fue, en cierto modo, un proyecto por encargo. Lo que yo me reprocho es que me equivoqué al suponer, tal vez por vanidad, que yo iba a poder levantar ese sketch que no me interesaba demasiado. No había nada ahí que fuera auténtico, todo era al revés de lo que yo decía que el cine tenía que ser. Y soy el único culpable de ese desastre porque tuve buenos actores y excelentes técnicos. Por eso me fui a Chile. ¿Cómo iba a poder decir "*tal película no me gusta*" si yo había hecho parte de **Viaje de una noche de verano**?

-¿La volvió a ver? La dieron hace poco por cable y me impresionó el color que tenía...

-Bueno, es que en la luz estaba Alberto Etchebehere, uno de los grandes maestros. Sí, la volví a ver y hasta cierto punto me pareció, digamos, que zafaba. Pero en cuanto aparecieron esas montañas de papel maché y esos arrieros que sólo veían caballos cuando iban al hipódromo, se me cayeron las medias.

-¿Y en Chile qué hizo?

-Cine publicitario, documentales... Me contrataron por un año en una productora y después me quedé trabajando en forma independiente cinco años más. El golpe del '66 me agarró en Santiago, y me produjo una gran tristeza el entusiasmo con que fue recibido por la colonia argentina en Chile. Ninguno se daba cuenta de lo que podía pasar.

-También se hizo cargo de la parte chilena de Eloy, **la película de Humberto Ríos.**

-Sí. Yo tuve una empresa en Chile, TeA, por Técnicos Asociados, pero también por la imagen anarquista de la tea, de la luz. Entonces establecí contacto con una empresa argentina para coproducir en Chile esa película. Carlos Droguett es uno de los escritores más importantes que tuvo Chile en este siglo y la novela era premio nacional de literatura. Fue una filmación correcta, un muy buen libro. La película en general es interesante, la estética está muy bien cuidada. Tiene muy buena luz. Humberto supo formar un buen equipo.

El proyecto fue absolutamente argentino. A mí me ofrecieron la coproducción e hicimos servicios, más que nada. Reconocimiento de locaciones, el equipo técnico que teníamos, contactos con Chile Films... Una relación muy grata, muy cordial. No tuve ninguna participación creativa en la película.

-¿Cuándo decide volver?

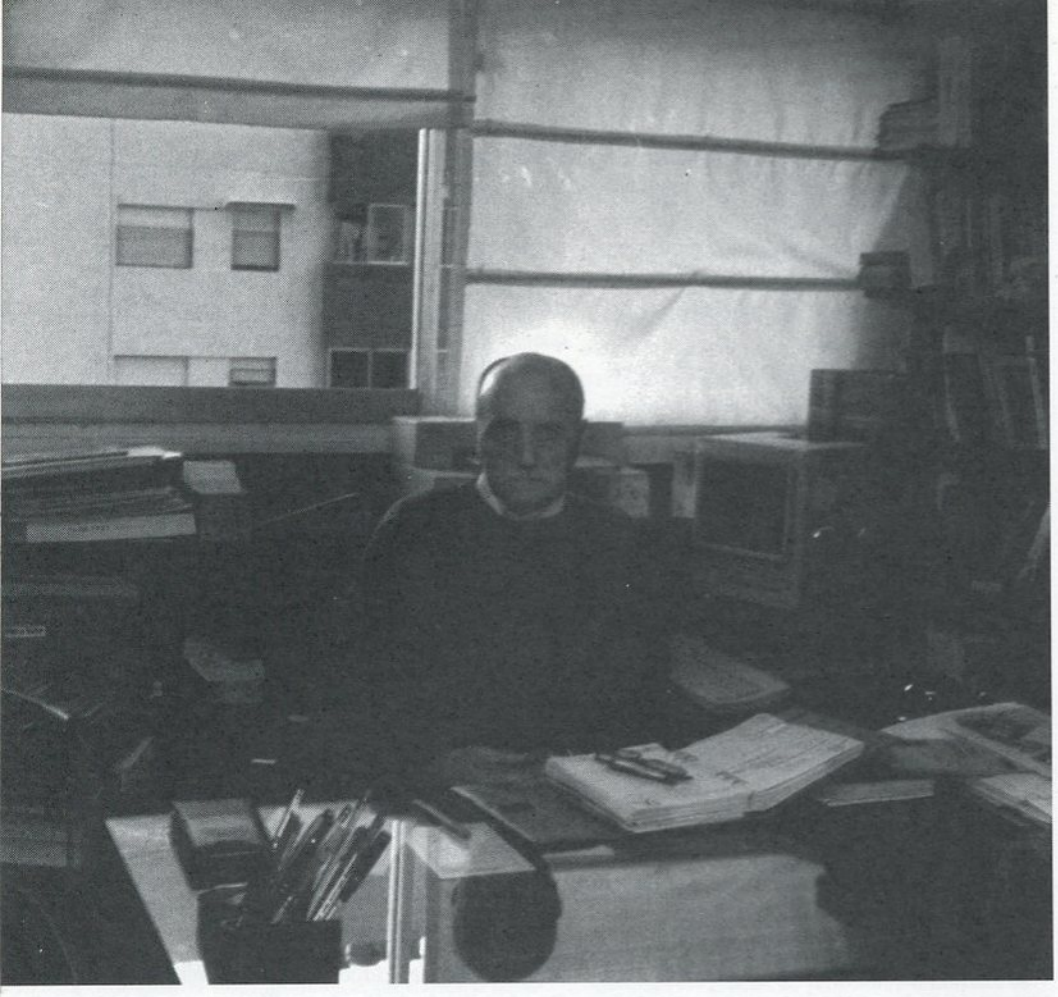
-Me compré un departamento en Chile y decidí hacerme un seguro de vida, para lo cual me realizaron un chequeo general y me descubrieron una grave afección al corazón. Vine acá para Navidad, me hice otro electro y el médico me dijo, comparando el resultado con el que me habían hecho en Chile: "*Estos dos electros no parecen pertenecer a la misma persona*". Nunca se develó ese misterio pero por las dudas estuve tres meses más en Chile y, desde marzo del '70, me volví a establecer aquí.

La Mary

-La Mary es la única película en que usted fue guionista para otro.

-No, es la única película en la que fui guionista para

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



otro y figuro en títulos. Hubo algunas otras en las que no aparecí.

-¿Por qué?

-Ah, eso habrá que preguntárselo a los directores.

-¿Qué películas, por ejemplo?

-No me acuerdo.

-¿Por qué aceptó escribir La Mary**?**

-Me pareció un desafío interesante, me permitía introducir algunas perversidades personales...

-¿Como cuáles?

-Eso lo tienen que descubrir ustedes. No les pienso mencionar la escena del ascensor, bajo ningún aspecto.

Ahí conocí a Gius. El guión de **La Mary** lo escribimos juntos. Nos presentó Tinayre, porque trabajaba con él desde hacía años, especialmente en las obras teatrales. Hicimos **La Mary** y a partir de allí quedamos amigos para siempre.

-Y, habiendo trabajado antes con Tinayre como asistente, ¿qué tal fue la experiencia esta vez?

-Buena, hasta que tuve una sospecha. Daniel tenía la cortesía de venir a buscar las páginas que escribíamos para llevarlas al copista. Un día fui yo a lo del copista y le dije: "*Por favor, tengo que corregir una cosita en una de las hojas de ayer*". Me las trajeron y vi ahí estampada la típica tinta verde de Tinayre. Había corregido el material. A mí no me parece mal que un director haga eso, pero se debe conversar con el guionista.

Los chantas

-Un día viene a verme Norberto Aroldi, con quien habíamos escrito años antes un guión que nunca fue filmado. Me dijo que estaba teniendo problemas con un nuevo guión y quería saber qué pensaba yo. Era el guión de **Los chantas**. Lo leí y le dije que me parecía una muy buena idea, pero que merecía una desarrollo más afinado. Le dije que no se apurara, porque él andaba siempre muy ansioso. Pasan unos días, me viene a ver Héctor Báilez, productor, y me dice que sabe por Aroldi que el libro de **Los chantas** me había gustado mucho. "*Bueno, no es exactamente así, creo que el libro merece tocarse*". Fui a ver al flaco Aroldi y le dije: "*Flaco, me parece que acá vos ya diste todo lo que tenías para dar y, si te parece, a mí me gustaría ajustar el libro con Gius*". El flaco, que era muy amplio, me dijo que sí.

El rodaje de **Los chantas** fue muy difícil, se manejaba mucho actor. En esos momentos había un auge de rodajes, de telenovelas, audiciones radiales, ensayos teatrales.... Y fue difícil para la gente de producción organizar las fechas de rodaje. Como reacción a eso es que **Los muchachos de antes no usaban arsénico** tiene sólo cinco personajes.

-Además, Los chantas **es su película más larga.**

-Es demasiado larga. Cuando la veo me parecen notar unos quince minutos de más. Creo que no está bien filmada la secuencia de la madrugada en los bosques de Palermo, cuando ellos se revuelcan en el pasto y viene la policía. Creo que es demasiado plañidera toda esa cosa del llanto de Elsa Daniel en el auto, frente al Botánico. En cierto momento también me pareció un poco grosera la película en general, pero creo que esos personajes hablan así y que yo tenía que abstenerme, por lo tanto, de formular un condicionamiento moral. Está sustentada por **Los desconocidos de siempre**, me parece que es claro.

En **Los chantas** yo tenía prevista una escena que refería directamente a **Dar la cara**. Los protagonistas cruzan por el bar Suárez y Espíndola dice: "*Un momentito que voy a saludar a unos amigos*". Entraba y se encontraba con Medina Castro, con Moret y con Favio. "*¿Qué andan haciendo, muchachos?*" "*¿Y vos, que desapareciste?*" "*Bueno, los llamo por teléfono*". "*¡Qué vas a llamar, chanta!*". Cuando Espíndola sale del bar, los otros le preguntan: "*¿Quiénes eran?*" "*Unos compañeros de la conscripción*". Y seguía la acción de **Los chantas**.

-Aun sin eso, la película es un verdadero catálogo de referencias. La que más me llamó la atención es la de "el sabio Sherpa", porque Fabio Zerpa dice que, cuando ambos frecuentaban el Cineclub Núcleo, jugaban a ver quién sabía más de cine.

-Yo quería que ese papel en **Los chantas**, el ufólogo, lo hiciera Fabio. Se lo propuse y me anduvo coqueteando un tiempo hasta que me dijo que la comisión directiva de su entidad había decidido que era mejor que no lo hiciera. Por eso le hice el chiste ese del sabio Sherpa. Pero además porque me parece que, con esas referencias, el espectador se ve involucrado de un modo más directo en eso que tiene ahí frente a él. Algunas se pierden, como el título del libro que lee Magaña: "*Los mil rostros del actor*", por Narciso Ibáñez Menta.

Los muchachos de antes no usaban arsénico

-Mientras hacíamos **Los Chantas**, Báilez contrató a Narciso para hacer otra película después y me la ofreció. Me trajeron un guión para él que a mí no me gustó demasiado, así que Báilez me insistió para que yo escribiera uno. Me resultó incómodo, porque parecía que yo rechazaba el otro guión para ser autor del próximo, así que le dije a Báilez que sólo lo iba a escribir si él compraba el guión rechazado. Lo hizo, así que empecé a escribir con Gius.

Primero pensamos trabajar la acción en una isla desierta, con dos personas, quedó la idea de una comunidad muy endogámica y al final pasó a ser un escenario más o menos cerrado y casi único, que es la quinta en que transcurre la acción del film. La excepción es una escena en un cementerio.

-¿Cómo fueron avanzando en el guión? Porque la película es atípica: tiene personajes muy mayores, en una situación de encierro voluntario... ¿Cómo llegaron hasta ahí?

-A mí me molestaba el modo en que se relega y se desprecia al hombre mayor en la Argentina. Soffici hace su última película en el '62 y muere quince años más tarde. Alberto de Zavalía hace su última película a los 39 años, muere a los 78. Hugo del Carril muere después de quince años de no filmar. Tinayre, después de veintiún años. En el cine extranjero Cukor, Kurosawa, Chaplin, Renoir, Buñuel, Huston, Fellini y una cantidad de realizadores mueren filmando. Acá la gente se olvida. En lugar de ir

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

a rescatar lo que ese hombre sabe, recuerda y tiene para enseñar, se lo olvida y se lo deja de lado.

El rescate de los actores de **Los muchachos**... pasa un poco por ahí. Mecha Ortiz hacía sólo algún papel pequeño, Soffici no sé cuánto hacía que no trabajaba, Narciso estaba en España, García Buhr estaba más bien retirado del cine... Una de las primeras posibilidades que habíamos manejado era que Ibáñez Menta personificara a un obrero anarquista que escapa de España, viene aquí, forma una familia pero no está satisfecho con ella así que sus miembros van desapareciendo uno a uno, hasta que él se queda solo en su casita de la Paternal. Pero nos pareció muy duro plantear la destrucción de una familia en términos tan tremendos.

-En general en sus películas no hay familias tradicionalmente compuestas. Se arman grupos no por lazos de sangre sino por otro tipo de intereses.

-En mis otras películas no sé. En **Los muchachos**... puede ser. En la pareja central se ha producido ese típico encono que se da en algunos matrimonios, que hacen una costumbre del hecho de agredirse, no saludarse, no hablarse e incomodarse cada vez que se puede, como si fuera un partido que nunca se termina de jugar. Hay una especie de sociedad al servicio de un enfrentamiento entre esa pareja y hay cierta perversidad por parte de ellos.

-Lo que nunca sucede es una traición hacia el interior de ese grupo, no en un sentido mafioso, sino en el sentido de que hay un afecto construido que se respeta siempre, sin importar lo que se haga hacia afuera.

-Puede ser. En general uno se sorprende gratamente cuando le señalan cosas que no estaban previstas.

-¿Ya tenían elegido el reparto al escribir?

-Con una diferencia. Yo quería que el rol de Arturo García Buhr lo hiciera Pedro López Lagar. Pero tenía un problema de salud muy serio, una enfermedad cuyo nombre no recuerdo. Lo fui a ver dos veces, tenía una presencia perfecta, pero no podía hablar. Comprendía perfectamente todo, pero no podía hablar. De todas maneras hubiera podido hacer la película, inicialmente el personaje no tenía diálogos, pero después pensé que sin darme cuenta yo podía estar sacando algún tipo de ventaja de su enfermedad y preferí que no lo hiciera. Así que convoqué a Arturo.

Nos costó mucho trabajo conseguir la casa, que al final apareció en el Tigre, y ya con la casa hicimos el último ajuste al guión. Los propietarios eran una familia Mugica y cuando fui a pedir permiso para filmar ahí, me atendió Francisco Mugica, uno de los primeros realizadores que yo vi trabajar, que manejaba los negocios de su familia. Fue una extraordinaria sorpresa y se allanaron todos los problemas. Fue un placer hacer esa película, el rodaje más grato que tuve. Se trabajó creo que diez u once semanas, lo cual parece mucho, pero era lo necesario para conseguir todos los matices y las sutilezas que queríamos.

-¿Se improvisó algo en el rodaje?

-No, no. A mí se me hace muy difícil cambiar un texto durante la filmación. En este caso, los actores tuvieron el guión dos semanas antes de empezar los trabajos de preproducción y yo pedí especialmente que lo leyeran bien y que hicieran todas las sugerencias que creyeran convenientes antes de rodar. En general trabajo así, todas las posibilidades de cada diálogo están consideradas en la redacción. En el guión terminado ya está la película.

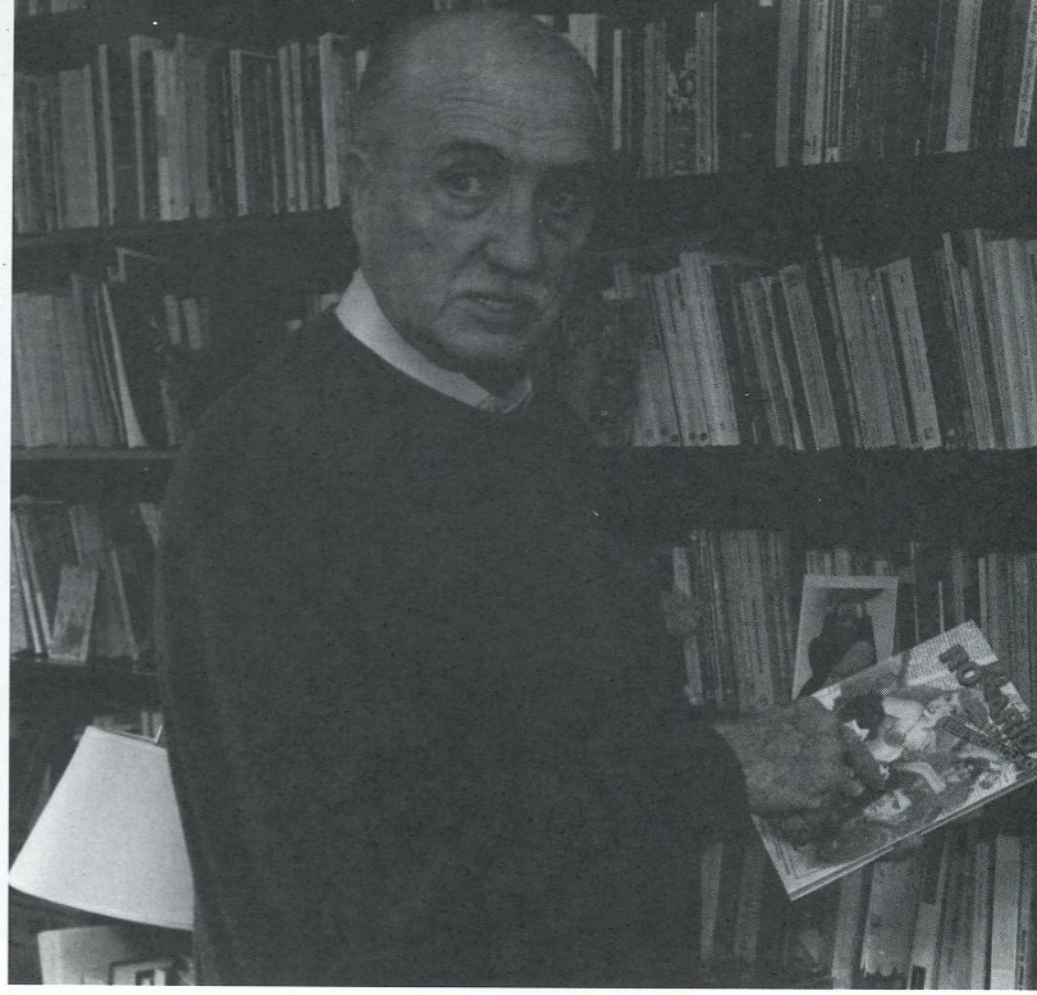
-Esta vez, Gius firma con su nombre completo, Augusto Giustozzi. No sé si ésto lo hacía con frecuencia o....

-No. Es un acuerdo al cual llegamos. Yo quería que conmigo hiciera otro tipo de película y lo hablé con él, con el más absoluto respeto y con el mismo afecto que nos tenemos hasta hoy. Quedamos en que firmar con su nombre completo "enseriecía", digamos, su participación.

-¿Y qué relación tenía la película con lo que pasaba en la Argentina en ese momento?

-Bueno, la cuestión de la muerte, ¿no? Esa cosa de la muerte cotidiana. En esa casa moría el cuarenta por ciento de su población. Desaparecían, no se encontraban cadáveres... Con la gente pasaba lo mismo, se moría, se moría y no se la encontraba. Morían militares, morían guerrilleros... Charlamos mucho sobre el tema con Gius y con Arturo: cuántos murieron, cuántos asesinaron, cuántos volaron por los aires, cuántos desaparecieron, cuántos fusilaron, dónde se encontraron cadáveres....

La película se iba a estrenar la noche del golpe pero una semana antes había algo en el aire, así que la pospusimos. Lo que hicimos esa noche fue una privada para periodistas, en Alex. Y durante el cóc-



Martínez Suárez y toda la memoria del mundo

pag. 34/35:
La "barra" de Lumiton durante el rodaje de ***Miguitas en la cama****. A la izquierda, en el borde, Martínez Suárez. Es julio de 1949*

en la apertura:
Tras la cámara, Martínez Suárez junto a A. Schiavone e Ignacio Souto. Es julio de 1964

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

tel posterior que había organizado Báilez, nos enteramos. La película se estrenó en medio de una auténtica convulsión ciudadana, estuvo dos semanas en el Ocean y desapareció.

-¿Qué le gusta y qué no de Los muchachos...**?**

-Me gusta el uso de la Biblia para justificar cualquier cosa. No me gusta que el personaje de Don Mario sea inconsecuente. La película se puede contar sin mencionarlo y eso no es bueno. Me gustó mucho trabajar con Tito Ribero, primero en **Los chantas** y después en **Los muchachos...**. Para **Los chantas** le había pedido que me hiciera algo al estilo de Nino Rota, pero en un estilo más bien grotesco, como el de las películas de Pepino de Filippo o de Totò. Después, para **Los muchachos**, le dije: "*Tiene que ser una melodía que nunca se alcanza a manifestar, siempre hay un semitono que falta*". Tito me llama unos días después: "*José, tengo la melodía*". Yo voy con el coche a su casa, él toca y le digo: "*No es ésto, Tito, no es ésto*". "*No te preocupes pibe, no te preocupes*". Y así cuatro o cinco veces, hasta que finalmente lo vi ya medio bajoneado: "*¿Cómo la ves, pibe? ¿Cómo la ves?* " "*No anda, Tito*". "*Buéh, no te preocupes. Te buscás otro músico y estoy seguro que algo te va a conseguir*". "*¡No, Tito! ¿Cómo me dice eso?* ". "*Sí, sí. ¿Sabés las cosas que dejé de lado?* ". "*Y bueno, ¿por qué no empezamos por ahí, Tito?* ". La primera melodía descartada que me toca era la que yo quería.

