

Film



Secretos y mentiras la obra de Mike Leigh

Jim Jarmusch entrevista exclusiva

Cine argentino '96 más de lo mismo

Fabián Polosecki el otro lado

Y ENCIMA **Alvarez Borges Becher Glauber Cybersix Cine bizarro**

Star Wars Special Edition

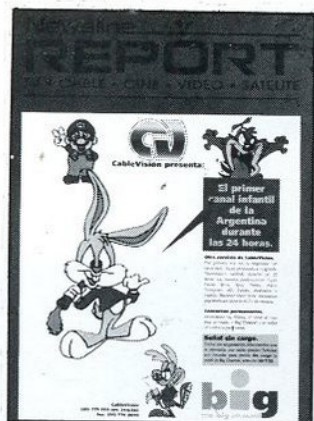
el regreso de la Fuerza

Film

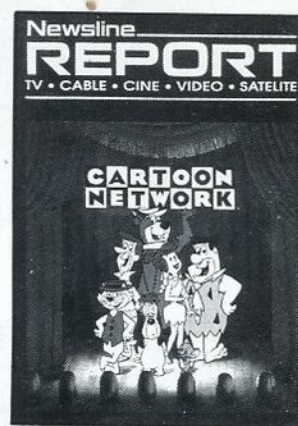
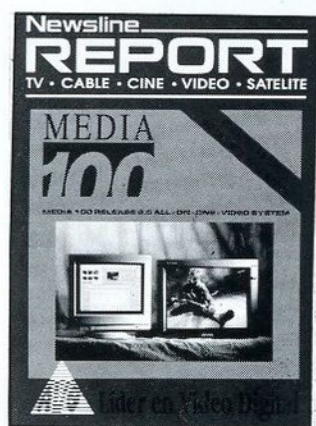
Año 4 Enero/Febrero 97



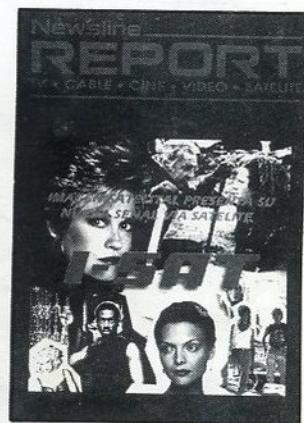
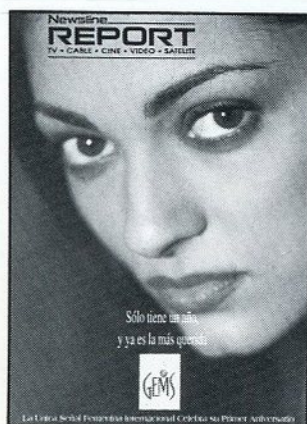
\$7



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

6 Malón

Glauber Rocha, **Cybersix, Clerks, She**, Sylvia Sidney, VideoBrasil, láser y *Cine bizarro*.

20 Santiago Alvarez

Ante su próxima visita a nuestro país, el legendario realizador cubano recuerda **El nuevo tango**, un film que realizó en Argentina en 1973.

26 Jarmusch

El hombre quieto está de vuelta y su última película se llama **Dead Man**. Guillermina Zabala, sin necesidad de pasar por Mar del Plata, lo entrevistó en exclusiva para *Film*.

30 Mike Leigh

Ante el inminente estreno de **Secrets and Lies**, Alvaro Buela revisa la obra integral del realizador Mike Leigh, uno de los mayores autores que tiene el cine contemporáneo.

34 Dossier La guerra de las galaxias Edición especial

George Lucas ha decidido reponer la trilogía más célebre de la historia del cine, con agregados y modificaciones que ahora le permite la tecnología digital. Como es la primera vez que un realizador tiene la oportunidad de manipular su obra de semejante manera, el asunto merece una cobertura detallada que Diego Curubeto proporciona desde el lugar de los hechos.

42 Polo

Fabián Polosecki quiso irse, pero dejó sus cosas. *Film* rescató en Rosario una extensa charla en la que Polo describe su manera de entender la televisión.

46 Mar del Plata II

Desde ese lugar sagrado, donde acude tanta gente...

52 Cine argentino '96

Sergio Wolf sigue cosechando amistades mientras repasa la mayor parte de los estrenos del año y saca algunas conclusiones inevitables.

58 Cine y literatura argentina Borges

Jorge Miguel Couselo rescata una olvidada entrevista a Jorge Luis Borges, en ocasión de un guión escrito junto a Ulyses Petit de Murat.

62 Clásicos nativos Tiro de gracia

Tiro de gracia registró de modo singular una parte de la vida intelectual de los '60. Su director Ricardo Becher lo recuerda para *Film*.