Los años difíciles

-¿Qué pasó entre Los muchachos... **y** Noches sin lunas ni soles**?**

-Varios años. Yo no me oferto y tampoco me vienen a buscar.

-¿Y de qué vivió?

-De mi mujer, seguramente. Esperen que le voy a preguntar. [Se levanta y sale de la habitación. Se oye su voz desde el otro extremo de la casa]:

-¡Nené! ¿De qué viví yo entre el '76 y el '84?

Nené: -Y... fueron años muy difíciles...

-¿Vivía de vos?

Nené: -Y... sí, José.

-Ah, me parecía. [Vuelve]

-Y en esos años, ¿no hizo nada para la televisión?

-Bueno, sí. Gius, en su afán de ayudarme, me dijo: "*¿Por qué no escribe algo, aunque sea con nombre supuesto?* " Escribí dos cosas como Martín Cañás, se hicieron y con una de ellas gané el premio de Argentores al mejor teleteatro unitario de ese año. Lo dirigió David Stivel. Era la historia de un matrimonio que a lo largo de los años se va desintegrando y después, cuando el marido muere, ella se inventa una ficción sobre su vida juntos, la idealiza, la rescata.

Noches sin lunas ni soles

-Con el productor, Horacio Casares, nos habíamos conocido hacia 1962 en una productora de publicidad. Veinte años después me llamó, yo creí que era para dirigir publicidad, pero era para ofrecerme el proyecto de **Noches sin lunas ni soles**. Yo conocía la novela. Horacio me advierte primero que en el proyecto había estado hasta entonces David Kohon, así que lo llamé y David me lo confirmó, pero me dijo también que él se había apartado y que yo tenía bandera verde. Horacio ya tenía el elenco armado, lo cual para mí era una limitación, pero cuando me dijo los nombres me sentí dispuesto a hacerlo.

Como espectador, el policial debe ser el género que más me interesa. La película no tuvo mayor suceso ni recibió grandes críticas, pero con el paso del tiempo fue ganando cierta repercusión. A mí me gusta verla, con excepción de algunas secuencias, o el plano final de Alberto de Mendoza... Pero creo que en general la propuesta está bien, yo quería rescatar la idea del hombre encerrado en una ciudad. El final de la novela no es sobre un puente, pero una vez, volviendo de noche a mi casa, me encontré solo en el medio de ese mismo puente y tuve la impresión de que, si había asaltantes en ambos extremos, era como estar atrapado al aire libre. Me pareció una buena imagen para situar el final y transmitir esa misma idea.

También me gusta mucho el trabajo de los actores, la secuencia de la fuga. Y me gusta la presentación del personaje de Luisina Brando, cuando De Mendoza se topa con su bombacha colgada en el patio....

-En Noches... **ella hace una reflexión ácida sobre la televisión.**

-Ah, sí. De Mendoza le pregunta: "*¿Qué hacías antes?* " Y ella dice: "*Estaba en la televisión, pero me fui. Muy mal ambiente*".

-Lo que me pareció más discordante en el film es el momento en que De Mendoza lee la carta de su amigo en voz alta.

-Sí, la crítica fue unánime con respecto a eso. Yo no estoy de acuerdo. Creo que un hombre que recibe una carta de un amigo muy querido y tiene que romperla porque lo incrimina, puede perfectamente leerla en voz alta una vez. Yo quiero mucho a mis amigos, creo profundamente en la importancia de la amistad masculina. Me parece que en ninguna película mía falta eso, aunque no sea algo que yo busque deliberadamente. Tampoco me hice analizar, nunca. A lo mejor resulta que soy homosexual y no lo sé.

-En muchas de sus películas hay doblaje, ¿no? En Noches... **se nota que hay doblaje.**

-En lo posible trato de que no lo haya, pero la verdad es que yo, del sonido, lo máximo que espero lograr es que el espectador escuche. Lo cual, para el cine argentino, me parece bastante. Los micrófonos direccionales y todas las técnicas modernas no existían y hacer un buen sonido directo siempre fue más caro que el doblaje posterior. Entonces a veces uno podía perder un poquito de verdad, de realidad, con el doblaje, pero a cambio ganábamos otras cosas.

-Usted se había quedado con la espina de hacer un policial antes, ¿no? Estaba ese otro proyecto...

-¿Cuál proyecto, Sergio?

Ultimos días de la víctima

-Ah, es verdad, es verdad. Una hermosísima novela. No me acuerdo cómo se llama el muchacho que la escribió.

-¿Cómo fue ese asunto?

-La novela es excepcional. La leo y quedo impresionado. Conseguí la dirección del autor, nos encontramos y le cuento que tengo interés en llevarla al cine. Él acepta y me dice que querría trabajar conmigo la adaptación. Trabajamos alrededor de dos meses, terminamos un guión y se lo llevé a Héctor Báilez. Pasó un cierto tiempo y Báilez no lo leyó. Pasa más tiempo y un día me llama el autor, con un tono compungido que evidenciaba lo que me iba a decir: "*Véndala*", le dije, antes de que me lo dijera él. Había estado en negociaciones con Aries y había llegado a un acuerdo para hacer la película ahí. Me costó mucho ver la versión de Aristarain, que me parece muy bien hecha, pero yo tenía un concepto distinto.

No era la primera vez que que me pasaba. Yo traté de hacer **Los inundados** y no llegué, traté de hacer **La tregua** y no llegué... por no contar una cantidad de proyectos menos conocidos que también traté de hacer y no pude. En realidad, casi todas mis películas resultan ser proyectos que me trajeron otros. Los que surgieron de mí rara vez han tenido la misma suerte.

Notas

1. Periodista, fundador y director de *Heraldo del Cinematografista*.

2. Para más detalles sobre **La bestia humana**, ver artículo de Daniel López en **Film** 12, febrero-marzo de 1995.

3. Para más detalles sobre **Dar la cara** ver **Film** 13, abril-mayo de 1995.

4. *Diccionario de realizadores contemporáneos*, por Jorge Abel Martín, Instituto Nacional de Cinematografía, Buenos Aires, 1987.

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



La empecinada convicción
el cine de Martínez Suárez

por Sergio Wolf

Es inusual, en el cine argentino, que las paradojas redunden en una obra marcada por la personalidad. Al revés: lo frecuente es que deriven en inconstancias, ambigüedades, o indescriptibles e indescifrables cambios de rumbo y contradicciones finalmente insalvables, que terminan por alejar a los proyectos originales de aquello en que se convirtieron al filmarse. En los films de Martínez Suárez, la constatación de la paradoja multiplica los sentidos, enriquece la revisión de su obra al punto de transformarla en una de las más singulares del trágico devenir de nuestro cine.

La paradoja crucial radica en la doble adscripción de Martínez Suárez al "cine de estudios" y a la "Generación del '60". Pero no hay un antes y un después, en estos aprendizajes, saberes y filiaciones. No es que hubo un inicial referente que después cambió por otro. Ambos cohabitan y cohabitaron desde el comienzo, intersectándose e influyéndose, y esa cualidad es la que impide colocar los films del autor en un territorio u otro, dejándolos en una zona solitaria y quizá equidistante de ambos, como si lo que revelaran es que el alumno busca construir su propio saber y su propio universo ficcional en vez de querer mostrarse como quien solo ha "aprendido la lección".

Son aislados los casos de cineastas argentinos que, como Martínez Suárez, pudieron procesar así aprendizajes e influencias como un modo de orientar su producción estética sin que deje de constar ese hilo conductor que los conecta con tradiciones y experiencias: quizá Luis Saslavsky, o Leonardo Favio, o Hugo Santiago, o Adolfo Aristarain sean de los pocos que lograron escapar de ese laberinto. El problema, entonces, no es que haya nexos con ciertos tipos de cine sino cómo se ponen en juego dichos nexos. ▶

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

José Luis Garci habla de *Dar la cara*

Con el título de *Carta abierta a José Antonio Martínez Suárez, director de Dar la cara* , el hoy cineasta español José Luis Garci publicó, en la revista madrileña *Cinestudio* Nº 66 (febrero de 1968), el siguiente texto sobre el segundo film de Martínez Suárez.

"Estimado amigo: no sé nada de tí; nunca había oído hablar de tí; no recuerdo haber visto jamás una película tuya. A lo mejor has hecho ya muchas; a lo peor, aún no.

Ignoro, por lo tanto, si eres viejo o joven. Aunque por intuición, me parece que debes ser de esto último. En un programa que nos dieron no se decía nada acerca de tí. Es más: en la página dedicada a tu película no había ni una fotografía; ni tuya ni de nadie. Unicamente la ficha, muy reducida (...)

Me ha gustado mucho **Dar la cara**. Para mí ha sido lo mejor de este mediocre Encuentro. Ya desde las primeras imágenes (aquellos jóvenes que finalizan el servicio militar) se encontraba uno, por fin, ante una juventud, ante un grupo de personas que iba a hacer algo. O, al menos, a intentarlo.

La historia que cuentas es muy interesante. Uno se encuentra ante algo típicamente vuestro. De ahí el interés.

Al salir de ver **Dar la cara**, pensé que se trataba de una primera película: se notaba que habías querido decir muchas cosas. Pero ya te dije, capaz que eres un señor con cien años y cincuenta películas a cuestas...

Me gustó la soltura con que sabes rodar una carrera ciclista, con que diriges actores, cómo los mueves en un decorado, cómo los aprovechas, cómo utilizas las luces y, sobre todo, cómo mides los planos. Creo que eres un autor cinematográfico con un mundo propio, con ideas propias.

Gracias a tu película, yo conozco una generación de gente de tu país; sé que hay gente a quien le gusta montar en bicicleta, o estudiar, o salir de noche, o que existe una Universidad...

La escena erótica entre Nuria Torray, sexy como jamás la había visto en una película española, es soberbia, llena de inventiva. (¡Aquella cama que chirría!). Yo no había visto nada mejor en el cine argentino.

Me has contado unas cuantas cosas de tu país. Y yo me las he creído. Desde ese camión que reparte periódicos a estos nuevos reclutas que se incorporan a la mili.

He visto, como te decía, varias cosas y me han interesado. Ahora sé algo de Argentina, de esa gente joven que debe de haber por allí.

Es todo. Espero ver pronto otra película tuya".

Y aunque la adscripción a los "estudios" -y más específicamente a Lumiton, entendida como la casa de su aprendizaje-, sea tan manifiesta como la adscripción "generacional", esta doble condición de afectos y elecciones, esta aparente tensión o batalla va a plantearse en el modo de poner en escena sus historias. No es que los datos biográficos expliquen sus películas, sino a la inversa: las propuestas cinematográficas de sus películas demuestran que esa doble condición no sólo es biográfica sino vital.

Herencia y contexto

Casi un efecto lógico del primer aprendizaje en el sistema de estudios, Martínez Suárez debuta en el largometraje poniendo distancia de ese modelo. A pesar de las marcas que parecen recuperar ciertos aspectos del cine de estudios -como la inclusión en el reparto de Jorge Salcedo y Domingo Sapelli o la actualización del imaginario social que Manuel Romero trabajara en los '30 y '40-, ya su opera prima **El crack** (1959) apuesta a la identificación con el neorrealismo italiano, en cuanto al uso de decorados naturales y en menor medida respecto de los conflictos. Estos conflictos expresan un concepto clave de la "Generación", del neorrealismo y de todos los llamados nuevos cines: la vocación por ser absolutamente contemporáneos. Narrar el presente, tal vez como un modo de sentar posición ante las "adaptaciones de época" que el cine argentino de estudios había prohijado desde los '40. De allí puede desprenderse la tipología de los conflictos: la oposición entre padres e hijos, por un lado, y la denuncia de la hipocresía mercantilista legada por los mayores, por el otro. Aquí, el negocio del fútbol metaforiza una mirada más amplia sobre la Argentina y sus cíclicas corrupciones. Aun cuando quede en suspenso el cuestionamiento de ese ámbito al que los personajes tanto anhelan acceder, hay reflexión sobre este fracaso. Es que **El crack** instala una de las cuestiones cruciales de la obra de Martínez Suárez: la persistencia de un objetivo deseado que se quiebra en menor medida por alguna debilidad o error, pero de manera preponderante porque los personajes creen que pueden edificar su destino y descubren que hay fuerzas -llámense fatalidad o iniquidad- que los determinan y contra las cuales tienen escasas opciones[1].

Como si profundizara ciertas aristas dramáticas insinuadas en su película anterior, en **Dar la cara** (1962) Martínez Suárez concreta su obra más compleja. La denuncia del complot y la intención de inventar "otras" reglas de juego que las impuestas por los "mayores", amplían el horizonte que esbozara **El crack**. Ya no es lo pequeño como sinécdoque o alusión a cuestiones mayores, sino la ambición de totalidad[2]. Totalidad es la palabra fundamental: de la diversidad de clases al problema de los padres -reales y simbólicos-, del deseo libertario al eje campo-ciudad.

De algún modo, este film sintetiza un cambio de imaginario: si el imaginario social de los '30 puede pensarse a través de **Los tres berretines** (Susini-Lumiton, 1933) al cruzar el fútbol con el tango y el cine, el de los '60 puede pensarse a través de **Dar la cara**, al articular el deporte con la universidad y el cine. Es que **Dar la cara** es el reverso de films sorprendentemente complementarios como **El jefe** (Ayala, 1959) y **Los venerables todos** (Antin, 1962), o de la emblemática **Los jóvenes viejos** (Kuhn, 1962). En ellas, prevalecía ese tic "generacional" del relato minucioso de lo que le ocurre a un grupo. Es verdad que Martínez Suárez y su guionista David Viñas idearon una historia de grupo, pero esquivaron toda alegoría y situaron sus tres historias en un marco muy definido. Marco definido social -tres clases-, histórica -1958- y políticamente -la lucha por la enseñanza laica o libre, la inserción argentina en el mundo-, y estos rasgos distinguen al film de sus contemporáneos. Aquí no hay un laboratorio donde se investiga fríamente el microcosmos de un grupo, sino un relato que se empecina en dar cuenta del destino de una generación y tal vez una nación[3]. Por eso es que puede hablarse de totalidad: por las decisiones de "enfoque narrativo" descriptas, con las que se corresponden -sin querer hacer un juego de palabras- las decisiones de "enfoque visual" al emplear casi invariablemente la profundidad de campo, fruto del neorrealismo y de la influencia que Orson Welles ejerció desde siempre sobre Martínez Suárez.

Esa totalidad es asimismo geográfica, aspecto que sí relaciona **Dar la cara** con otros films de la "Generación". Al igual que **Los de la mesa diez** (Feldman, 1960) o **Alias Gardelito** (Murúa, 1961) o **Prisioneros de una noche** (Kohon, 1962), **Dar la cara** define con precisión un espacio urbano que tiene una incidencia decisiva sobre Beto, Mariano, Bernardo y los otros. No son sólo los personajes quienes "descubren" ciertos sitios de la ciudad, sino que es también el espectador quien realiza esta trasposición, en tanto el cine argentino nunca había reparado en ellos. La calle dejó de ser el espacio apacible de la concordia y el encuentro barrial y -aun coexistiendo con los chicos jugando a la pelota y el diariero- devino topografía beligerante, ámbito de lucha e incomodidad. La circulación de los activos personajes de **Dar la cara** no tiene paz, en tanto el relevamiento urbano que efectúan, es un desplazamiento tras su propio lugar, delineando un circuito que los encierra y a un tiempo los contiene, y que será tematizado de modo notable por Martínez Suárez en su último film: **Noches sin lunas ni soles**. En ella los espacios, en vez de expandirse como en **Dar la cara**, se contraían, conforme a la encerrona que cercaba a Cairo en un barrio de Palermo jamás mejor representado.

Los conocidos de siempre

A casi doce años de **Dar la cara** y casi diez del endeble episodio de **Viaje de una noche de verano** (1965), Martínez Suárez reactualiza su vínculo con el cine y con sus más amadas filiaciones. Tal como sucedía en **El crack**, la conformación del elenco evidencia el paso por el cine de estudios, con Jorge

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

Salcedo y un Angel Magaña que rememora a Guerrico, así como los tiempos de Lumiton y el film **El caballo del pueblo** (Romero, 1935). Pero hay un elemento nuevo, que no había aparecido antes en su cine y tendrá un importante desarrollo ulterior: el trabajo sobre estereotipos. En este sentido, su retorno con **Los chantas** (1974) define ya no un nuevo intento por recuperar el neorrealismo -como en sus dos primeros films- sino, de modo ostensible, por vincularse con el llamado pos-neorrealismo, al tener por referencia **Los inútiles** (*I vitelloni*, 1953), de Fellini, y en especial **Los desconocidos de siempre** (*I soliti ignoti*, 1958), de Monicelli.

Pese a que el grotesco marca el tono y a veces hace tropezar al relato con ciertos subrayados, **Los chantas** escenifica una vez más la lucha de tipos queriendo abrirse paso pero a quienes sus propias miserias y las fuerzas que penden sobre ellos los obstaculizan. El pretexto narrativo confronta, esta vez, a las bandas delictivas profesionales o empresariales con las de segunda categoría, contraposición evidenciada en las trayectorias de Morales-Salcedo y el flaco-Aroldi. Aun cuando el éxito sea la materia esquiva de los personajes de Martínez Suárez, el sentido de la amistad y el proyecto común que ella delinea permanecen, no valen sólo por los logros o la cercanía y distancia con los objetivos. Y esto por más que los giros narrativos siempre epiloguen, en Martínez Suárez, en la revelación de encubrimientos.

En su construcción espacial, el film instala la historia en ámbitos disímiles, como si definiera otra vez el efecto paradójico antes enunciado: en oposición a la idea de "descubrimiento" que subyacía en **Dar la cara** al pasar por La Quema o Plaza Buteler o la universidad; en **Los chantas** la calle vuelve a cobrar preponderancia pero es más la conjunción del conventillo como rémora de la "vieja Argentina" con el club nocturno a manera de emergente de la "nueva Argentina" o de representación de los cambios operados social y culturalmente en la ciudad. Y en correlación con ésto, los personajes ansían ese pasado de la ciudad, o su pasado en provincias, como cuando Laura Hidalgo dice que "*en Cañás, todo era distinto*". Esta condición nostálgica -tal como sucede en todos los films del autor-, es paradójica en la medida en que los personajes hacen del sentido del juego una de las modalidades por las que vale la pena vivir, como se ve en las apuestas desde la terraza enfrentada con la iglesia.

Un último rasgo que cabe analizar en **Los chantas**, es que inaugura con las dedicatorias, en la filmografía del director, un nivel de relación con sus "fuentes" que nunca se había manifestado inscripto tan explícito. La doble dedicatoria de **Los chantas** toma partido: lleva los nombres de un director y un fotógrafo de la "época de oro", como son Ernesto Arancibia e Ignacio Souto. Esta decisión de Martínez Suárez es interesante porque define preferencias, aun cuando el film parezca más cercano al pos-neorrealismo, una tendencia amada por la "Generación del '60".

Con **Los muchachos de antes no usaban arsénico** (1975), Martínez Suárez deposita en las opciones del elenco, una vez más, su vínculo con el "primer aprendizaje en los estudios": allí están Mecha Ortiz e Ibáñez Menta -ambos muy ligados a cierta etapa de Lumiton-, Arturo García Buhr y Soffici, a quien Martínez Suárez consideró siempre un maestro. Ahí finaliza su nexo con la doble adscripción del director, porque ni hay género ni estereotipos, ni articulación del imaginario de la nueva Argentina ni intento de narrar el presente crudamente. Es decir: ni "estudios" ni "Generación".

Aunque sobrevuele la sombra de **El ocaso de una vida** (*Sunset Boulevard*, Wilder-1950), y más precisamente **Fedora** (*Idem.*, Wilder-1978) -a la que aventaja en algunos años-, el film se aligera de sus referentes y expresa una voluntad estilística inédita en el cine argentino. Quizá está ligada a **Dar la cara** en su convicción metafórica, si bien invertida: en **Dar la cara**, la errancia por la ciudad oficiaba de síntoma de una búsqueda de otros valores y de la demolición de los "viejos" valores; en **Los muchachos**... los personajes se encierran para resistir el hostigamiento a que los somete el exterior, y serán capaces de todo con tal de preservar ese mundo que, saben, se extingue inexorablemente.

El efecto que el contexto produce sobre esos tres ancianos que quieren mantener sus pasiones, es de una potencia omnímoda. Y deberán apelar a la muerte y al humor negro -ya esbozado en ciertos pasajes de **Los chantas**- para sobrevivir. El espacio claustrofóbico condensa el habla y los ejes de la "otra Argentina". De ese mundo que se deshace, y sobre el cual al mismo tiempo se ironiza, quiere hablar Martínez Suárez. Como nunca antes, la construcción del fuera de campo -los desaparecidos dispersos por la casona- adquiere una relevancia singular, al punto de esconder la verdadera clave tanática del relato. Y entrelazado con esto, todo lo que los impetuosos agonistas prefieren callar, todas las entrelíneas ambiguas que van tejiendo, definen una distancia considerable respecto de **El crack** y **Los chantas**. No hay explicación de la estrategia, en este, el único film bélico de Martínez Suárez: unos -el terceto de ancianos- y otros -la ex diva y la vendedora- jamás explicitan sus motivaciones, procurando que el grupo rival adopte las condiciones de lucha propias. Así, la confianza de Martínez Suárez en la inteligencia y la complicidad del espectador revelan las razones de la pervivencia del film a veinte años.

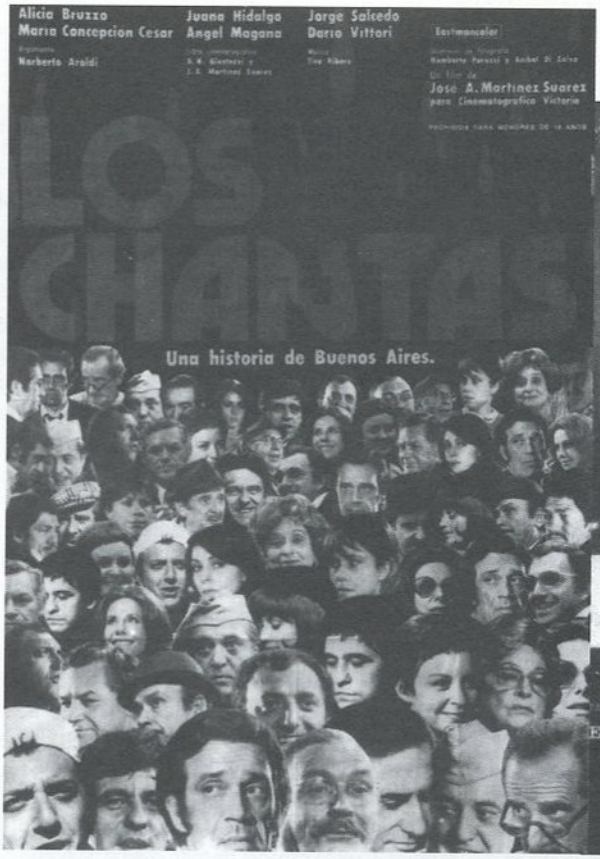
Tal vez por estar presentes en la novela original de Rubén Tizziani pero también porque ya **Los muchachos...** anunciaba un acercamiento más notorio hacia la narración del cine norteamericano, **Noches sin lunas ni soles** (1984) opta por otros modelos. Está lo heredado de la novela: ciertos nombres -Cairo era Peter Lorre en **El halcón maltés** (*The Maltese Falcon*, John Huston-1941)-, cierto espíritu libertario del delincuente, la corrupta eficiencia del inspector Maidana. Y está lo que suma Martínez Suárez: otra vez el encierro con un

Cine y literatura

De los muchos proyectos que no pudo realizar, hay varios relacionados con adaptaciones cinematográficas de relatos ajenos, ya que la literatura -así como el tango y la gloriosa Academia Racing Club- es otra de las grandes pasiones de José Martínez Suárez. Algunos de esos guiones ocupan uno de los atiborrados estantes de la biblioteca del director. Le pedimos consultarlos para la confección de este dossier, y cuál fue nuestra sorpresa cuando Martínez Suárez accedió, en la medida en que los cineastas se niegan a mostrar libros que no fueron películas. El motivo de nuestra petición surgió en el curso de la entrevista, cuando él, repetidamente, apuntaba las razones por las que fueron frustrándose proyectos muy queridos. Uno de esos proyectos, es el cuento de Bernardo Kordon *Domingo en el río*. La fidelidad del guión es sorprendente, más que por respeto hacia la obra original, por el modo en que Martínez Suárez ve lo innecesario de inventar elementos nuevos para un relato que ya los provee desde su primer escritura. Hay algún agregado de contexto de los personajes, como en el hecho de comenzar en la vivienda de Zulema y los otros, en lugar de hacerlo en medio del viaje hacia la ribera, como hacía Kordon. También hay un viaje cruzando la ciudad hacia la costa del río -invirtiendo el sentido de lo que proponía **Dar la cara**- y un anhelo de mostrar a las clases populares sin bondades ni lirismo, al revés de la "época de los estudios", donde las clases populares eran puras, educadas y hasta felices. Aquí no es así. Y se mantiene el tono, el deseo de que los personajes hablen en un lenguaje cotidiano, con el objeto notorio de distanciarse de cierta retórica de la "época de los estudios". Lamentablemente, cuando Sergio Renán la filmó como **Tacos altos** (1985) fusionó la historia con la de *Fuimos a la ciudad*, otro cuento de Kordon, y potenció una línea de grotesco y sainete algo excesiva, explicando, además, lo que le pasaba a los personajes.

Hacia 1980, Martínez Suárez empezó a trabajar en la adaptación de la novela *Ultimos días de la víctima*, de José Pablo Feinmann. En su cuaderno de anotaciones, Martínez Suárez se detiene en ciertos elementos de la novela que son reveladores de una "mirada" particular, no sólo por lector de buen gusto -que lo es- sino por tratarse de un buen narrador. Destaca allí la quemadura del cigarrillo en la cortina del baño como una repetición -si bien presente en la novela original- a la que también prestó singular atención Adolfo Aristarain, quien realizó finalmente el film en 1982, luego de que Feinmann negociara el proyecto con Aries "olvidándose" de Martínez Suárez.

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





en la apertura:
Norberto Aroldi y Elsa Daniel en ***Los chantas***

Apunta además Martínez Suárez la relevancia de la transpiración de Mendizábal como síntoma del obsesivo, rasgo que en el film de Aristarain aparece algo diluido, quizá porque la acción del relato es ubicada por Aristarain en pleno verano porteño. Otro tanto ocurre con los cigarrillos y el colirio, que obseden a Martínez Suárez pero no a Aristarain. Hay, en la visión que Martínez Suárez tiene de la novela, decisiones vinculadas con el tipo de música que convenía al proyecto, al pensar en Iván Cosentino y su cuarteto de cuerdas (bandoneón, clave, guitarra), lo cual no fue lo escogido por Aristarain para su película, quien optó por una clave sonora menos tanguera encarnada en la partitura de Kauderer, con un sello más percusivo, carente de toda melancolía.

El citado cuaderno de notas del director, transcribe diversas conversaciones con amigos y colegas, con los que estableció intercambios acerca de la adaptación y la viabilidad del film. De esas conversaciones, quizá la más interesante sea la que mantuvo con el director Lucas Demare, desarrollada el 6 de agosto de 1980, a las 18.50 hs., según apunta -con la meticulosidad de un Mendizábal- el propio Martínez Suárez.

Transcribo textualmente lo dicho por Demare: "*No te la van a dejar hacer. Con las pautas como están ni hablar... El personaje es muy jodido... No queda nada positivo... Es embarcarse en una cosa que te va a traer muchos dolores de cabeza. Y después el Ente te va a decir: no corre*".

Si algo ha seducido a Martínez Suárez a través de los años, es cierto tipo de entonación y habla porteña. Esta valoración es la que, puede intuirse, lo impulsó a defender films como **Convivencia** (Galettini, 1994), **El verso** (Oves, 1996) o los cortometrajes de Esteban Perincioli. Defensa de la entonación y el habla que termina priorizándolas por sobre las decisiones estéticas de los autores en tanto puesta en escena. Así, de la novela elige una frase de la página 24: "*Oíme bien, mierdita, me seguís ese taxi y no lo perdés. ¿OK?*". Frase que parece anudarse con aquella que el cineasta encarnado por Moret escogía de la novela de Arlt -"*Rajá, turrito, rajá*"- en **Dar la cara** (1962).

espacio excepcionalmente acotado y las fugas por la ciudad, otra vez la amistad masculina y la lealtad sostenida por un pasado común, otra vez la melancolía de los códigos perdidos en la medida en que los patéticos secuaces traidores no comprenden que "Cairo sea un chorro derecho", otra vez el fracaso pero ahora a lo John Huston del personaje contra el medio al que cree poder derrotar.

¿Qué ha quedado en **Noches**... de la obra anterior de Martínez Suárez? Es una pregunta difícil de responder, a menos que se piense que el "cine de estudios" -Lumiton o la Warner del policial de gangsters- es, fue y será un "saber hacer". Saber hacer en el que el relato es la prioridad, y todo está y debe estar al servicio de él. De ahí que el hecho de preceder el film con la dedicatoria a Manuel Romero y no a Leopoldo Torre Nilsson, probablemente marque una opción por el "primer aprendizaje", más allá de que Romero es quien realizó uno de los films policiales fundantes del género en Argentina: **Fuera de la ley**. En este sentido, bien podría haber estado dedicada a Hugo Fregonese, cuya **Apenas un delincuente** (1948) está tan presente en **Noches...** Precisamente, la "Generación" se había manifestado contraria al cine de género, aunque después abjurara de los postulados, en la medida en que Nilsson y Antin intentaron la "ficción histórica" y la "ficción gauchesca", en tanto Kohon incursionó en la "ficción policial", y en que Kuhn y Ayala intentaron con la "ficción cómica costumbrista". Lo que en esas pruebas no hubo fue aprendizaje de la lección de los maestros, sino adecuación a las pautas políticas y estéticas del momento; no hay en ellos intento de síntesis porque no hay recuperación del cine anterior, prefiriendo la destrucción en bloque de la etapa que los había antecedido. **Noches sin lunas ni soles**, en cambio, sorprende por su convicción de que hay una zona que debía ser reapropiada, actualizándola, y que pusiera en discusión los cánones del relato más que los motivos de un espíritu parricida.

Notas

1. En este sentido, aparece como extremadamente coherente que Martínez Suárez haya tenido gran fascinación por la novela *Ultimos días de la víctima*, de Jose Pablo Feinmann, sobre cuya trasposición a la pantalla se da cuenta en el recuadro "Cine y literatura", que complementa este artículo.

2. Para más detalles sobre **Dar la cara**, ver artículo de Sergio Wolf y entrevista a Martínez Suárez y Viñas, en revista *Film*, n. 13, Buenos Aires, Abril-Mayo 1995, pp. 56-61.

3. Pese a la singularidad conceptual de **Dar la cara**, la revista *El escarabajo de oro* (nº 17, abril de 1963) afirmaba que al film le faltaba "*mayor claridad ideológica y una penetración más honda en cada una de las psicologías expuestas*". En el mismo número, se atacaba con ferocidad la novela homónima que Viñas publicara poco antes de estrenada la película, con lo cual puede inferirse que el cuestionamiento tenía más que ver con una disputa con el guionista y novelista, quizá porque era el responsable de *Contorno*, otra revista literaria opuesta a *El escarabajo de oro*.

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







JAMS nació en Villa Cañas, provincia de Santa Fe, el 2 de octubre de 1925

Colaboraciones varias

Como ayudante o asistente: **Se rematan ilusiones** (Mario Lugones, 1943), **La señora de Pérez se divorcia** (Carlos Hugo Christensen, 1945), **La locura de Don Juan** (Lugones, 1948), **Un hombre solo no vale nada** (Lugones, 1948), **Un pecado por mes** (Lugones, 1949), **Miguitas en la cama** (Lugones, 1949), **Abuso de confianza** (Lugones, 1949), **Valentina** (Manuel Romero, 1950), **Cinco locos en la pista** (Augusto C. Vatteone, 1950), **Martín Pescador** (Antonio Ber Ciani, 1950), **Mi noche triste** (Lucas Demare, 1951), **El complejo de Felipe** (Juan Carlos Thorry, 151), **Deshonra** (Daniel Tinayre, 1951), **Tren internacional** (Tinayre, 1953), **La bestia humana** (Tinayre, 1954), **El protegido** (Leopoldo Torre Nilsson, 1956), **Alfonsina** (Kurt Land, 1956).

Coproductor: **Eloy** (Humberto Ríos, 1968).

Coguionista: **La Mary** (Tinayre, 1974).

Asesor: **Permiso para pensar** (Eduardo Meilij, 1989)

filmografía comentada

escriben Paula Félix-Didier, Raúl Manrupe, Fernando M. Peña, Abel Posadas y Paraná Sendrós

Como realizador

Altos Hornos Zapla (cortometraje, 1958)

El crack (1960)
Guión: JAMS, Carlos A. Parrilla y Solly, *según obra teatral de* Solly. *fotografía*: Humberto Peruzzi. *música*: Víctor Schlichter *y tema de* Astor Piazzolla. *escenografía*: Federico Padilla. *montaje*: Antonio Ripoll y Gerardo Rinaldi. *intérpretes*: Jorge Salcedo, Aída Luz, Domingo Sapelli, Marcos Zucker, Carlos Rivas, Fernando Iglesias "Tacholas", Enrique Kossi, Osvaldo del Castro, Claudia Laforgue y José Manuel Moreno. *producción*: Alithia Cinematográfica. 81'. Estrenada en el cine Normandie el 16 de agosto de 1960.

El debut de Martínez Suárez como director fue francamente bienvenido, según consignan las crónicas de aquel año. "*Buen síntoma para el mejoramiento de nuestras pantallas*", se dijo, alabando en particular la seguridad de oficio que permitía evitar titubeos y probar a la vez algunas formas menos transitadas, la autenticidad descriptiva, el "*sabor de documento ciudadano*", la intención de "*apresar esta ciudad tan poco y tan mala-* ▶

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

mente reflejada en su acerbo popular". No por nada el hombre se había fogueado como quince años en el ambiente, junto a muchos buenos directores.

Las crónicas también hicieron alabanzas al asunto encarado: era una película "*positiva, socialmente útil, valiente*", porque trataba "*por primera vez en forma adulta en el cine argentino*", algunos males del negocio futbolístico. "*Hasta ahora el fútbol no había sobrepasado la descripción costumbrista o el franco brochazo humorístico*", señalaba *Noticias gráficas*. Eso era cierto. Nuestro cine, nuestro tango y *Dick el artillero* siempre habían desarrollado una mirada cariñosa, elogiosa, del fútbol criollo. Sólo **El hincha** indicó alguna mácula en ese regalo, orgullo y consuelo de las masas sudorosas, que iban todos los domingos a la cancha después de atragantarse con las otras masas que les hacía la *mamma*. No importa que la gente supiera, o imaginara, las bajezas del trasfondo futbolístico, esas cosas no se exponían en las artes populares, que también eran un regalo y un consuelo.

Pero había ocurrido la caída del peronismo, la vergüenza del mundial de Suecia, el desengaño de Frondizi, la gente estaba cabrera y los artistas e intelectuales de la época, frustrados y con bronca. **El crack** tira esa bronca. Aquí las expresiones de resentimiento de clases no tienden a una novelesca conciliación como en las películas de Romero, incluso se ve un resentimiento contra la propia clase y contra el barrio (ese ente casi tan intocable como el fútbol), un hombre confiesa que usa el partido para descargar los gritos que no puede darle a su mujer ni a su patrón, los dirigentes muestran bien la hilacha, un cazatalentos muestra su cinismo (nada que ver con el Florén Delbene de **Pelota de trapo**, que sólo quería ayudar al porvenir de sus muchachos) y, para colmo, los propios futbolistas son mala gente. La mufa es general y termina acusando al propio destino, a esa mala suerte congénita que se burla de los infelices.

Después vendrían otras historias futboleras. La propia productora Alithia de **El crack** haría, al año siguiente, **El centroforward murió al amanecer**. Después, otra vez, el orgullo acrítico de **Somos los mejores** hasta **La fiesta de todos**, de Renán (que también actuaba en **Somos los mejores**). Pero ese crack, en el triple sentido de la palabra, sonó fuerte y todavía retumba y duele.

Las crónicas de la época también señalaban algunos defectos. Cierto, los tiene. Pero con el tiempo han resultado menos importantes que sus méritos.

Paraná Sendrós

Dar la cara (1962)
Guión: David Viñas y JAMS, *sobre argumento de* Viñas. *intérpretes*: Leonardo Favio, Luis Medina Castro, Pablo Moret, Nuria Torray, Ubaldo Martínez, Daniel de Alvarado, Lautaro Murúa, Guillermo Bredeston, Walter Santa Ana, Cacho Espíndola, Dora Baret, Augusto Fernández y Héctor Pellegrini. *fotografía*: Ricardo Younis. *música*: Leandro "Gato" Barbieri. *escenografía*: Federico Padilla y Hugo Haberl. *montaje*: Gerardo Rinaldi y Antonio Ripoll. *producción*: Cinematográfica Novus-P.A.N. *distribución*: Araucania. 111'. Estrenada en el cine Ocean el 29 de noviembre de 1962.

El film toma por tema la dificultad de una generación para concretar sus proyectos en un contexto hostil, y lo hace sin recurrir a estereotipos ni a definiciones fáciles. Tres jóvenes terminan la colimba y deben enfrentar por primera vez el futuro. Por sus intereses, extracción social e historia familiar, estos personajes sólo podrían haberse conocido en el marco del servicio militar. El vínculo que allí han establecido, fuera del cuartel no puede más que disolverse.

Llega el momento de dar la cara: intentar un proyecto propio, o conformarse con los ajenos. Pero esta generación tuvo que enfrentar el destino de la Argentina posperonista, dividida, confundida e irreconciliable. La figura de Perón, omnipresente en la omisión, las contradicciones de Frondizi, los militares, la Iglesia, la Universidad y la revolución cubana, enmarcan los primeros pasos de los protagonistas y modelan sus decisiones. El film no subraya ni explica este contexto pero lo mantiene referido en la radio, en el diario o en algún comentario oblicuo, recursos sutiles que impiden olvidar su peso determinante en la limitación de esos destinos.

Martínez Suárez elige abordar la historia desde un realismo principista que prefiere escenarios naturales: las calles de Buenos Aires, el bar, la pensión, la Universidad, el velódromo. A este realismo contribuyen también el modo de hablar de los personajes y las referencias concretas a hechos, personalidades y lugares cotidianos. Martínez Suárez toma distancia tanto de la prolijidad convencional del cine de estudios como del formalismo estetizante, pero encuentra un raro punto de equilibrio formal cuando resuelve con segura eficacia los momentos de mayor tensión dramática: el *travelling* en cenital por los baños de la facultad, la carrera de bicicletas en el velódromo, una fuga nocturna en automóvil.

Con la misma eficacia el realizador se vale del montaje para vincular las diferentes historias. Esas rápidas transiciones están provistas de sentidos adicionales: un remate, un comentario irónico, el subrayado de determinada situación paralela. Allí están los años de aprendizaje en Lumiton, pero también los años de ver todos los cines y la urgencia inconformista de aprovechar el formato argumental en todas sus posibilidades.

El film contiene también una reflexión sobre el cine y se presenta a sí mismo como una opción frente a la producción convencional de los estudios. En una memorable escena que transcurre en el hall de un cine durante el estreno de un film nacional, Martínez Suárez ironiza sobre el sistema de estrellas, la pobreza de contenidos y el derroche de recursos, con varios años de conocimiento de causa. Tantos, que esa escena de **Dar la cara** todavía comenta con la misma agudeza los estrenos oficiales del cine argentino contemporáneo.

Dar la cara también se presenta como opción frente al cine político más elemental, que Martínez Suárez refleja y anticipa en la película que los ayudantes de Carbó no logran hacer. En ese film inconcluso se percibe desconfianza frente a muchas cosas: la pose progresista pero superficial, el panfleto voluntarista pero inocuo, el cine necesario pero sin público. Como todo en **Dar la cara**, esto no es explicado con grandes frases ni juzgado con intenciones moralizadoras. El mayor mérito del film consiste en saber descargar un verdadero aluvión de sentidos mientras parece hablar de otra cosa.

Paula Félix-Didier

Viaje de una noche de verano (1965)
Dirección: Rubén W. Cavallotti, Rodolfo Kuhn, JAMS, René Mugica, Carlos Rinaldi y Fernando Ayala (no acreditado). *guión*: Rodolfo M. Taboada. *episodio de JAMS*: **La salamanca**. *intérpretes*: Luis Medina Castro, Atahualpa Yupanqui. *producción*: Cruz del Sur. *distribución*: L. B. (Landini, Báilez). 105'. Estrenada en los cines Opera, Normandie y simultáneos el 10 de junio de 1965.

-Pardon Monsieur, ¿y los gauchos?
(Una turista francesa a Tato Bores, momentos antes del episodio **La Salamanca**)

Hacia 1960 se pusieron de moda los filmes colectivos. Para competir con la TV, la moda llegó a estas playas con el propósito claro de poner en dos horas la mayor cantidad posible de nombres famosos, por lo general de manera fugaz (algunos cameos de **Viaje de una noche de verano**, como los de Juan Manuel Fangio, Sandrini o Don Pelele no exceden los 5 o 6 segundos). En esa línea se estrenó, en 1964, **Buenas Noches, Buenos Aires**, de Hugo del Carril. Un año después, surgió la idea de **Viaje...**, con dirección a cargo de Cavallotti, Kuhn, René Mugica, Carlos Rinaldi, Ayala y Martínez Suárez. No sería **RoGoPaG**, pero salvo Rinaldi, todos se encuadraban en el grupo de realizadores que comenzó a filmar entre fines de los '50 y comienzos de los '60.

El resultado no sólo dejó insatisfechos a los directores (Ayala, responsable de tres segmentos, pidió no figurar en títulos) y al público, sino que marcó un punto de quiebre en la llamada Generación del '60. La anécdota es simple: con Tato Bores como guía, un micro descubierto cargado de turistas ("bañadera", le decían entonces) da una vuelta a la ciudad, sirviendo de nexo a números que pueden ser música litoraleña, caribeña, tango (hasta por japoneses), cumbia, o un carnaval carioca.

La salamanca, de Martínez Suárez, es el último y de tema "más serio". Allí, Eusebio (Luis Medina Castro), desafía a Doña Muerte (Olga Frances), baila con ella y queda engualichado, pese a los buenos consejos de Atahualpa Yupanqui. Ni la salamanca podrá exorcizar su insolencia y terminará convertido en perro... y pisoteado por el caballo de Zupay.

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

Si bien el comienzo hace presagiar una estética tipo lámina de Billiken ("*Tradiciones del noroeste argentino*") por su escenografía de cartón piedra, la segunda parte, con la aparición de la Muerte, cobra un vuelo expresivo diferente y se convierte en lo mejor del episodio y tal vez de todo el film, cargado de colores chillones. Esos paisajes surreales, con escenas alucinantes bien resueltas en tonos pastel y garras verdes que acosan al pobre Eusebio son verdaderamente pesadillescos. El baile con Doña Muerte bien podría integrar un musical norteamericano de la década anterior -con todo lo bueno y lo malo que eso supone- y Medina Castro canta y baila con bastante dinamismo.

Con su corrección y cierta audacia en esa segunda parte, **La salamanca** apenas escapa al destino *kitsch* de la película. Decepcionado por el fracaso de la obra, Martínez Suárez emprenderá un viaje distinto, a Chile, y por varios años.

Raúl Manrupe

Los chantas (1975)
Guión: JAMS y Augusto Giustozzi (Gius), *sobre argumento de* Norberto Aroldi. *fotografía*: Humberto Peruzzi y Aníbal Di Salvo. *música*: Tito Ribero. *escenografía*: Miguel Angel Lumaldo. *montaje*: Alberto Borello. *intérpretes*: Norberto Aroldi, Olinda Bozán, Alicia Bruzzo, María Concepción César, Angel Magaña, Elsa Daniel, Cacho Espíndola, Lautaro Murúa, Héctor Pellegrini, Darío Vittori, Jorge Salcedo, Tincho Zabala y Oscar Bonavena. *Producción*: Cinematográfica Victoria. *distribución*: Del Plata S. A. 127'. Estrenada en los cines Trocadero y Alfil el 3 de abril de 1975.

Así como **El crack** llevaba el subtítulo "*Una película argentina*", **Los chantas** podría haber sido rotulada "*Una película porteña*", aunque no todos sus personajes lo sean. Es indudable que esa pertenencia estaba indicada por el argumento del autor y protagonista Norberto Aroldi, pero también es seguro que Gius y Martínez Suárez la cultivaron hasta convertirla en eje del film.

Aroldi organiza modestas estafas como cabecilla de un grupo de pequeños chantas, cada uno de los cuales tiene además su curro personal. El argumento está compuesto por las peripecias sucesivas del grupo en general y de Aroldi en particular, que tantea sin mucha convicción sus posibilidades de pasar a ser un Chanta Mayor. Ese esquema permite el generoso despliegue de toda la sensibilidad descriptiva del realizador, a través de la cual se concreta un retrato tan divertido, complejo y minucioso como los dibujos más expansivos de Oski.

Cada film de Martínez Suárez organiza su propio sistema de referencias en función de una intención narrativa. Seguramente no es casual que en **Noches sin lunas ni soles**, la única película del realizador que se puede inscribir en un género, las citas a la realidad hayan sido reemplazadas en su mayor parte por ficciones juguetonas: Martínez Suárez convertido en crítico de cine radial y hablando de películas de jóvenes amigos suyos como si fueran parte de los estrenos de la semana, o el programa religioso "La memoria y la concupiscencia" que conduce el pastor Irineo Funes e interrumpe Martínez Suárez disfrazado de técnico distraído. En cambio, tanto en **El crack** como en **Dar la cara**, los medios remitían sin cesar a la realidad política y cultural cotidiana, como un modo de dibujar un contexto necesario para comprender mejor el devenir argumental.

Pero en **Los chantas** estas referencias no sólo aportan contexto sino que se erigen en recursos narrativos, imbricados en el argumento con un entusiasmo contagioso. Por un lado están las pinceladas más abundantes e inmediatas: se oye la voz de Ariel Delgado; se habla de Marcos Ciani, de "*lo que dijo Pipo por la tele*" y de los almuerzos de Mirtha Legrand; está el esotérico "sabio Sherpa" y aparece Ringo Bonavena como víctima de un asalto, exclamando: "*La cadenita no, que me la regaló Alain Delon*". En segundo término están las marcas personales de Martínez Suárez, más sutiles y funcionales en un sentido tradicional: Villa Cañás y una serie de recuerdos juveniles aparecen insertos en el diálogo de una pareja que extraña, y ha venido a Buenos Aires porque "*Acá siempre se puede dar el milagro*"; una escena de **Milagro en Milán** (1950), paradigma neorrealista de Vittorio de Sica, se trae a cuento para comentar una situación que viven los personajes; el Irineo Funes de Borges es confundido con el Irineo Leguizamo de Gardel para indicar una brecha social que terminará separando a Aroldi de Elsa Daniel.

Por último debe señalarse el modo en que Martínez Suárez incorpora próceres como Angel Magaña y Olinda Bozán, y se encarga de subrayar lo que ambos representan culturalmente sin descolocar a sus respectivos personajes. Ambas presencias ganan un sentido adicional cuando se recuerda el tipo de basura en la que los dos fatigaron sus nombres y sus últimos años bajo los mil ojos de Enrique Carreras.

Fernando Martín Peña

Los muchachos de antes no usaban arsénico (1976)
Guión: JAMS y Augusto Giustozzi. *fotografía*: Miguel Rodríguez. *música*: Tito Ribero. *escenografía*: Miguel Angel Lumaldo. *montaje*: Alberto Borello. *intérpretes*: Mecha Ortiz, Arturo García Buhr, Narciso Ibáñez Menta, Mario Soffici, Bárbara Mugica. *producción y distribución*: Cinematográfica Victoria. 90'. Estrenada en los cines Ocean, Premier y simultáneos el 22 de abril de 1976.

El cable y el video lograron poner en circulación este film rodado en 1975 y estrenado el 22 de abril de 1976. Si se repara en esta fecha nos daremos cuenta de su destino en las salas. En la primera visión el espectador no podía menos que sentirse deslumbrado por las imágenes de Miguel Rodríguez, la mayoría de ellas permitiéndonos entrever una zona turbia por debajo de la aparente luminosidad. Al propio tiempo contradecían a la inquietante música compuesta por el rescatado Tito Ribero. Por entre esas fotografías y aquellos compases la historia imaginada por el propio Martínez Suárez y Augusto Giustozzi era mínima: Mara Ordaz, la decadente estrella de la época de oro del cine argentino, se decide a vender una mansión más vieja que ella, contra la voluntad de un marido, un agente y un cuñado, todos vampiros que la han explotado hasta el cansancio. Terminará asesinada y convertida en estatua, junto con la joven agente de bienes raíces, una vividora que se yergue en contrincante de los viejos y fingida aliada de la diva. El sabor de los diálogos sugerentes es casi tan intoxicante como las imágenes.

Para los conocedores de cine argentino, Mecha Ortiz se encuentra apenas oculta bajo un seudónimo que lleva sus iniciales, y antiguos compañeros como Arturo Garcia Buhr -el marido-, o conocidos del medio como Mario Soffici -el agente- y Narciso Ibáñez Menta -el cuñado-, se prestan de buena gana a esta broma macabra. La actitud de Martínez Suárez hacia esta diva resulta por lo menos ambigua. Por una parte Bárbara Mugica -la joven agente de bienes raíces- expresa la opinión del público y del propio realizador cuando dice: "*Mi madre la admiraba mucho*", en el momento de la proyección de **Madame Bovary** (1947, Carlos Schlieper). Por la otra, se sabe que hay que matarla. En este aspecto Martínez Suárez es consciente de la contradicción que lo ubica en el mapa local como hombre de Lumiton e integrante de la denominada Generación del '60, aunque ambos rótulos no alcancen a explicar su obra.

Más allá de la fuerte carga de misoginia explícita, sería interesante investigar otros significados que no lo son tanto. **Los muchachos de antes no usaban arsénico** -hasta el título es una parodia de **Los muchachos de antes no usaban gomina** (1937, Manuel Romero), manufactura de Lumiton que hizo inolvidable a Ortiz en el rol de Mireya- pone sobre el tapete la tanática atmósfera de la época -el año de su rodaje y el de su estreno. Del mismo modo ubica a los por entonces jóvenes integrantes de la generación intermedia -la vendedora de bienes raíces- como fáciles presas del plan macabro urdido por los viejos. Se matará para que se produzca un cambio favorable a los venerables ancianos. A esa generación intermedia no le valdría de nada el colgarse con malas artes de las pasadas glorias del país.

Pero Martínez Suárez se permite también la burla hacia su persona. Cuando Mara Ordaz habla del director idiota que terminó fugándose a Chile, se está refiriendo a quien está detrás de la cámara luego del fiasco de **Viaje de una noche de verano**. A los jóvenes que han rescatado el film -porque son ellos quienes lo han hecho- estos datos pueden parecerle inútiles. Y tal vez lo sean. ¿Qué los atrae, entonces? A lo mejor una irreverencia poco común en el cine argentino, quizás la singularidad de las imá-

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

genes y, definitivamente, la capacidad de Martínez Suárez para otorgar de manera oblicua una textura macabra a esta, en apariencia, pacífica película. La iluminación consigue que las caras de los asesinos se transformen hoy día en máscaras de una crueldad que estos jóvenes descubridores del film conocen de cerca. Es esa intensidad reprimida -que campea a lo largo de toda la película- la que logra ponerla al alcance de las flamantes generaciones.

Abel Posadas

Noches sin lunas ni soles (1984)
Guión: Rubén Tizziani y JAMS, *según novela homónima de* Tizziani. *fotografía*: Alberto Basail. *música*: Roberto Lar. *escenografía*: Carlos T. Dowling. *montaje*: Jorge Pappalardo. *intérpretes*: Alberto de Mendoza, Luisina Brando, Lautaro Murúa, Arturo Maly, Cacho Espíndola, Boy Olmi, Eva Franco, Guillermo Battaglia, José María Gutiérrez, Diana Ingro y Nelly Tesolín. *producción*: Horacio R. Casares S. A. *distribución*: Vicente Vigo SRL. 95'. Estrenada en los cines Sarmiento y Callao el 21de junio de 1984. *Martínez Suárez hace un cameo como técnico de TV en un cierre de transmisión conducido por Alberto Basail, director de fotografía de la película. En otro momento se escucha su voz por radio, hablando del film Victoria 392 , de Castets y Campanella. También hay alusiones al Racing Club y a Villa Cañás.*

1. *En el tren que va a Madrid, engancharon dos vagones: uno para los fusiles, otro para los cojones.*

2. *Para sobrevivir hay que recordar absolutamente todo.*

Noches sin lunas ni soles es una historia de amistad fiel y amor incondicional. Cuando Cairo (Alberto de Mendoza) escapa de la cárcel a pocos meses de salir en libertad, tanto su banda como el comisario ven en él un enorme signo pesos. Pero más allá de ese botín oculto, hay una cuestión de honor: en Paraguay agoniza su cómplice y amigo de alma, y él debe llevarle su parte.

Cairo es todo un señor delincuente. Tan capaz de matar como de cuidar un pasado de infancia feliz, corporizado en los padres ancianos de su amigo. Como en casi todos los films del director, la amistad entre hombres es mostrada como un valor supremo. Por ese mismo convencimiento, **Noches**... es una película nostálgica de códigos caídos en desuso. Conocedor de su destino, Cairo lo va a buscar de camisa y corbata, en esas 48 horas en las que se desarrolla la trama. Sabe que salió para irse con su amigo enfermo y terminará haciéndolo posible, en un puente sobre las vías, mientras la motorola del patrullero anuncia la muerte en sincro del amigo-Godot, presente y ausente durante todo el film.

Por suerte para el protagonista y para nosotros, ese amigo no es lo único. En una secuencia memorable, Cairo llega al aguantadero y al atravesar el patio se topa con la soga de la ropa, recibiendo en pleno rostro los calzones de Ana (Luisina Brando). Así es como ella irrumpe en su vida, para finalizar con la misoginia carcelaria de la mejor manera. En una historia que casi no tiene personajes jóvenes, Ana es una presencia insolente y admirable. Porque ¿qué mina de Hawks se escaparía de al lado de su marido dormido, para salir corriendo desnuda y descalza con alguien que acaba de conocer? Ana es increíble: valiente, dispuesta a todo, desprejuiciada, pasión y sensualidad. Tan fiel a Cairo como sólo él podría serlo. Una incondicional a la que Martínez Suárez trata con la mayor de las deferencias: las escenas de amor-pasión son de un erotismo pocas veces visto en el cine argentino, entre lo caliente y lo distinguido. Brando está en su personaje en cuerpo y alma. Una puteada muda que dedica a su abandonado Páez (antítesis de Cairo: delator, cobarde, interesado y cornudo) termina de pintarla como una de las grandes heroínas del policial nativo.

Como en todas las películas de Martínez Suárez, el reparto es prestigioso en nombres y actuaciones. Cosa curiosa, su elección correspondió a David José Kohon, el director originariamente convocado por Horacio Casares. De Mendoza es el Cairo ideal, Lautaro Murúa un comisario compuesto sutilmente, José María Gutiérrez un viejo y admirable anarquista español, falsificador de documentos. Las secuencias de persecución tienen toda la plata, nunca mejor invertida. Como un rito repetido a lo largo del film, Cairo se despide de un detenido en la comisaría, del viejo anarquista y falsificador Salgado, de los viejos de su amigo De Natale y de Ana. **Noches**... es *Un largo adiós* al policial tradicional. Con todos los honores.

Raúl Manrupe

Fin

SOLO CINE

Películas
Libros
Revistas

Rodríguez Peña 402 esq. Corrientes
Capital Federal
Tel 375 - 0855

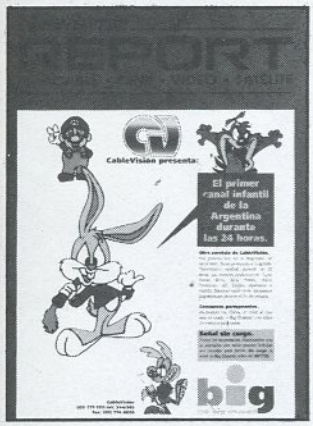
CINE Y LITERATURA

por
José María Poirier
desde el 5 de Junio
Jueves de 19 a 21 hs.

La Crujía

Librería de la comunicación
Tucumán 1999 - Capital Federal
Telefax: 375 - 0376/0664 de 10 a 20 hs.

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







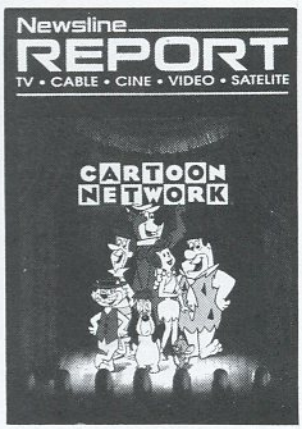


Desde hace cuatro años, la revista

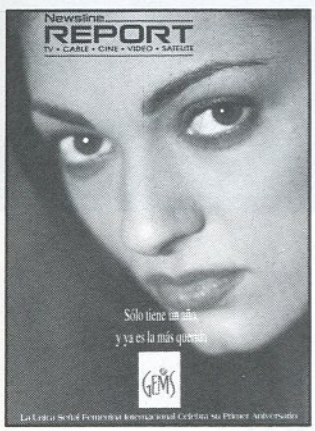


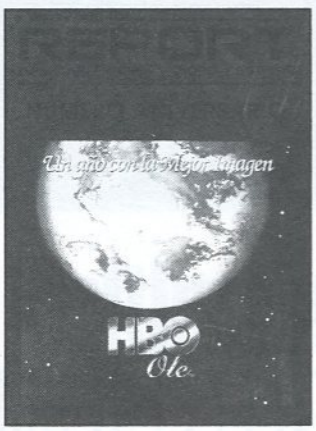


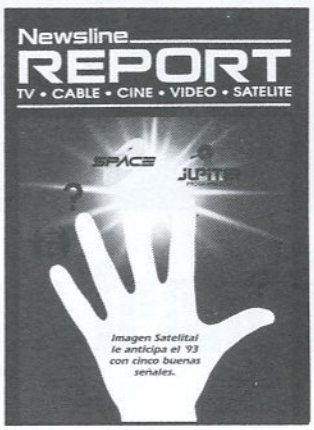


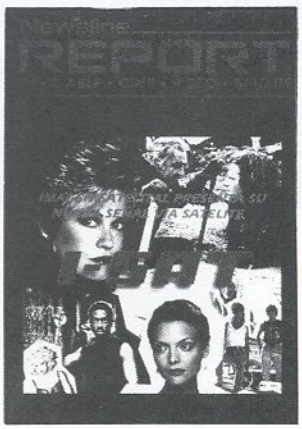


empresarial líder del sector.









Newsline
REPORT
TV • CABLE • CINE • VIDEO • SATELITE

Informacion Estrategica

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





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



ultimo cine francés

UNA MULTITUD DE JOVENES

POR **CHRISTIAN KUPCHIK**

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

Quienes hayan visto el primer film de François Truffaut, **Los cuatrocientos golpes** (*Les quatrecents coups*, 1959), no habrán podido olvidar las secuencias finales. El protagonista, Antoine Doinel, escapa de un reformatorio juvenil y corre hacia el mar. Esta huida está filmada con un largo *travelling* que no admite interrupciones. Truffaut acompaña pacientemente al muchacho en primer plano hasta que éste se detiene ante la imagen de la supuesta libertad: el horizonte marino, abierto e infinito. Entonces, Antoine (Jean-Pierre Léaud) gira y mira a la cámara, al público, frontalmente. Este film de Truffaut fue el primero de una larga serie que, junto a otros producidos por sus compañeros de generación (Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Eric Rohmer), revitalizaron el cine francés de los '50 y principios de los '60 bajo el rótulo de *Nouvelle vague* (Nueva ola).

Pasaron más de tres décadas y el cine galo vuelve a tener una "nueva ola" de jóvenes directores que potenciaron la industria hasta convertirla en un fenómeno único en Europa. Ningún otro país del continente produce tantos films como Francia; ningún otro puede equipararlo en la frecuencia de espectadores. Y si bien los nuevos creadores de los '90 abarcan una amplia gama de estilos y temáticas, en lo esencial existe una continuidad con aquellos maestros de treinta y cinco años atrás.

François Truffaut acostumbraba decir que él veía al cine como un acto de amor. Sus películas están imbuídas de un profundo humanismo y quienes hoy son sus herederos naturales dicen amarlas sin concesiones. A la hora de mencionar un mentor natural, el nombre de Truffaut (quien falleció en 1984 con 52 años) surge automáticamente. Hay algunas diferencias básicas, en particular en el modo de producción. Mientras Truffaut se rodeaba de sus colaboradores más cercanos en un pequeño estudio para llevar adelante sólo los proyectos que tenía ganas de realizar y con los actores que él quería, los nuevos cineastas deben atravesar todo un enjambre burocrático de reglamentaciones para definir sus objetivos creativos. Sus guiones son procesados en una gigantesca factoría compuesta por productores y coproductores, asesores culturales y funcionarios del Estado que contribuyen a la financiación, compañías de televisión y hasta inversores privados que pueden apostar tanto a un film como a la fabricación de toallas higiénicas o repuestos para autos. No obstante, superados todos estos filtros, los nuevos cineastas gozan de todas las garantías para trabajar en sus proyectos con la misma libertad que tuvieron sus predecesores. En parte esto es así porque creció una conciencia entre los encargados económicos por la cual finalmente entendieron que, a veces, hacer productos de calidad también puede llegar a ser un buen negocio.

Contra la BBC

La irrupción de la generación del '90 surge como respuesta a quienes ocuparon el centro de la escena durante la década anterior, en particular a lo que en Francia se conoce irónicamente como "el trío BBC", conformado por los directores Luc Besson, Jean-Jacques Beineix y Léos Carax. La reacción se centra en los dos primeros, a quienes se ve deudores tanto de una estética publicitaria, como de un cine americano *light* e insustancial, de fría perfección técnica e historias banales que reducen los personajes a figuras retóricas. Lo curioso es que en los '80 la cultura norteamericana dejó una fuerte impronta sobre los europeos (intelectuales o no), marcando de modo decisivo una realidad que ahora, bajo la consigna Europa-como-casa-común-y-única (siempre que no se nombre a Yugoslavia, claro), es rechazada a cualquier precio. De allí que el éxito obtenido por Besson con **El perfecto asesino** (*Léon*, 1994) en los Estados Unidos es visto con ojos cargados de burla en París.

Los cineastas del '90 ponen al ser humano en el centro de sus relatos, adaptando el lenguaje cinematográfico en las esquirlas de sus rupturas, en la ambivalencia de sus actos. Sus películas tienen como punto de partida revisar las grietas y heridas de la sociedad francesa actual, poniendo el acento de modo especial en la soledad a la que se ven expuestos los niños y adolescentes. Las formas de estos films son variadas. Algunos son como espasmos inquietos y disonantes; otros de una penetrante curiosidad. Lo que parece unir a todos es una franca desconfianza hacia el producto audiovisual perfecto que transmita falsas esperanzas sobre un mundo consumado. Los jóvenes directores franceses no parecen preocupados por construir nuevas utopías sino, por el contrario, por reflejar una realidad vulnerable e incompleta.

Los últimos supervivientes

Si bien no resulta sencillo determinar el momento exacto en que nace una nueva estética, sí es posible señalar que **Un monde sans pitié** (t.l.: "*Un mundo sin piedad*"), primera película de Eric Rochant, un joven de 28 años al momento del estreno de su film (diciembre de 1989), abrió un camino original respecto a lo que se había transitado hasta el momento. El film retrata las desventuras de Hippo, un joven desocupado de París quien se refiere a sí mismo como una "*máquina de supervivencia*". No tiene ideales políticos ni sociales de ninguna especie, se siente por completo ajeno a las ilusiones sembradas por el yuppismo de los '80 y ve la tan cacareada "comunión" europea como una construcción abstracta y burocrática. Lo único que impulsa a Hippo a seguir adelante es la amistad y el amor. Rochant filma con un estilo que recuerda en mucho a Truffaut, creando atmósferas y situaciones de gran calidez. Su obra tuvo una respuesta inmediata entre los jóvenes, quienes vieron en Hippo y sus particulares escalas de valores a uno de los primeros de su generación dispuesto a cuestionar las normas de una sociedad incapaz ya de responsabilizarse por las esperanzas de quienes la componen.

Este tema reaparece con frecuencia en los films franceses de los '90. Dos mujeres, notables debutantes de 1993, Agnès Merlet y Laurence Ferreira Barbosa, lo reflejaron en sus films respectivos. **Le fils du requin** (t.l.: "*El hijo del tiburón*") y **Les gens normaux n'ont rient d'exceptionnel** (t.l.: "*La gente normal no tiene nada de excepcional*"). El primero se ocupa de la vida de dos hermanos de 11 y 13 años de edad que caen fuera de todas las estructuras conocidas. Viven en una ciudad del norte de Africa con su padre separado y siembran el terror en la zona por medio de robos, actos vandálicos y desafíos a todo lo que aparezca como socialmente aceptado (la escuela, por supuesto, no existe en su universo). Lo hermanos no exigen nada, no acusan a nadie. Su violencia y salvajismo son sólo un modo de vivir que, quizás, tiene su fundamento en la fragmentación familiar y la ausencia de la figura materna, aunque tampoco está explicitado. No obstante, puede inducirse ello por la fantasía recurrente del hermano mayor: sueña que es hijo de un tiburón hembra y que llegará a reunirse con el cardumen en el centro del mar (lo cual, sobre el final, resultará cierto). Merlet se las ingenia para tratar todo con un ritmo firme y una alta dosis poética, sin caer en dramatismos innecesarios.

Les gens normaux... es una película tragicómica basada en la figura de Martine, una joven con problemas psíquicos que se abre paso en un territorio de nadie. Martine se siente marginada social e individualmente. En su búsqueda de una pertenencia afectiva, recurre a pequeños trabajos ocasionales que acentúan más su desarraigo. Sus intentos fracasan una y otra vez, hasta que finalmente se ve recluída en un neuropsiquiátrico. Pronto se da cuenta de que es demasiado "normal" como para permanecer allí, pero Martine no quiere abandonar la institución y comienza a ocuparse con la ansiedad de las necesidades y los sentimientos de los otros pacientes. Laurence Ferreira Barbosa y su brillante protagonista, Valeria Bruni-Tedeschi, transmiten una acuciante necesidad de arreglar la vida, aquí y ahora, a la vez que revelan los límites del individuo.

Los críticos franceses describen esta "*urgence à vivre*" como el rasgo más significativo de los nuevos cineastas de los '90. Una febrilidad similar es posible encontrar en el último film de Olivier Assayas, **L'eau froid** (t.l.: "*El agua fría*"), a partir de la utilización de ángulos cerrados y un montaje disarmónico. La temática está centrada en la lucha de los jóvenes por liberarse de las opresivas leyes del hogar y los estamentos escolares. Las familias de Assayas por lo general aparecen como reliquias en descomposición y los jóvenes sólo encuentran cierta comunión entre sí en los márgenes, en la frontera.

La periferia en el centro

Los cambios sociales sufridos por Francia en las últimas décadas dejaron sus huellas en la filmografía actual. Muchos de los apellidos que hoy firman sus obras no tienen una genealogía gala, como el de los ya citados Ferreira Barbosa y Assayas, pero tam-

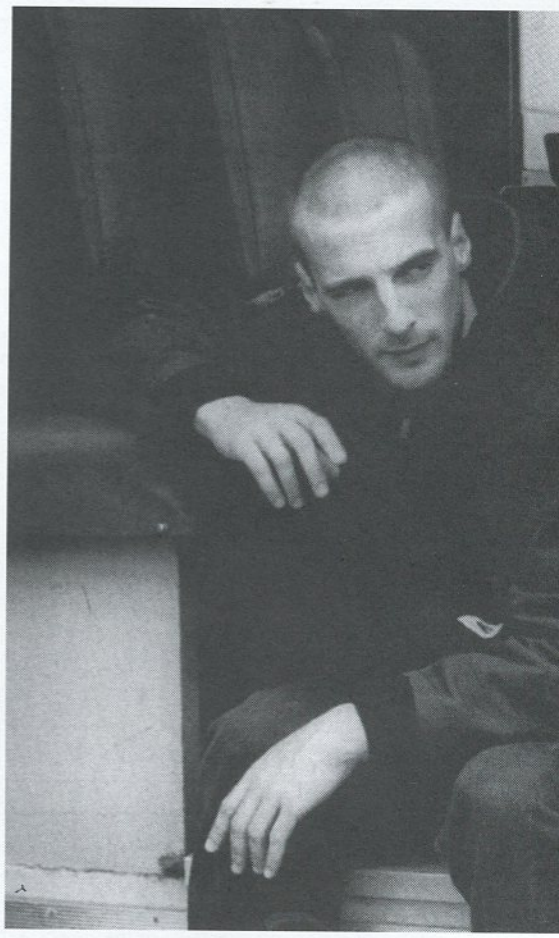
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

bién Cédric Kahn, Patricia Mazuy o Cédric Klapisch. La situación de los hijos de inmigrantes y el complejo proceso que significa el sincretismo cultural son un tema recurrente, que terminó por desplazar a aquellas interminables digresiones filosóficas de los artistas parisinos de los '60. Es más: la geografía se trasladó de los barrios centrales de París hacia la periferia o bien a los cordones industriales de otras grandes ciudades, cómo Lyon o Marsella.

El conocido puerto del sur fue precisamente el lugar elegido por Karim Dridi para ubicar la acción de su segundo film, **Bye-Bye** (1995). El director de origen tunecino, quien ya había asombrado a la crítica con su provocadora ópera prima **Pigalle** (1993), logra en esta ocasión una obra de gran intensidad dramática. Ismael, 25 años y francés, hijo de maghrebíes, escapa junto a su hermano Mouloud, de 12, luego de un drama familiar en un viejo Citroën amarillo. Se refugian en casa de unos tíos en Marsella esperando la ocasión para viajar a Argelia y reunirse con sus padres. Pero Mouloud se niega a partir y escapa junto a un primo que frecuenta a un peligroso *dealer* local. Ismael, paralizado por la culpa, debe vencer al entorno y a sí mismo para localizar a su hermano. Emparentado con el *thriller* psicológico, Dridi pinta con frescura el drama mediterráneo basado sobre la familia con un poder de observación de la vida de los marginales que recuerda en mucho a los métodos narrativos de Ken Loach. Abunda en planos rápidos que dan al film un vértigo y que, sin embargo, nunca desbordan los límites de la narración.

Otros dos films recientes, en blanco y negro, ponen sobre el tapete la situación de los franceses que viven en la periferia geográfica y social. En **Etat des lieux** (t.l.: "*El estado de los lugares*", 1994), Jean-François Richet cuenta la historia de un obrero de los suburbios parisinos que debe confrontarse cotidianamente con las fuerzas del orden, la chatura de su trabajo y el despotismo de sus jefes. Para contrarrestar los sinsabores del presente, el hombre se refugia en la complicidad afectiva de su familia y algunos amigos. Este primer film de Richet (26 años) está narrado con una buena dosis de humor, proyectando una serie de situaciones en las que es posible notar un agudo poder de observación de las costumbres de las clases menos favorecidas. Esta mezcla de realismo social y absurdo sólo puede explicarse por el ecléctico cóctel que sirve de modelo al director: Eisenstein, Godard y... Tony Scott.

La haine (t.l.: "*El odio*", 1995), en cambio, propone un acercamiento al tema desde ángulos más dramáticos. El director Mathieu Kassovitz maneja la narración con la eficacia de un veterano y construyó un film que sorprendió en el último festival de Cannes y se ganó la admiración unánime de la crítica y el público además del premio a la mejor dirección. En una ciudad suburbana un policía pone sal en la herida social al disparar contra un adolescente. El muchacho, gravemente herido, será la antorcha que encenderá el odio de la muchedumbre contra las injusticias del sistema. Kassovitz, quien ya había llamado la atención con **Metisse** (1993), vuelve a ratificar sus condiciones por el rigor y la pasión con el que trata un tema de gravedad que muchos en París se niegan a reconocer.



Mathieu Kassovitz durante el rodaje de ***La Haine***

Los números de la verdad

Muchos son los nombres que se pueden citar como responsables de este nuevo cine de los '90: Arnaud Desplechin, Pascale Ferran, Sebastien Grall, Christine Pascal, el ya conocido Christian Vincent y otros apellidos que ganarán pronto un lugar de atención en el mundo. Y el crecimiento continúa. Basta con observar algunos números: en 1993 se hicieron 101 películas francesas, de las cuales 39 estuvieron dirigidas por debutantes. Ese mismo año, mientras en muchas capitales europeas se hablaba de crisis de público, las salas francesas recibieron 133 millones de espectadores, una cifra que proporcionalmente no puede equiparar ningún otro país del continente. Y esto tomando en cuenta la competencia que significa la TV: en 1993 los cinco canales de aire mostraron en la pequeña pantalla 918 películas, en tanto que el Canal Plus (cable) exhibió 450. El 63% del total es de origen europeo, como resultado de la dura reglamentación que existe en el país galo, que exige a los distribuidores cinematográficos como a los canales exhibir una cuota mínima del 50% de cine francés y un 60% del total de origen europeo. Esto llevó a que los distintos complejos televisivos inviertan en la producción de cine nacional o bien en coproducciones con otros países europeos. El cine francés goza hoy de los ratings televisivos más altos. Las leyes proteccionistas dieron rápidos resultados. Toda una nueva generación de actores y directores que en base al talento se convirtieron en un imán para el público dejando un nuevo aliento al cine, superados los primeros pasos de su centenario.

VIVIR **SU VIDA**

por **Martha Hendler** e **Yvonne Yolis**

En el transcurso de la primera semana de febrero se desarrolló en la sala Leopoldo Lugones del Teatro Municipal General San Martín un ciclo de cinco preestrenos producidos en 1994 del denominado *Joven Cine Francés*, auspiciado por el servicio cultural de la Embajada de Francia. Cuando se está ante un material "nuevo", no sólo porque uno lo ve por primera vez sino porque es de producción reciente y porque los realizadores, además, son "nuevos" en el oficio, la idea que está latente es la de rastrear los referentes. Es decir: aquellos directores, aquellos estilos de puesta o modos narrativos que pudieron haber originado una particular manera de mirar el mundo y que, habiendo sido disparadores, se convierten en punto de partida para trazar un análisis. Entonces, para identificar el hilo conductor que atraviesa estos cinco films franceses, para ponerlos en contacto, hay que pensar en la idea de *pertenencia*. Porque lo importante no es comparar, encasillar o medir, sino encontrar en esta búsqueda las diferencias y peculiaridades que permiten participar de la recreación de un mundo, y tratar de descifrar una visión. Porque pertenecer a un cine "muy francés", en el sentido de lo que

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

podría decirse de los films de Eric Rohmer, de François Truffaut, de Claude Chabrol, de la *Nouvelle vague* en general y de sus descendientes, pertenecer a un cine que redefine géneros como el policial o la comedia, pertenecer, en definitiva, a un cine que revela una afianzada estructura, que se sostiene sin perder la descripción certera de los caracteres y la sensibilidad de los personajes, permite a estos jóvenes directores reconocer referentes para adquirir, así, identidad propia. Por eso, no es casual que centremos el eje de análisis en la *pertenencia*: porque en la trama de los films del ciclo puede rastrearse esta misma búsqueda. Así es como en **Les amoureux** (t.l.: "*Los enamorados*"), de Catherine Corsini, una joven intenta volver al pueblo natal y a su hermano. Ambos emprenden un intenso viaje, que hace de parábola de la búsqueda interior, para encontrarse a sí mismos, con sus deseos y contradicciones y sentir que ya no están tan solos. A su vez, Jacques Audiard, en **Regarde les hommes tomber** (t.l.: "*Mira a los hombres caer*") elabora un film que ancla su pertenencia desde la forma, definiéndose más por lo que no es: oscila entre géneros que finalmente no lo definen, cambia fácilmente de tono ahondando tanto en la comedia negra como en el melodrama, incluye carteles a la manera del cine mudo y trabaja con dos referentes del cine francés como Jean-Louis Trintignant y Bulle Ogier, la actriz de los films de Jacques Rivette y de muchas obras de la *Nouvelle vague*. También sus personajes buscan pertenecer a una vida mejor: Johnny mata absurdamente por un otro que lo contiene y lo cuida, sin importar si es Marx, quien lo condena, o un confuso policía, que lo adopta cuando ya no importa perseguir al asesino. En **Les gens normaux n'ont rien d'exceptionnel**, Laurence Ferreira-Barbosa plantea una protagonista que ya no quiere o puede pertenecer a la gente que se define como "normal". Termina internada, casi casualmente, en un hospital psiquiátrico, en una particular historia tragicómica cuya forma, no por sencilla, achata su contenido. Esa sencillez le permite esbozar toda una red de relaciones humanas, sin grandes ambiciones ni servidas moralejas, que hacen del film un hábil retrato o, más bien, una triste caricatura de la juventud.

Amores letales

Otra idea que puede servir a modo de eje temático es la que podría evocarse como "amores desgraciados" donde la elección del objeto es errada y todos aquellos que tienen pasiones impuras fracasan. Como Corinne, en **Les amoureux**, que no alcanza a comprender que seduce a su hermano intentando recuperar el pasado y olvida que su única salida es buscar un espacio propio. O como Frederic, en **Regarde les hommes tomber**, que cambia su nombre por Johnny y se aferra a Marx como si fuese el último ser vivo. O como la Martine de **Les gens normaux n'ont rien d'exceptionnel**, que en su desesperación por sentirse querida seduce a Jean, a Germain y a Pierre para completar así el círculo, junto a Anne y a Lucy, sin querer prestarle atención al hecho de que tiene que ir recolectando a sus amigos por distintos hospitales psiquiátricos. O como las dos hermanas que inventa Marion Vernoux, quienes, en **Personne ne m'aime** (t.l.: "*Nadie me ama*"), inician un viaje por las rutas de Francia arrastrando consigo a otras dos mujeres, para dejar atrás un tiempo de fracasos. Todos ellos tienen algo en común, incluso los de **A la belle etoile** (t.l.: "*La buena estrella*"), de Antoine Desrosieres: los motiva la tragedia. El abandono, el fracaso y el temor a la soledad son los motores que ponen en marcha a los personajes. Y equivocados o mal orientados, pero en movimiento, todos irán probando suerte en esa búsqueda casi universal de la interioridad, condición ineludible para detener la marcha y estar junto a los otros.

Nombres recientes en el cine francés
NUEVA 'NUEVA OLA'

POR **ALVARO BUELA**

Assayas, Olivier
39 años. Luego de escribir para *Cahiers du cinéma*, colaboró en los guiones de **Rendez-vous** y **La lieu du crime**, ambas de André Techiné. Dirigió cuatro películas: **L'enfant de l'hiver**, **Paris s'eveille**, **Una nouvelle vie** y **L'eau froide**. "*La industria tiene un costado marginal, casi ilegal, que me ha permitido conjugar mis temas, filmar lo que quiero. Es decir, reconciliarme conmigo mismo*".

Beauvois, Xavier
28 años. Actor y asistente de dirección (Manoel de Oliveira, Techiné). Debutó con el corto **Le Matou** (1986), seguido de un elogiado primer largo, **Nord** (1992) y el reciente **N'oublie pas que tu va a morir** (1995), premio especial del jurado en Cannes. En todas es libretista, actor y director al mismo tiempo.

Caro, Marc
39 años. Junto a su socio **Jean-Pierre Jeunet**, produjo varios spots publicitarios, video-clips y cortometrajes entre 1980 y 1991. **Le bunker de la dernière rafale** (corto, 1981) se proyectó seis años en pantallas parisinas. En 1991 ganaron un César por **Delicatessen** y luego realizaron otra fábula fantástica: **La cité des enfants perdus** (1994).

Collard, Cyril
Fallecido en 1993 de SIDA, había realizado dos cortos (**Le grand huit**, 1982; **Alger la Blanche**, 1986) antes de la autobiográfica **Las nuits fauves** (*Noches salvajes*), de 1992.

Dridi, Karim
34 años. De madre francesa y padre tunecino, dirigió ocho cortometrajes entre 1985 y 1993. Debutó en el largometraje con **Pigalle** (1994). Su reciente **Bye-Bye** (1995) fue seleccionmada en Cannes para el ciclo "*Un certain regard*" y obtuvo el premio de Cine Joven. "*Sin hacer autobiografía, quiero hablar de gente e historias que me rodean*".

Ferran, Pascale
Realizó varios cortos entre 1980 y 1990, fue colibretista de **La sentinelle**, de Arnaud Deplechin (otro nombre joven) y realizó su primer film en 1993, **Petits arrengements avec les morts** (1994), Cámara de Oro en Cannes.

Fontaine, Anne
34 años. Directora de **Les histoires d'amour finissent mal en géneral** (1993, premio Jean Vigo) y **Augustin** (1994). "*Uso un equipo muy pequeño para no intimidar a los actores y estar cerca de los personajes. Me gusta trabajar con no profesionales. Para un director es como jugar al poker*".

Jeunet, Jean-Pierre: 42 años.
(Ver **Caro, Marc**).

Kassovitz, Mathieu
28 años. Hijo del director Petrer Kassovitz, se formó en el cortometraje y trabajó como actor. Con **Métisse** (1993) y, sobre todo, con **La haine** (1995) se transformó en uno de los directores nuevos más respetados. "*Quería hacer un film provocativo.* **La haine** *es un film contra la policía, y quería que se viera así, aún si hay policías buenos o algún bastardo entre los jóvenes*".

Klapisch, Cedric
33 años. De origen afgano, alcanzó notoriedad con un par de crónicas juveniles: **Rien de tout** (1991) y **Le peril jeune** (1994), cuyo título alude "*a la inquietud que lo nuevo genera en los adultos. Ser joven implica ser diferentes. Rockeros, hippies, punks, rappers, todos portan valores de cambio y de energía en oposición al movimiento previo*".

Rochant, Eric
Egresa de la Escuela de Cine en 1983 y un año después realiza su primer film, **Comme les doigts de la main**. Con **Un monde sans pitié** (1989) inaugura una nueva corriente en el cine francés. Después vinieron **Aux yeux du monde** (1991) y **Les patriotes** (1993).

Vincent, Christian
Luego de algunos cortos obtuvo un enorme éxito con **La discrète** (1990) y un gran fracaso con **Beau fixe**. En **La sèparation** (1994) acedió a un mayor presupuesto y a figuras estelares (Isabelle Huppert, Daniel Auteuil).

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



de la China con furor

por Diego Curubeto

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

En los primeros meses de 1996 la taquilla norteamericana experimentó un fenómeno absolutamente desconocido: la película más vista (con 10 millones de dólares de recaudaciones en su primer fin de semana de exhibición) fue **Rumble in the Bronx**, una producción de Hong-Kong protagonizada por un astro chino, Jackie Chan. Si esto ya de por sí es raro, se vuelve todavía más extraño cuando se tiene en cuenta que la película desplazada al segundo lugar por **Rumble in the Bronx** es **Broken Arrow** (*Código: Flecha Rota*) la superproducción Fox que dirigió el chino John Woo y rompió todos los records de taquilla correspondientes a la época del año en que se estrenó.

A pocos días de su estreno norteamericano, la película protagonizada por John Travolta y Christian Slater ya había recuperado sus 60 millones de costo, perfilándose como uno de los productos más rentables del estudio durante el primer semestre del año. El éxito de la segunda producción hollywoodense de Woo quizá resulte menos sorprendente si se recuerda que en su debut en los Estados Unidos, **Hard Target** (*Operación cacería*) fue uno de los films más taquilleros de su protagonista, el musculoso belga Jean-Claude Van Damme.

Pero en cambio la estupenda *performance* comercial de **Rumble in the Bronx** resulta mucho más llamativa e inexplicable: hay que recordar que apenas unas décadas atrás el mismísimo Bruce Lee se tuvo que ir de los Estados Unidos debido a la falta de buenos papeles. Hasta el rol de Kane en la serie *Kung Fu*, que había sido diseñado para él, lo terminó haciendo un actor caucásico, David Carradine.

El éxito masivo de Jackie Chan y John Woo es sólo la punta del iceberg de la invasión de cineastas y actores de Hong-Kong que están tomando por asaltò el Hollywood de los '90. El director Ringo Lam -de quien Quentin Tarantino confesó copiar su **City on Fire** en la exitosa **Perros de la calle**- ya está preparando la *remake* hollywoodense de su mejor película, **Full Contact**. Y el ídolo de las matinés de Hong-Kong, Chow Yun Fat, ya vive en Los Angeles y prepara su debut en un policial americano. Por su parte, Woo acaba de firmar contrato para otra película protagonizada por Travolta, el *thriller* **Face Off**, y además esta produciendo una serie de TV basada en una de las últimas películas que dirigió en su país. **Face Off** es una superproducción de la Paramount en la que el héroe que personificará Travolta debe someterse a una operación de cirugía plástica para cambiar su rostro por el de un peligroso terrorista y así poder infiltrarse dentro de una organización criminal. Nicolas Cage acaba de pedir 9 millones de dólares al estudio para interpretar al villano del film. Travolta parece haber quedado especialmente complacido con su experiencia en **Broken Arrow**, film que aceptó por consejo de su amigo -y responsable del relanzamiento de su carrera- Quentin Tarantino.

El director de **Pulp Fiction** fue un factor muy importante para la popularidad del cine de acción de Hong-Kong en los Estados Unidos. Gracias a su homenaje/plagio a **City on Fire**, esta película terminó convertida en film de culto en las salas de arte de las principales ciudades norteamericanas, muchas veces exhibida en doble programa junto con **Perros de la calle**. Pero además Tarantino ha participado activamente en la difusión de sus directores y artistas favoritos: cuando su empresa distribuidora *Rolling Thunder*, subisidiaria de Miramax, anunció que distribuiría masivamente en los Estados Unidos el film de Hong-Kong **Chungking Express**, los periodistas de todo el mundo trataron de conseguir datos sobre su director, Wong Kar-Wai, uno de los realizadores más modernos de esta colonia británica. También se ocupó de presentar en video y *laser disc* las legendarias películas del actor japonés Sonny Chiba, **Street Fighter** y sus secuelas **The Return of the Street Fighter**, y **Sister of the Street Fighter**, que ya promocionara debidamente en su guión para **True Romance** (*Escape salvaje*, Tony Scott-1993).

Aunque John Woo es la cara más conocida entre los directores de Hong-Kong, hay muchos más cineastas interesantes surgidos de esta isla. Wong Kar-Wai es uno de ellos (entre sus títulos se destaca **Ashes of Time**), y otros nombres importantes son Tsui Hark (productor de varios films de Woo y realizador de **A Better Tomorrow 3** y **Once Upon a Time in China**), Wai Ka Fai (**Peace Hotel**), Clarence Fok (**Naked Killer**), Kirk Wong (**Organized Crime** and **Triad Bureau**), Stanley Tong (**Rumble in the Bronx**, **Project S**) y Ching Siu Tung (**Chinese Ghost Story**). Hay que aclarar que aunque el cine policial de acción y las películas de artes marciales son los géneros más conocidos de la industria de Hong-Kong, no son los únicos. También se producen dramas, films de terror y ciencia ficción, comedias (el mismo Woo fue un experto en género antes de cambiar de estilo con **A Better Tomorrow**) y films históricos (en muchos casos de denuncia antijaponesa). Poco a poco esta amplia gama de géneros empieza a conocer en Occidente, sobre todo en los Estados Unidos, donde el interés por el cine de Hong-Kong crece día a día.

Para algunas figuras de Hong-Kong, ser popular en América es sólo una cuestión de orgullo. Por ejemplo, Jackie Chan actualmente es el astro de cine más conocido de la Tierra. Aunque uno crea que Stallone, Schwarzenegger, Tom Cruise o Kevin Costner lo superan en popularidad, lo cierto es que a lo largo y ancho del planeta las películas de Chan tienen más público que las de cualquier intérprete occidental. Sin embargo Chan trató infructuosamente de entrar en los Estados Unidos, una década atrás. Su primera incursión hollywoodense, **The Protector** (la dirigió James Glickenhaus y la coprotagonizó Danny Aiello) fue un fracaso y Chan debió volver a Hong-Kong. "*No me preocupa tener éxito o no*" dijo el actor de **La hiena indomable** y **Police Story** antes del estreno estadounidense de **Rumble in the Bronx**. "*Lo que me interesa es el respeto. Cuando vine a los Estados Unidos hace 10 años, vi muchas películas de Buster Keaton. Creo que mi estilo de actuación es una mezcla de Bruce Lee, de Buster Keaton y del pato Donald. Yo, cuando veo una película de Keaton, lo que más siento es respeto. Y me pasa lo mismo con Gene Kelly, Michael Jackson y Chaplin. Y a los 41 años me he dado cuenta de que eso es lo que me interesa, que algún día alguien vea una película mía y sienta eso*".

Aunque parezca fuera de lugar, las películas de kung fu de Chan suelen ser comparadas con las de viejos comediantes como Keaton, Laurel y Hardy y Los Tres Chiflados. No sólo porque Chan agrega mucho humor lunático a su estilo de violencia, sino porque del mismo modo que Keaton, él hace las escenas de mayor riesgo y suele terminar sus rodajes con varios huesos rotos. Ahora, con el tema dinero ya resuelto gracias al éxito de **Rumble in the Bronx**, Chan tiene asegurado el estreno americano de su nueva película, **Thunderbolt**, en la que encarna a un corredor de autos. Quizá algún día también consiga que lo respeten como artista. De todos modos con **Rumble**..., que aunque es muy divertida está bastante lejos de sus mejores trabajos, consiguió arrancar comentarios muy entusiastas a críticos del nivel de Siskel & Ebert.

Pero muchos artistas de Hong-Kong se preocupan por algo más que el respeto. En junio de 1997 China comunista tomará posesión de esta colonia ferozmente capitalista, y la paranoia colectiva no podía dejar de alcanzar a los miembros del *showbusiness* local. Este año la industria del cine de Hong-Kong está paralizada en relación a épocas anteriores, y todas las productoras están tratando de subsistir con capital extranjero. John Woo reconoció que su ida a Hollywood en 1992 -junto a su esposa y sus tres hijos- respondió en parte a la inseguridad y el temor de lo que pueda pasar a partir del '97. Woo, bautizado con apodos como "*el Mozart de las masacres*", "*el Martin Scorsese del karate*" y "*el Miguel Angel de la violencia*" al ser conocido en Occidente, fue elogiado públicamente por Oliver Stone y el mismo Scorsese, por lo que rápidamente consiguió una película para la Universal. El film fue **Hard Target**, con Jean-Claude Van Damme, pero Woo no quedó conforme con el resultado debido a que el actor belga modificó su montaje cortando algunas de las escenas más fuertes. Su fiel productor Terence Chang, sintetizó así el trabajo con Van Damme: "*Woo lo puso a dar muchas patadas, que es lo único que puede hacer bien*". Entre **Hard Target** y **Broken Arrow**, Woo volvió a Hong-Kong para producir una especie de western chino, **Peace Hotel**[1]. Extrañamente, Woo asegura que la mayor influencia en sus films es el musical hollywoodense: "*Crecí en las calles de Hong-Kong, en medio de la violencia, los gangsters, las prostitutas. La gente moría en la puerta de nuestra casa. Por eso la verdad es que odio la violencia. Mi mamá me llevaba a ver películas con Gene Kelly, Fred Astaire, cosas como* ***Siete novias para siete hermanos*** *y* ***Amor sin barreras****. Así que cuando filmo una escena de acción pienso en esos grandes bailarines. Aunque hay violencia, yo la convierto en un ballet*".

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

Algunos clásicos

Los siguientes títulos son algunos de los más importantes del nuevo cine de súper-acción de Hong-Kong[1].

Naked Killer
(Clarence Fok Yiu Leung, 1992)
Almodóvar se encuentra con John Woo en una de las más divertidas películas de culto surgidas del cine de Hong-Kong de los '90. Hay una red de lesbianas asesinas, y sexo y violencia a discreción con diálogos increíbles -con toques humorísticos muy llamativos, a veces realmente guarros- y una estética *kitsch* china particular. La protagonista es una asesina buena llamada Kitty (la bella Chinmy Yau) que quiere vengarse de la ultravillana Carrie Ng. Como para completar el cuadro, hay un policía impotente (Simon Yam). Este taquillero film, considerado como lo más moderno en su tierra, fue muy popular en los cines de arte neoyorquinos. Tuvo una secuela, **Naked Killer 2: Rape By an Angel** (Lau Chang-Wei, *a.k.a.* Ricky Lau), con casi todo el elenco del original pero una trama completamente distinta.

Once Upon a Time in China
(Tsui Hark, 1991)
El productor que le dio un giro fundamental a la carrera de John Woo al hacerlo dirigir **A Better Tomorrow**, su primer policial negro, es uno de los cineastas más prestigiosos de Hong-Kong. Esta es considerada una de las mejores películas de kung-fu de todos los tiempos. A diferencia de films más descerebrados de artes marciales, **Once**... tiene una rigurosa reconstrucción de época y tanto cuidado en las actuaciones y los aspectos formales como en las increíbles coreografías de las peleas. Con Jet Li (*a.k.a.* Li Llan Ji), Jacky Cheung, Kent Cheng y Yeun Blao. Tsui Hark dirigió las dos primeras secuelas (de 1992 y 1993) pero **Once Upon a Time in China 4** es de Yuen Bun. El creador de la serie volvió para **Once Upon a Time in China 5** (1994). Uno de los clásicos de Tsui Hark es el drama **Pekin Opera Blues** (1986), un clásico del cine chino moderno que a pesar de sus características comprometidas no deja de introducir algunos elementos truculentos.

Full Contact
(Ringo Lam, 1992)
Uno de los mejores policiales negros del cine moderno, **Full Contact** es indudablemente la obra maestra de Ringo Lam, conocido en Occidente por su **City on Fire** (1987), la fuente de "inspiración" de Quentin Tarantino para su **Reservoir Dogs**. Si **City on Fire** es un film interesante, con momentos muy logrados y un ritmo desparejo que se repone en un final de antología, **Full Contact** es un producto muy superior. Chow Yun-Fat trabaja como personal de seguridad en una disco, pero por hacerle un favor a un amigo en problemas con un mafioso termina mezclado en una de las traiciones más feas del cine negro de cualquier época. La sordidez de los personajes supera todo lo conocido en el género -es pecialmente una criminal que no puede dejar de masturbarse antes de dar un golpe- y la potencia de la violencia por momentos casi supera al mismísimo John Woo.

Otros films de Lam son **Prison on Fire 1** (1987) y **2** (1991, ambos con Chow Yun-Fat), **School on Fire** (1988), **Wild Search** (1990, con Chow Yun-Fat), **Twin Dragons** (1992, codirigido con Tsui Hark y protagonizado por Jackie Chan como una pareja de gemelos). Pronto Lam debutará en Hollywood dirigiendo a Jean-Claude Van Damme. Aunque su edición ha pasado bastante desapercibida, **Full Contact** puede encontrarse en algunos video-clubes argentinos.

Once a Thief
(John Woo, 1991)
Para quien ya haya visto los films más clásicamente violentos de Woo como **The Killer** y **A Better Tomorrow**, puede ser interesante descubrir el lado más humorístico de un director que pasó una parte importante de su carrera china haciendo comedias. Este film -editado en Argentina en video como **Reto a la Ley**- es el homenaje de Woo a **To Catch a Thief** (*Para atrapar al ladrón*, 1955) de Alfred Hitchcock. Hay un gracioso trío de ladrones hiperprofesionales (Chow Yun-Fat, Leslie Chung y Cherie Chung) que realizan golpes tan dementes que parecen salidos del **Diabolik** (1968) de Mario Bava. Ver a Chow Yun-Fat bailando en silla de ruedas es toda una experiencia. Para John Woo este es un film *light*, pero la violencia -sobre todo hacia el final- de todos modos puede impresionar al público desprevenido. **Once a Thief** acaba de ser convertida en una serie para la TV norteamericana, cuyo piloto fue dirigido por el propio Woo.

City War
(Sun Chung, 1988)
No todas las películas policiales que se hacen en Hong-Kong tienen el mismo nivel. Este desprolijo film con Chow Yun-Fat y Ti Lung está lejos de ser una obra maestra, pero luego de un comienzo lento -con ciertos momentos cómicos más bien delirantes- explota violenta y dramáticamente y consigue algunas escenas que merecen verse, especialmente el final, al mejor estilo Walter Hill, en una estación de micros. Para aprovechar la popularidad de **The Killer**, a este film lo rebautizaron **The Killer 2**, aunque no tiene nada que ver con la película de Woo, que además se hizo un año después.

Crime Story
(Kirk Wong, 1993)
Aunque sin el estilo formal que hubiera aportado un director como Lam o Woo, **Crime Story** tiene algunas de las escenas de acción más alucinantes de todos los tiempos. Es una de las películas más dramáticas de Jackie Chang, que esta vez se toma en serio el rol de un policía durísimo enfrentado a otro corrupto que ha secuestrado a un empresario (la historia se basa en un caso policial verídico). Muy superior a **Rumble in the Bronx**, el debut americano de Chan.

1. Ver sección *La colección particular* en **Film** 18, febrero/marzo de 1996.

2. Como Hong Kong es una colonia británica, las películas, generalmente habladas en mandarín o cantonés, obligatoriamente tienen un título en inglés y subtítulos en este idioma. Los ideogramas chinos resultan muy difíciles de transcribir, así que nos conformamos con incluir solamente el título inglés, que de todos modos sigue siendo el nombre original.

EL OJO ESTRÁBICO
-RADIO PARA SORDOS.

SÁBADOS A MEDIANOCHE POR
FM MUNICIPAL, 92.7 MHz

CHAMUYA SOBRE TANGO: PEDRO OCHOA FERNÁNDEZ
CHAMUYA SOBRE BIÓGRAFO: ALEJANDRO LUNADEI

AUDICIÓN DEDICADA A LA HISTORIA. LA ESTÉTICA. LA ÉTICA. Y SI FUERA POSIBLE. A LA ESPIRITUALIDAD TANGUERAS.



DENDE
EL VIENTRE
DE MI MADRE

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

Hoy en día el prestigio del guionista como parte fundamental en la creación de una película ha cobrado cierta relevancia. Los guionistas son los nuevos niños mimados de Hollywood: tienen más control sobre su obra, viven en Beverly Hills y hasta pueden llegar a dirigir sus propios guiones. Pese a ésto, sólo muy pocos logran construir una sólida visión personal que logre equipararse a la del director que filme su historia. Este, por lo general, impone su mirada y su forma de contar el guión transformando el punto de vista que el escritor plasma sobre el papel.

Tal vez sea por esto que Paul Schrader es uno de los más intensos guionistas surgidos en los últimos veinte años: en él hay un escritor que refleja sus obsesiones, que marca claramente un estilo a pesar del director que le toque.

por **José Luis Cancio**

Un director bajo influencia Schrade



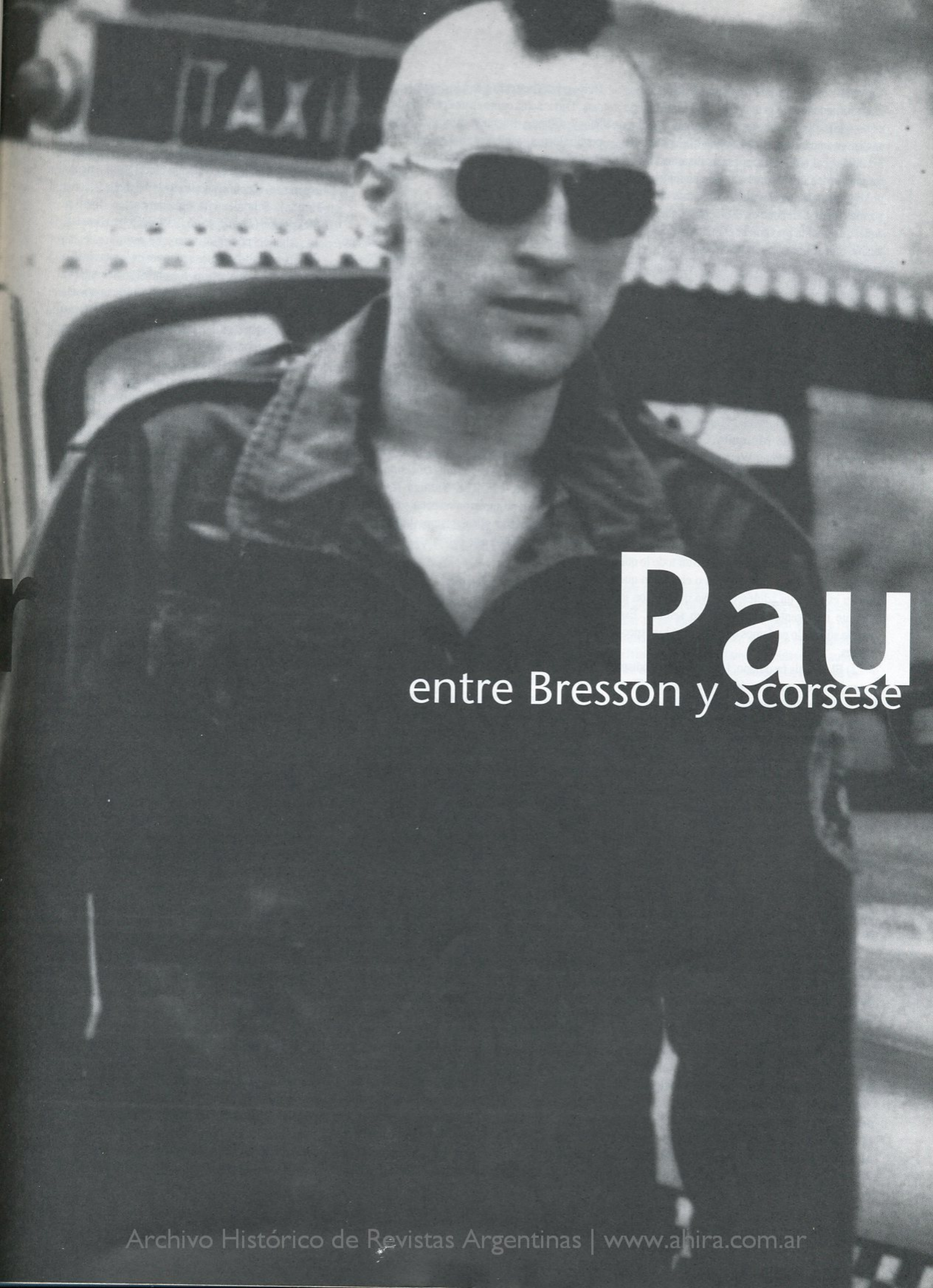
arriba:
Schrader, Scorsese, De Niro

en frente:
Robert De Niro es Travis, en ***Taxi Driver***

En estado crítico

Los comienzos de Schrader en el cine no fueron ni como guionista ni como director, sino como crítico cinematográfico. En 1969 publicó una nota sobre **Easy Rider** (*Busco mi destino*, 1968) para la *L. A. Free Press* iniciándose en la crítica de cine con Pauline Kael y Andrew Sarris -tal vez los dos mejores críticos americanos del momento- como dos maestros a seguir. Ese mismo año comenzó sus estudios en la UCLA y escribió artículos sobre Peckinpah y Rossellini. En 1972, editó su *Trascendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* (editado por Berkeley;

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



Pau

entre Bresson y Scorsese

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

University of California Press), uno de los estudios más profundos sobre la universalidad espiritual de estos realizadores. En sus 170 páginas, el libro analiza y compara la tradición oriental, la iconografía bizantina y el arte gótico, para estilizarlas en una forma fílmica que expresa lo trascendente como una experiencia que eleva al hombre más allá de lo normal. Para Schrader el estilo trascendental es aquel que intenta maximizar el misterio de la existencia. Entre otras cosas, trata de demostrar que, en la vida diaria, un gesto cotidiano puede significar un acto espiritual.

Los guiones del calvinista

Los guiones de Schrader se caracterizan por una extraña fusión de ideas que se repiten en su obra constantemente:

1) La redención religiosa que sus héroes buscan mediante la violencia. Tanto el Allie Fox (Harrison Ford) de **Mosquito Coast** (*La costa Moquito*, 1986) de Peter Weir, como el taxista que hace Robert De Niro en **Taxi Driver** (1976) de Martin Scorsese, sufren delirios mesiánicos. Buscan liberarse de lo cotidiano mediante actos heroicos, están convencidos de sus capacidades para salvar del mal y del pecado a los que los rodean. En realidad, lo único que logran es destruir todo lo que intentan modificar. La redención o elevación que buscan es la de un adolescente, ya que no son lo bastante inteligentes para darle un sentido. Ese sentido sólo se lo podemos dar nosotros, los espectadores.

2) El análisis freudiano. Una vez un periodista le preguntó en quién se inspiró al escribir **Taxi Driver**. Y Paul Schrader respondió: "*Travis soy yo, sin cerebro*". Sus historias dan la impresión de haber sido construídas con hechos autobiográficos que cualquier psicólogo calificaría de "enfermos", de estar rescatadas de lo más sórdido de su conciencia. **Taxi Driver** fue escrito en un momento en que el guionista pasaba por una época autodestructiva: tenía por rutina diaria beber whisky y ver películas porno. Al salir de ese pozo depresivo, Schrader entendió -psicoanálisis mediante- que su experiencia era comparable a otros casos que ocurren diariamente en los EE.UU. Advirtió que el americano medio es, potencialmente, un ser peligroso, capaz de destruir a los demás antes de matarse.

Obsesión cinéfila

Sus gustos personales respecto al cine parecen contradictorios. Por un lado, está la atracción por aquellos directores totalmente antisociales. Esos que parecen decir que todo el mundo está equivocado y que sólo ellos tienen razón. Es el caso de Buñuel, Peckinpah, del Hitchcock de **Vertigo** (1958) o el John Ford de **The Searchers** (*Más corazón que odio*, 1956). Por otro lado, están los directores que expresan sus ideas sobre la comunidad a través de personajes solitarios o marginados, como Bresson y Ozu. De esta manera, podríamos decir que **Taxi Driver** es un perfecto ejemplo de estas dos influencias. Travis actúa como en una película de Bresson: frío y distante, mientras a su alrededor solo se percibe locura y violencia al mejor estilo Peckinpah. En todo esto, desde luego, ayudó un poco la dirección de Martin Scorsese.

Extraña pareja

El binomio formado con el director ítaloamericano es uno de los más importantes de los últimos 20 años de cine americano. Las mejores películas de Scorsese son aquellas en las que Schrader participa en el guión, y sus guiones mejor llevados a la pantalla son, indudablemente, los que filmó Scorsese. **Taxi Driver**, **Raging Bull** (*Toro salvaje*, 1980) y **The Last Temptation of Christ** (1988) son casi un fresco sobre la historia y el cine americano. El catolicismo convulsionado de Scorsese se funde a la perfección con el calvinismo solitario de Schrader, produciendo films donde la violencia emocional no está exenta de cierta belleza. Otros directores, como Brian De Palma con **Obsession** (*Obsesión*, 1976) o Sydney Pollack con **The Yakuza** (*Operación Yakuza*, 1975), no supieron respetar su libertad de autor, modificando ellos mismos los guiones y provocando la ira de este calvinista desenfrenado.

El impulso suicida

Sus primeras incursiones detrás de la cámara no fueron del todo satisfactorias. A diferencia de otros escritores de su generación que pasaron a la dirección –como Walter Hill o Lawrence Kasdan–, Schrader tardó en encontrar un estilo visual personal. En su primer film, **Blue Collar** (1977), la atmósfera de conflicto social que flota alrededor de tres obreros -Richard Pryor, Harvey Keitel y Yaphet Kotto- que roban dinero del sindicato para poder acceder a otra escala social, se encuentra alejada de sus obsesiones "trascendentales". No es que el film no funcione. Lejos de esto, la trama logra transmitirnos cierto clima claustrofóbico y es una interesante metáfora sobre la desintegración racial.

Recién en **Hardcore** (1978), su segundo film, aparece su personaje típico, el individuo solitario que se sumerge en el infierno para renacer otra vez. La cruzada religiosa de Jake Van Horn (George Scott) a través del submundo de la pornografía en busca de su hija, recuerda a la del Travis de **Taxi Driver**. Pero aquí el problema no es la historia ni los personajes, sino la puesta en escena. Plagada de trazos gruesos y abusos melodramáticos, la película parece, por momentos, un telefilm común y corriente. **Hardcore** podría ser un buen ejemplo para demostrar cómo un buen guión cinematográfico puede llegar a convertirse en un film menos bueno.

American Gigolo (*Gigoló americano*, 1980) marca la aparición de un director más concentrado en la narración, que trata de evitar los lugares comunes logrando, de esta manera, uno de sus mejores y más famosos films. La película trata sobre personas incapacitadas para expresar sentimientos verdaderos. ¿Existe mejor personaje para mostrar ésto que un individuo que trata al sexo como una mercancía? A partir de esta metáfora, el director consigue un relato en el que las citas a otras películas fluyen naturalmente. Por ejemplo, cuando Julian Kay (Richard Gere), ya en la cárcel y sin ninguna esperanza, acepta el sacrificio de Michelle (Lauren Hutton), Schrader cita directamente el final de **Pickpocket** (*El carterista*, 1959) de Robert Bresson.

Alguien podría afirmar que este director no tiene personalidad, que se regodea en la cita cinéfila sin crear un nuevo estilo. Sin embargo Schrader va más allá. Al insertar en un contexto norteamericano la visiones de directores europeos como Dreyer o Bresson, éstas son transformadas en una nueva forma, que da por resultado films extrañamente perversos y violentos que buscan transmitir ese momento trascendente, ese instante del film que el espectador llevará consigo por mucho tiempo. Tanto en **Light of Day** (1987) como en **Mishima** (1985), Ozu -el director japonés favorito de Schrader- se hace presente. En la primera, los temas del film son la disolución familiar, emblematizada por la muerte de la madre protagonizada por Gena Rowlands, y la supervivencia espiritual de los dos hermanos, la cantante de rock Joan Jeett y Michael J. Fox. El tono de la película recuerda a los conflictos familiares desarrollados por Yasujiro Ozu. **Light of Day** no es sólo una de las mejores actuaciones de Fox, también es una aproximación a la imposible unión entre la modernidad y la tradición, si no es mediante ese momento último y unificador que es la muerte.

Mishima es, tal vez, la obra maestra de Schrader. Película clave para entender toda su filmografía, **Mishima** explora el dilema entre el arte y la vida, llevando a la pantalla la trayectoria de uno de los escritores más controvertidos de Japón. Aquí todas sus dudas como director desaparecen para dar lugar a un estilo visual original y personal. Hasta se da el placer de filmar en blanco y negro, poniendo la cámara al estilo Ozu: en el nivel de posición *tatami*, la tradicional forma japonesa de sentarse, casi al ras del suelo. Los intereses suicidas de Mishima son perfectos para un autor que basó casi la mayoría de su obra en un sólo tema: la salvación mediante el sacrificio.

La obra oscura

Las únicas películas donde utilizó guiones ajenos son **Cat People** (*La marca de la pantera*, 1982), **Patty Hearst** (1988) y **The Comfort of Strangers** (1989). Las posibilidades de salir victorioso en la realización de una *remake* de uno de los films de terror más sexuales y expresionistas del cine americano, como lo fue la **Cat People** original de Jacques Tourneur, no eran muchas. A pesar del antecedente, de algunos efectos especiales y de la actuación de Nastassja Kinski, el realizador logró una película nada despreciable, aunque menor dentro de su obra.

En tanto, **Patty Hearst** está basada en la biografía de la nieta de Randolph "Citizen" Hearst.

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

Dicho film centra su atención en el secuestro y posterior adoctrinamiento de la protagonista por parte del grupo terrorista revolucionario S.L.A. a principios de la década del 70. En la primera media hora la atmósfera agobiante, la iluminación expresionista y la violencia sexual no dan respiro. Pero después da un giro de ciento ochenta grados para seguir un rumbo bastante incierto. Es entonces cuando el film se vuelve menos interesante, sobre todo porque el personaje de Patty Hearst va contra toda regla cinematográfica: es pasiva, no realiza acciones ni toma decisiones (al menos aparentemente) en ningún momento.

El guión de **The Comfort of Strangers** es de Harold Pinter, escritor de célebres obras de teatro y, entre otros guiones, el de **The Servant** (*El sirviente*, Losey-1963). Film de exploración de personalidades moralmente perversas en el cual Venecia sirve como telón de fondo al personaje de Robert (Christoper Walken), un dandy inglés de oscuras intenciones que, por su forma de vestir, nos recuerda mucho al Dirk Bogarde de **Muerte en Venecia** (*Morte a Venezia*, 1971) de Visconti. Pese a que el film es uno de los más impersonales y ambiguos de Schrader, existen escenas memorables, como aquella en que Walken guiña un ojo a Everett después de haberle golpeado en el estómago.

Su última película **Light Sleeper** (1992), fue directamente al video, sin pasar por las salas cinematográficas. En ella Willem Dafoe aparece como una cruza del típico personaje del cine negro americano -el gangster que trata de alejarse de todo lo "malo" y empezar de nuevo- con el clásico héroe de Schrader. La historia es casi un resumen de toda la carrera del realizador. Los ambientes nocturnos y la voz en *off* recuerdan a **Taxi Driver**, la dirección de arte y el vestuario (trajes Armani, hoteles de lujo) remiten a **Gigoló**..., hay una mujer que muere de cáncer como en **Light of Day**, y el final, una vez más, es idéntico al de **Pickpocket**. Tal vez éste sea uno de sus mejores momentos como director.

Soldado de Dios

El ascetismo proveniente de su educación calvinista merece una especial atención. Si se tiene en cuenta que los períodos de largo silencio, la mortificación, el celibato y, en casos extremos, la mutilación, son características propias del ascetismo, podremos entender mejor a seres tan autodestructivos como el Jake La Motta de **Toro salvaje**, o el Allie Fox de **La costa Mosquito**. El calvinismo, así como el catolicismo, están basados en el sentido de la culpa y el sacrificio. Dijo Schrader: "*En realidad, el cristianismo es un culto de sangre y muerte*". Y completaba: "*Las canciones religiosas que cantaba de niño me producían imágenes fantásticas. Imagínense a un grupo de niños cantando:* 'éste no es mi mundo' *o* 'aquí hay una fuente que proviene de las venas de Emanuel'. *Es muy peculiar, son imágenes muy fuertes*".

Igual que Buñuel o Scorsese, la fuente inspiradora de Schrader proviene de la mitología religiosa. Sus héroes cometen hechos sangrientos que hallan su justificación en actos divinos. Mediante esos actos "salen" de su tiempo histórico, es decir, el tiempo constituído por la suma de acontecimientos impersonales y profanos -como el trabajo de taxista de Travis- y se sumergen en un tiempo sagrado e indestructible, que pertenece a la eternidad.

Schrader sobre Taxi Driver

Cuando lo escribí estaba enamorado de las armas, era un suicida, bebía mucho y estaba obsesionado con la pornografía en la forma en que un solitario puede estarlo; todos esos elementos estaban al frente en el guión. Obviamente, algunos aspectos están intensificados: el racismo, el sexismo. Como cualquier desamparado, Travis vuelca su ira en el tipo debajo de él, más que en el tipo de arriba. De hecho, en el borrador que vendí, al final todas las personas que mata son negros. Marty y todo el mundo decían 'no, no podemos hacer ésto, es una incitación al levantamiento'. *Marty y yo estábamos muy seducidos por la perversa singularidad de visión y por la naturaleza contradictoria del personaje -alguien que dice* 'debo estar saludable', *mientras traga píldoras.* (...) *Travis no puede ver que él es el que se convierte a sí mismo en un solitario. Él es el que hace del mundo algo sórdido, y uno se da cuenta de que el truco de la película es hacerte identificar con él por razones más simples, como el sentimiento opresivo de la ciudad, y luego gradualmente uno se da cuenta de que se identificó con alguien con quien no quería hacerlo, pero ahora es demasiado tarde. La estructura argumental de* Taxi Driver *es bastante simple. Tenés a este hombre patológicamente solitario enfrentado con dos ejemplos de femeneidad: uno que desea pero no puede tener, y el otro, que puede tener pero no desea. Ahora, obviamente, eligió objetos que agravarán su propia patología: él realmente no quiere una chica que lo acepte, y cuando parece que el personaje de Cybill Sheperd podría hacerlo, entonces en esa forma destructiva e inconsciente la lleva a un medio que le mostrará a ella su verdadera fealdad para que ella tenga que rechazarlo.* (...) *Entonces él decide matar la figura del padre de la chica que lo rechazó, que, por supuesto, es un reflejo de su propia figura paterna, y cuando fracasa cambia por el chulo de Iris (Jodie Foster), la otra figura del padre*".

lanzamiento: *Ilusiones satánicas*, de Paul Schrader

El retorno de las brujas

Lo que no pasa por nuestros sentimientos o por nuestra conciencia no existe. Tal vez sí en un plano real, pero no en un plano espiritual, ese lugar secreto al que accedemos muy ocasionalmente. Esto puede llamar la atención al hablar de un film de Schrader, quien siempre narró historias en las que pueden rastrearse obsesiones personales. Alguien ocupado en transmitir sentimientos agonizantes en una época marcada por la frialdad y el materialismo. Películas de su autoría como **Light Sleeper** (1993) o **Mishima** (1985) pueden aseverarlo. No ocurre lo mismo con **Ilusiones satánicas**.

Que el guión de este telefilm, parte de una serie producida por HBO, no tenga su firma -sino la de un tal Joseph Dougherty-, no implica que Schrader esté libre de responsabilidades ni razón para excusarlo, ya que un realizador debe ser capaz de controlar y modificar el clima de la historia mediante su puesta en escena. Si eso no funciona -en la medida en que algunos guiones son imposibles de mejorar-, también está la opción de abandonar el proyecto y mandar al guionista de paseo con el argumento bajo el brazo. Paul Schrader decidió no escoger ninguno de estos dos caminos. Por eso se puede deducir que la historia le pareció interesante, o que sus cuentas exigían algunos miles de dólares para restablecerse.

En **Ilusiones satánicas**, la historia sucede en una realidad alternativa donde la magia existe. Hay personas llamadas Brujos que tienen agencias personales donde alquilan sus servicios como si fueran plomeros o electricistas. A todo esto, un oscuro y ambicioso senador comienza una campaña para prohibir la magia y enjuiciar a los brujos, en obvia alusión a la famosa caza de brujas que ocurrió en el Hollywood de los '50. En tanto, un detective privado llamado H. P. Lovecraft -debe haber modos más sutiles para homenajear a los escritores apreciados y respetados- comienza a investigar un vulgar caso de engaño matrimonial que, haciendo honor a todos los detectives de la novela negra norteamericana, desencadena una serie de crímenes y misteriosas desapariciones.

Lo que resulta de lo descripto es una extraña mezcla de Walt Disney con Raymond Chandler. El clima general es el de una comedia superficial con ciertos momentos que procuran ser dramáticos, sumados a efectos especiales que provocan de todo menos temor -como la escena en que Lovecraft ataca al villano con un cuervo que sale de su boca-, todo lo cual lleva a preguntarse cómo es posible que un director talentoso sea tan fácilmente fagocitado por el medio, y que sólo en los títulos finales quede su marca de autor.

Ilusiones satánicas no es solamente un mal film, sino que es una obra definitivamente impersonal en la que las intenciones comerciales superan a las creativas. Schrader siempre contó historias sutiles. Historias de héroes que se sumergen en la oscuridad para, finalmente, liberarse mediante una acción decisiva o una explosión de emoción, de esa pesada carga que es la soledad.

Ilusiones satánicas (*Witch Hunt*, EE.UU.-1995).

Dirección: Paul Schrader. *guión*: Joseph Dougherty. *música*: Angelo Badalamenti. *elenco*: Dennis Hopper, Penelope Ann Miller, Eric Bogosian, Sheryl Lee Ralph y Julian Sands. 98'. *editó*: AVH.

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

3 directores en busca de sus films la sombra del pasado



Graciela Borges y Torre Nilsson en Puerto Rico durante el rodaje de ***La chica del lunes***

Manuel Antin (n. 1926)
Dirección de **La cifra impar** (1961), **Los venerables todos** (1962), **Circe** (1963), **Intimidad de los parques** (1964), **Castigo al traidor** (1968), **Don Segundo Sombra** (1969), **Juan Manuel de Rosas** (1971), **La sartén por el mango** (1972), **Allá lejos y hace tiempo** (1977), **La invitación** (1981).

No resulta tarea sencilla elegir, entre las muchas que he visto, la película argentina que más me ha impresionado: 1) por el mismo transcurso del tiempo, ya que fueron diversos y distintos los "antines" que a lo largo de los años fueron viendo películas argentinas; y 2) porque, a mi criterio, el tiempo obró favorablemente sobre el cine argentino, y el cine de los primeros tiempos nada tiene que ver con el que apareció a partir de las primeras películas de Torre Nilsson y de Ayala. Y sería injusto comparar esos dos cines.

De todas maneras nunca podría mencionar una sola. Es más justo, me parece, elegir una de cada una de las épocas más memorables. Así, por orden cronológico, cito **La casa del ángel**, de Leopoldo Torre Nilsson; **Tres veces Ana**, de David J. Kohon; **El dependiente**, de Leonardo Favio, y **La película del rey**, de Carlos Sorín.

Cada una de ellas representa un momento y un estilo. **La casa del ángel** porque materializa en una sola obra un cine de la inteligencia que ya se había manifestado antes en algunas películas de Luis Saslavsky, de Alberto de Zavalía y de Mario Soffici. **Tres veces Ana** porque es la mejor síntesis de una generación transformadora como fue la del 60. **El dependiente** porque agrega la sensibilidad a la inteligencia que hasta entonces, en casi todos los casos, habían estado disociadas. **La película del rey** porque como ninguna otra describe la obsesión de inventar un cine propio y auténtico en un medio hostil por muchos motivos y casi siempre improvisado, soberbio y decadente.

Pero si por ser fiel al cuestionario propuesto debiera quedarme con una sola de ellas, los beneficios del calendario, la evolución de las técnicas, su proximidad y sobre todo su coincidencia con un momento de mi vida difícilmente descartable por su complicidad con los resultados, a través de una política abierta y favorecedora, mencionaría **La película del rey**. Lástima de obra aislada de un creador singular, pero no hay en el cine argentino, a mi juicio, película más plena, más reconfortante y más descriptiva de lo que a todos nos pasa, nos ha pasado y nos pasará si queremos realmente contar con una cinematografía ejemplar más fuerte que el tiempo.

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

Simón Feldman (n. 1922)
Director de, entre otras, **El negoción** (1959), **Los de la mesa 10** (1960), **Tango argentino** (1969), **Los cuatro secretos** (1975), **Caraballo mató un gallo** (corto1983), **Happy End** (corto, 1983), **Memorias y olvidos** (1987).

Volver a ver **Kilómetro 111** hoy, 1996, a casi sesenta años de la fecha de su estreno, se constituye en un verdadero disfrute. Se disfrutan sus cualidades y, curiosamente, se disfrutan también sus debilidades.

Recordemos primero la talla de su director, Mario Soffici, sin duda uno de los grandes de nuestro cine, cuyo interés por una temática popular nada populachera se unía a una preocupación social auténtica, manifestada en varias películas, una de las cuales es la memorable **Prisioneros de la tierra** estrenada en 1939.

Pero lo que en **Prisioneros...** es drama, en **Kilómetro 111** es más bien comedia, una comedia que no evita la descripción de reales problemas de la época en un pequeño pueblo de agricultores, opuestos al poder de los intermediarios que los explotan. El eje de la trama se personaliza en el jefe de la estación ferroviaria y el conflicto se articula en dos planos contiguos: por una parte, los ferrocarriles, aliados a los intermediarios y hostiles al crecimiento de las rutas para el transporte automotor; por la otra, la vida pueblerina enfrentada a la fascinación de la gran ciudad. El desarrollo y desenlace de estos conflictos se corporiza en el jefe de estación, empleado ejemplar del ferrocarril (británico, entonces) y enemigo de las rutas, pero cuya honestidad al servicio de sus paisanos lo llevará a jefe de la primera estación de servicio del pueblo. Y, en el otro plano, es la sobrina del jefe, que escapa para triunfar en Buenos Aires, sufre la consiguiente decepción al enfrentarse a una realidad sórdida y, naturalmente, vuelve al pueblo y a su enamorado. Estos datos, así enunciados, parecen reflejar planteos esquemáticos, pero, en su mayor parte, esas flaquezas son superadas con holgura por un tratamiento pleno de ironía y ternura hacia las situaciones y los personajes.

En primer lugar, Pepe Arias, gran actor en su papel de jefe de la estación, dominando un amplio espectro de matices en un personaje bondadoso y zumbón. Amelia Bence y Angel Magaña, en sus primeros pasos interpretativos, simples e ingenuos, no escapan, sin embargo, al encanto general de la película.

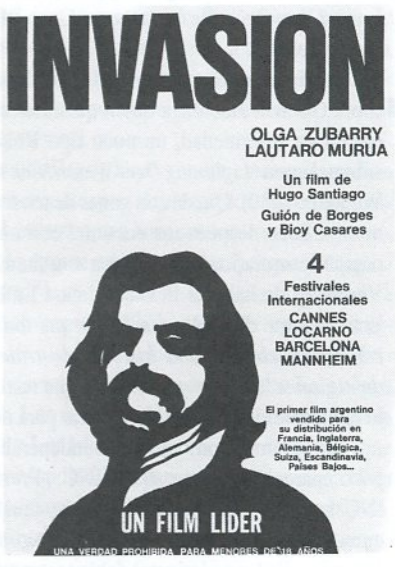
Pero, más allá de esta simple enumeración de contenidos y personajes, **Kilómetro 111** está enriquecida por innumerables pinceladas oportunas que retratan con humor la época y sus criaturas: el cine del pueblo como foco de influencia en modismos y costumbres que bordean el ridículo, tomados de las películas norteamericanas; la sorna con que es tratada la hueca retórica de los funcionarios; el símbolo de autoridad del jefe de estación corporizado en su gorra; pero, especialmente, una escena antológica: todo el pueblo, banda de música incluída, espera ansiosamente en la estación al gobernador para recabar su asistencia, pero el tren que lo trae pasa a toda velocidad, sin detenerse.

Y no podemos dejar de recordar una coincidencia. Catorce años después, el realizador español Berlanga hizo famosa una escena similar en **Bienvenido Mr. Marshall**. Allí también, el pueblo espera al borde del camino la llegada del benefactor, pero la caravana de coches pasa de largo velozmente.

Cristian Pauls (n. 1957)
Director de **Sinfin-La muerte no es ninguna solución** (1987). Ayudante de dirección de, entre otras, **Comedia Rota** (Barney Finn, 1978), **El poder de las tinieblas** (Mario Sábato, 1979), **No habrá más penas ni olvido** (Héctor Olivera, 1983), **La película del rey** (Carlos Sorín, 1985).

Gustos, amores, influencias varias y misteriosas (sin orden cronológico ni preferencial): La caída (muerte) de Lautaro Murúa en **Fin de fiesta**, de Torre Nilsson, **Fin de fiesta**, **La casa del ángel** y **La mano en la trampa**, de Torre Nilsson; **Rosaura a las diez**, de Soffici, **Los inundados** (Birri), el segundo episodio de **Tres veces Ana** -María Vaner- (Kohon), **La cifra impar** y **Los venerables todos**, de Manuel Antin; **Palo y hueso**, **Sebastián Arache** y la escena de la cena de **Memorias del subsuelo** (Sarquís), el episodio **Los pocillos** (Fischerman), **La era del ñandú** (Sorín), la escena de la pelota en el aire, la música de Pedro Casís y la imagen de Marcelo Camorino en **Nadie nada nunca**, de Raúl Beceyro; **Jaime de Nevares** (Céspedes-Guarini); **La hora de los hornos** y **Los hijos de Fierro** (Solanas); **La guerra de un solo hombre** (Cozarinsky); **El acto en cuestión** y **El amor es una mujer gorda** (Agresti), **Rapado**, de Martín Rejtman; **Rey muerto** (Lucrecia Martel); Luis Politti; **Invasión** y **Las veredas de Saturno**, de Hugo Santiago; la escena del bar y el final (sin el diálogo último) de **Un muro de silencio**, de Lita Stantic; **Lavelli**, de Rafael Filippelli; **La parte del león** y la escena entre Luppi y Soledad Silveyra de **Ultimos días de la víctima** (Aristarain); Luisina Brando; el libro *Borges y el cine* (Edgardo Cozarinsky); la conversación entre Cozarinsky y Raúl Ruíz sobre Glauber Rocha, *El cine latinoamericano y el tercer mundo*, en el año 1975 (editada en el libro *Raúl Ruíz* de la Filmoteca Española); el primer corto de Fernando Spiner (para el Centro Sperimentale di Roma); **El dependiente** (Leonardo Favio); el rostro de Graciela Borges; María Vaner. Los ciclos de la Sala Lugones en el Teatro San Martín; la revista *Cinégrafo* (Levin, Gruner, Furno, 1981); la aparición del video; las posibilidades infinitas del documental; la conversación entre Cozarinsky, Fischerman, Santiago, Puenzo, Soto y Scheuer: *Hacia el ideograma* (Sobre **Invasión**, de Santiago, y **The Players**... de Fischerman, en la revista *Cine y medios* (1970); *El día que me quieras*, cantado a dúo por Gardel y Rosita Quiroga en **El día que me quieras** (1935), de John Reinhardt; las ideas sobre video de Jorge La Ferla; el rostro de Cristina Banegas; **Gombrowicz**, de Alberto Fischerman; la pregunta *"¿A dónde debe mirar el entrevistado en un documental?"*; la escena de la Milonga de Manuel Flores de **Invasión**; el deslizamiento del cuerpo de Gatica sobre la calle hasta apoyar su cabeza en el cordón (**Gatica**, de Favio).

La propuesta fue lograr que directores argentinos escribieran sobre films argentinos que consideren significativos por las razones que sean. El juego comenzó en el número anterior de **Film**. Respondieron Octavio Getino, Bebe Kamín, José A. Martínez Suárez, René Mugica, Eliseo Subiela y Carlos Vallina), sigue en éste y terminará en el próximo. El orden es estrictamente alfabético.



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



La charla, en una casa grande y vieja de Palermo. Junto a la mesa, mate en mano, el Coco Blaustein, ex-montonero.

"Todo empezó con un frustrado documental sobre Germán Abdala, a quien quisimos acompañar en su enfermedad, un poco tipo **Relámpago sobre el agua** (*Lightning Over Water/Nick's Movie*, Wenders-1980). Quedé con ganas de tener su testimonio. Poco después me encontré con una doble página de un diario, donde alguien acusaba a Horacio Verbitsky de haberse llevado plata a La Habana. Entonces me dije: '*No puede ser que todo quede como una cloaca, una historia de traiciones y defecciones*'. Tenía que mostrar, que testimoniar, lo que de verdad había sido aquéllo para nosotros.

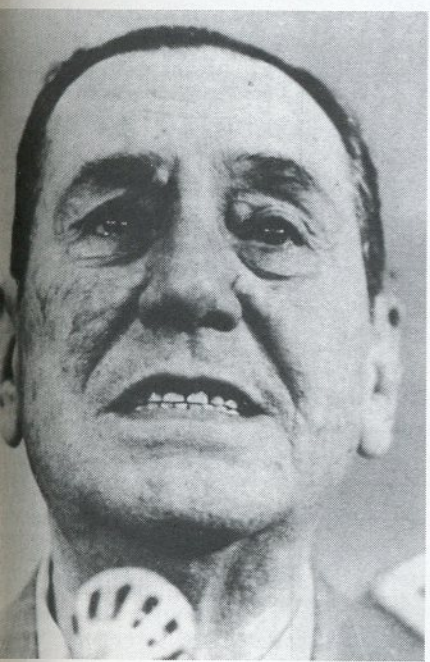
Empezamos como un video independiente y a poco apareció el concurso del INC. ¿Premiaría el INC semejante proyecto? Además, teniendo en cuenta el jurado (Eduardo Mignogna, Irene Ickowicz, Federico Urioste) debía ser un muy buen proyecto y muy profesional. La cuestión es que ganamos, en julio del '94, y recibimos 150 lucas de manos de Guido Parisier y del subdirector García, cuyo abuelo, dicho sea de paso, había sido un famoso revolucionario. Después hubo una ampliación de 69.000 pesos. El resto fueron donaciones y préstamos, hasta cubrir los 450.000 que salió todo[1].

Nosotros teníamos una idea general, con perfiles de personajes representativos (lo que ya expusimos en el proyecto presentado), pero, sobre todo, con la presentación de distintos escenarios. Queríamos nacionalizar la descripción del conflicto, era esencial mostrar a la gente en sus provincias, en quintas, patios, ríos. Me obsesionaba mostrar las sonoridades distintas, la espontaneidad y el humor de cada provincia. Además, de otro modo, limitar la descripción del fenómeno a los testimoniantes de Capital Federal hubiera sido una falsedad. Primero fueron las puebladas. La Capital explotó mucho después, tardísimo. Y era importante mostrar también los astilleros, las fábricas donde ocurrieron algunos hechos y donde ahora hay una soledad espantosa. Mostrar la diferencia entre el país que antes era y el que hoy es, porque esa experiencia sólo fue posible en el país industrial de aquella época.

Cuando ganamos el concurso, entonces pudimos desplazarnos por las provincias, hicimos 5.000 kilómetros entre el Gran Buenos Aires y el Tucumán, desde el 7 de noviembre hasta mediados de diciembre del '94, recogiendo, en total, más de 50 testimonios, aunque después quedaron 33, para mayor claridad.

Yo sé que esto es algo subjetivo, visceral. No fui como un periodista a Chechenia. Fui a una parte de mi propia vida, y eso mismo le pedíamos a los entrevistados, que se trasladaran en el tiempo, que era la única manera de trasladar al espectador. Muchos hablaban por primera vez ante las cámaras, tuvimos un trabajo previo de ablande muy grande. Alguno aparece aferrado al apoyabrazos todo el tiempo. Otro, como me dicen, parece un guerrero japonés en una isla del Pacífico. Y hubo también algunos actualmente vinculados al Partido, que fueron bastante reticentes, que no se entregaron en cuerpo y alma como los demás.

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



CAZADORES DE UTOPÍAS

entrevista con David "Coco" Blaustein

Al comienzo buscamos entrevistar a los dirigentes. No quisieron. Después dejamos de insistir, cuando vimos que el material reunido ya constituía un gran fresco de los militantes anónimos. A esos militantes los registramos en sus propias provincias, cubriendo distintos frentes sociales, distintas experiencias, para que el fenómeno se descubriera lo más complejo y rico posible. Desandamos el discurso de víctimas o ingenuos, no fuimos corderitos engañados, lo nuestro era la enorme voluntad colectiva de una generación.

Todo eso lo fuimos registrando en Betacam, 70 horas de testimonios, y lo transcribimos en súper VHS para fichar y transcribir por escrito las declaraciones. Dale y dale, todo el verano del '95 fui recibiendo casi 2.000 páginas de texto. Marcaba entonces lo que me parecía importante, luego editaban lo que yo había marcado, y así nos concentramos en diecisiete horas.

Ahí pasó algo alucinante. Los casetes se iban repartiendo como pizzas entre muchos pibes, para que los desgrabaran. Y sin que nosotros supiéramos, empezaron a comunicarse entre ellos, a intercambiarse los casetes. En el ranking, digamos, de intereses estaba Graciela Daleo. Recuerdo que, ya cuando la entrevistamos, dos mañanas completas, los pibes del equipo tenían el alma tan partida... La mimaron tanto, la envolvieron después con un cariño tan fuerte....

Hubo una reunión. Los pibes nos preguntaron qué pensábamos hacer, y nos dijeron: '*Hay dos tipos de testimonios, los que cuentan todo como un manual de historia, y los que cuentan su vida. A cualquiera de estos últimos les compraríamos un auto usado. Queremos saber en qué andan hoy esos tipos*'. Precisamente yo venía manejando dos hipótesis de estructura: una histórico-didáctica, quizá terriblemente pesada y poco cinematográfica, pero donde todo se entendiera, y otra donde trabajáramos directamente con las emociones, la pequeña épica, el relato desde las vísceras, a riesgo de que alguien quede sin entender algunos hechos históricos puntuales. Como fuera, tanto en **La república perdida** como en **La hora de los hornos**, siempre quedan huecos. Elegimos la nuestra. Ahora, los 'viejos' nos marcan alguna falta de información. Pero a los pibes no les importan tanto los baches, sino los objetivos de cada personaje, la comprensión global de la época. Ojalá que, de todos modos, se motiven a rellenar esos baches con sus propias investigaciones. Por lo pronto vuelven a sus casas con una pregunta mortal, tipo '*¿Qué hiciste tú en la guerra, papá?*'.

Los del equipo éramos todos prácticamente de la misma época, por eso algunas cosas las podíamos sobreentender. Todos conocíamos las características del asunto, todos sabíamos de qué trataba exactamente la película. Ahí está, como investigador y argumentista, Ernesto Jauretche, que había sido enlace entre Perón y la Juventud Peronista en tiempos de Abal Medina. Y el sonidista, el fotógrafo.... Los menos vinculados a esa época eran el director de producción y el de postproducción.

Yo tenía ganas, estúpidamente, de estrenar la película para el cincuentenario del 17 de octubre. Que aportara a la polémica sobre la militancia, y todo eso. Pero las cosas tienen que macerar. En agosto del '95, frente a la AVID de Tristán Bauer, ya estaba muy acelerado, quería terminar, sentía una responsabilidad política y moral muy grande, y encima me rayaba tanto seguir escuchando testimonios, compaginar los relatos de 1974 en adelante, era como repasar una y otra vez el infierno y cuestionarme hasta dónde podía describirlo. Nunca terminaba de cerrar, y en cambio se me terminaba la plata. Entonces cambié radicalmente los plazos y tiré para marzo del '96, para el aniversario del golpe.

En septiembre ajustamos en Cinecolor. El primer corte había sido de 70 a 17 horas, guiándonos por la emotividad, honestidad y representatividad de los entrevistados. Ahí debía entrar un montajista de cine. Así que lo busqué a Juan Carlos Macías, que para mí es Gardel. Vino tres días seguidos, miraba, hacía sus esquemas, nunca hablaba. El último día agarró su boina y sólo me dijo: '*Tenés un material muy interesante*'. Él la fue reduciendo conmigo a trece horas, a diez, a cuatro, sacando, forzosamente, bloques completos, entrevistados completos, para que los espectadores no se confundieran con tanta gente.

Cuando llegó a las dos horas, en una exposición de orden cronológico, dejamos todo eso en la estantería y buscamos una hora de documentales y noticieros de época, para intercalar, porque yo quería reconstruir la memoria con imágenes y sonidos de aquel entonces. También pensaba agregar fragmentos de algunas ficciones, que ilustraran la formación de nuestro pensamiento, como **La guerra gaucha**, **Las aguas bajan turbias**, **La patagonia rebelde** o **Los hijos de Fierro**, pero después vi que podía confundir a los espectadores, y encima tenía que estar pagando derechos a distintas personas. Sólo dejé un fragmento de **Operación: Masacre**,

por **Paraná Sendrós**

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

arriesgando que me acusen de manipulador, porque es una película de ficción, aunque se base en hechos reales. Supongo que se darán cuenta.

Para el final, entre testimonios, noticieros y documentales (algunos de ellos hoy prácticamente desconocidos, porque pertenecen al cine clandestino de los '70), pasábamos las tres horas. Esa quincena, sacándole 40 minutos más a la película, fue muy dura.

A todo esto, también estaban Lito Nebbia preparando la música y Abelardo Kuschnir haciendo la postproducción de sonido, que él quería como una especie de sensorround. Se mandó siete bandas ajustadas a la original del registro en Betacam, para que todo suene bien claro, rico y apropiado. Hicimos entonces una edición casi definitiva en *on-line*, equiparando todas las tonalidades de imagen y sonido, y limpiamos el material de archivo, plano por plano, que teníamos en 35mm., 16mm., reversible, súper 8mm., U-matic de alta y baja banda, y hasta en VHS. La última etapa fue en Londres, casi tres semanas de laboratorio mezclando el sonido con Nerio Barberis y con un inglés que no se despegó de la silla hasta sacar un 35mm. impecable, sonido stereo, y también una serie de tres capítulos para la TV, también en stereo. Serrat nos cedió gentilmente *La montonera*, un tema que aquí estuvo prohibido y que él ya no canta, porque le duele demasiado[2].

Por último se la mostré a Bernardo Zupnik, nuestro distribuidor progre, que la vio, se limpió una lágrima, me abrazó y me dijo: '*Está perfecta, es lo que yo hubiera querido hacer para que mi hija sepa lo que fueron aquellos años*'. Ahí empecé a descansar.

Respecto a la duración final, entiendo que debía durar lo que la explicación de la época exigiera. Aparte, cuando el distribuidor preguntó y le dijimos que eran 145 minutos, se asombró. '*¿Eso dura? Me pareció más corta*'. De todos modos, los del Panorama Internacional de Berlín la vieron en el Festival de La Habana y pidieron una versión de dos horas, se la armamos, y al final no la programaron. Tuvimos más suerte en el mercado de Berlín, donde además empezaron a pedirla para Guadalajara, Washington, Münich, Marsella y la preselección a una paralela en Cannes. Entretanto la estrenamos en cuatro salas de Buenos Aires, con muy buena respuesta. Dicho sea de paso, por aquello del concurso del INC, ahora el Instituto es partícipe al 70 por ciento, pero tardó en decidirse a darnos una mano con el lanzamiento y a programarla en el Complejo Tita Merello.

Sé que es una película bien hecha y políticamente digna. Sé también que tiene reiteraciones, que tiene menos juego del deseable entre las imágenes de archivo y las entrevistas, pero es lo que pude hacer. Y también es lo que me propuse, el relato subjetivo, visceral, sincero, de una generación que creyó en lo que hacía. Aunque después tenga que aguantar la clásica muletilla: '*Vos no aprendiste nada* '.

Notas

1. Según referencias, el INCAA aportó luego 44.000 pesos para gastos de publicidad.

2. Esta canción sólo circuló en grabaciones caseras o clandestinas. Ahora, Envar El Kadri quiso editarla junto a la música de Lito Nebbia, pero no pudo convencer a la grabadora que tiene a Serrat en exclusiva.

LA MEMORIA Y EL OLVIDO

por Alvaro Melián

Un muchacho cercano a los cuarenta años, con aire todavía adolescente, concluye su testimonio abrumado por una certeza inesperada: fue todo demasiado rápido. El tema: las luchas sociales y políticas de los '70.

Sin embargo, el film de Blaustein no se propone indagar las claves políticas de esa época desde la incierta distancia que ofrecen los '90. La intención, considerablemente lograda, es recrear un fresco impresionista donde emociones y sentimientos se igualen a razones políticas, para describir un cierto estado espiritual que hizo posible la incorporación activa de un importante sector de la juventud a nuevas prácticas políticas.

Blaustein, con sinceridad, declara su toma de partido con el objeto del film, sin retacear su propia subjetividad y pasión con que se acerca a revisar hechos en los que fue actor. En esta definición, por cierto válida e inobjetable (difícil referirse a los '70 sin pasión) y que en el plano estético ha dado no pocas obras memorables, es necesario detenerse, ya que en el modo en que esta actitud es asumida se configura el espacio para ubicar los aciertos y las debilidades de la película.

Treinta y tres entrevistas componen un relato coral, aproximativo y vivencial de una parte de la generación de los '70, correspondiente a la "tendencia" próxima a las posiciones políticas y el accionar de la organización Montoneros.

En un primer resultado, **Cazadores de utopías**, desde la esfera cinematográfica, consigue terminar con una carencia: reconocer el *status* propio a la historia y a las diversas prácticas desarrolladas por la que se podría designar como la generación revolucionaria de los años '70, incluídas todas sus variables ideológicas y políticas, dentro o fuera del peronismo, y las diferentes connotaciones provenientes de su acción sobre la realidad de esos años.

Esta admisión, que por su sola existencia el film de Blaustein inaugura, propone por consiguiente la apertura a nuevas y diferentes visiones y representaciones de los significados todavía no del todo reconocidos del imaginario de esos años.

Con razón, aunque se trata de una crítica incorrecta, se suele señalar el por momentos evidente tono celebratorio de la película, que además de inevitable (dada la opción de Blaustein) resulta ser clave para comprender la obra, porque allí se condensa su razón de ser y el núcleo de tensiones que producen el repertorio de sentidos del film.

Recurrir a la memoria no es aquí un movimiento destinado a dilucidar el pasado y penetrar las razones ocultas de certezas y ambigüedades, sino, en todo caso, el retorno a un territorio conocido, en el que se confía no habrá sorpresas. Claramente, se busca el lugar donde confirmar la presencia: no se recuerda para transformarse sino para reconocerse, para corroborar la identidad. Se restituye la noción de totalidad mediante la evocación de la vivencia, desplazando el otro trayecto, más inaccesible, que es el de la experiencia profunda.

¿Film político o film sobre la política? Las delimitaciones de Blaustein restan transparencia y producen una relativa opacidad a la película, que dificulta el acceso a connotaciones subyacentes y no estimulan segundas visiones.

La reticencia (que el mejor cine demuestra alentadora en la búsqueda de sentidos), aquí confluye en simplificación y obliga a encontrar las claves de comprensión fuera del film.

De esta forma se oscurece, sobre todo para quienes cohabitamos con los protagonistas desde otros ámbitos esos sucesos, la voluntad de dar encarnadura y espesor humano a los testimonios, voluntad en buena medida conmovedora que permite al film, por momentos, trascender sus propios límites.

Walter Benjamin, refiriéndose a la literatura, sugería que toda reconstrucción del pasado es virtual, que éste es reelaborado no como fue vivido sino como es recordado. Forzando este procedimiento a sus límites en **Cazadores de utopías**, se revierte contra el orden intrínseco del relato a varias voces, que suele devenir monocorde, porque el sujeto no se realiza (en términos cinematográficos) en la persecución de un diálogo interno que amplifique su resonancia en la voz de otros.

Muchas voces, una identidad.... Si la memoria y el olvido constituyen la única materia disponible para acercarnos al pasado y a su sorprendente e inesperada restitución de significaciones, el film de Blaustein no arriesga más allá del círculo del rito que convoque la búsqueda de una leyenda, renunciando a internarse en la develación de la trama intrincada de la historia.

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

KINEMA KINEMA

En un esfuerzo extraordinario presentamos las novedades editadas en el año 1996

EL DIRECTOR DE ORQUESTA
de Andrei Wadja

VAMPIR
de Karl Dreyer

PAJAROS Y PAJARITOS
de Pier P. Pasolini

LOS DIAS DE LAURA
de Bruce Beresford

ORESTIADA AFRICANA
de Pier Paolo Pasolini

LA MUJER DEL AVIADOR
de Eirk Rohmer

BONDAD HUMANA
de Akira Kurasawa

ESE OSCURO OBJETO DEL DESEO
de Luis Buñuel

SIBERIADA
de Nikita Mijalkov

Y anuncia sus próximos lanzamientos de Junio

CERCA DEL PARAISO (URGA)
de N. Mijalkov





LA PASION DE BEATRICE
de Pier P. Pasolini

ALGUNOS DIAS CONTIGO
de Claude Sautet





EL DISCRETO ENCANTO DE LA BURGUESIA
de Luis Buñuel

Próximamente obras inéditas de Ozu, Pasolini y Dreyer.

Distribuye en Mar del Plata KINEMA Moreno 2788 (casi Mitre) Mar del Plata Tel./Fax: (023) 94-1982

KINEMA

OBRAS MAESTRAS DEL CINE UNIVERSAL
Solicite catálogos al Tel. 244-4306 -

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

Eastman

EXR

FILM

SYSTEM

BY KODAK

D.I.S.A.

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