Film23

Enero/Febrero 97



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

Film Staff

Hacen **Film**

Fernando Martín Peña
Paula Félix-Didier
Aldo Paparella
Diego Cabello

Dirección Editorial

Fernando Martín Peña
Paula Félix-Didier

Diseño

Diego Cabello

Dirección Comercial

Aldo Paparella

Colaboran en este número

Marcelo Bello
Alvaro Buela
Diego Curubeto
Christian Kupchik
Mariano E. Mestman
Pablo Rodríguez Jáuregui
Hermenegildo Sábat
Sergio Wolf
Guillermina Zabala

Corresponsales:

N.York

Gabriela Chistik

Los Angeles

Guillermina Zabala

Alemania

Claudia Palozzo

Impresión

Sociedad Impresora Americana

Distribución

Capital

Vaccaro Sánchez & Cia.

Interior

Disa

● en la tapa:

*Ben Kenobi se enfrenta
al siniestro Imperio Galáctico*

en la página anterior:

*Polo, Luke Skywalker, la princesa Leia y
Han Solo, Dead Man y Cybersix*

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.**

lo mejor de *Caloi* en su tinta

Durante el mes de febrero **Caloi en su tinta** presenta **en forma gratuita**, una selección de lo mejor del cine de animación mundial.

Se proyectarán trabajos de Nick Park (ganador de dos Oscars en animación), Peter Lord y tres films de los estudios Aardman Animations.

Mar del Plata

Teatro Municipal Colón (Hipólito Yrigoyen 1653)

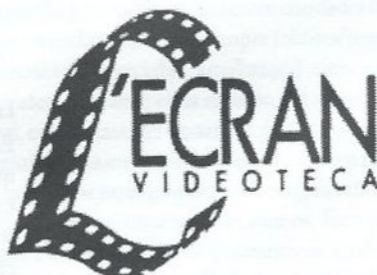
Todos los días, excepto lunes y viernes,
a las 19.30 hs.

Las entradas (gratuitas) pueden retirarse en el teatro o en EMTUR

Caloi en su tinta también proyectará este mismo programa en distintas plazas de la Ciudad de Buenos Aires, todos los sábados de febrero junto a la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires

AHORA LOS AMANTES DEL CINE SE DAN CITA EN DIAGONAL NORTE Y FLORIDA

** Alquiler y venta de
películas memorables
llevadas al video.*



** venta de prestigiosas
revistas especializadas
y libros de cine.*

Envíos y retiros de películas en área céntrica

Av. Pte. Roque Sáenz Peña 616, 6º Piso, Of. 613, (1035), Bs. As.

Teléfonos: 343-6852 / 342-7551

Lunes a Viernes de 11:00 a 19:00 hs

libros vendrán caras extrañas

Sobre *Cine bizarro*, de Diego Curubeto
por Alvaro Buela



El alfabeto del cine puede reducirse a tres letras: A, B y Z. Las dos primeras son una herencia de la época de auge de los estudios de Hollywood (desde los '30 hasta mediados de los '50) y sirven para categorizar la producción industrial según los presupuestos utilizados y la elección de los argumentos. En ese esquema, se entendía que en una película "A" los ejecutivos se jugaban todas las cartas (y el dinero), elegían temas supuestamente masivos, evitaban cualquier situación escabrosa y adornaban el paquete con un elenco de estrellas.

La producción "B" tenía otras reglas, mucho más modestas, y en especial mucho más rápidas, que apuntaban a productos "de relleno" para matinées. Ello desembocó en una estética particular, en forzoso blanco y negro, cuya escasez de medios y estipulación del metraje (no más de ochenta minutos) obligaba a una rigurosa economía de los escenarios y de los tiempos narrativos. También desembocó en una predilección por la violencia, el erotismo y la fantasía extravagante, asuntos que la producción "A" tenía vedados por entenderlos poco edificantes o poco rentables. La totalidad de la ciencia ficción y el terror, además de buena parte del cine negro realizado por aquellos años, salió de ese patio trasero de los grandes estudios, la "clase B".

Pero ni bien la televisión ganó hegemonía, a finales de los años '50, los estudios dejaron de ser grandes y la producción se hizo más errática. Para atraer de nuevo al público a las salas, la industria tuvo claro que había que darle lo que la televisión le escamoteaba (pantalla ancha, color, espectáculo) y probó suerte con mastodontes religiosos, ampulosos westerns o reconstrucciones de hechos históricos.

Alfred Hitchcock tomó otro camino. En lugar de inflar la imagen con artificios colorinches, optó por absorber la estética truculenta de la "clase B" que ya comenzaba a hacerse con independencia de Hollywood. A principios de los '60 razonaba en una entrevista: "Hay una compañía llamada American International dedicada a películas de bajo presupuesto que luego recaudan toneladas de dinero. Son muy baratas pero no son muy buenas. ¿Qué pasaría si hiciéramos un film con esas características y lo hiciéramos bien?". La respuesta fue *Psycho* (*Psicosis*, 1960), con la que Hitchcock introdujo en el corazón de Hollywood (la Paramount, para el caso) lo que hasta entonces parecían mundos irreconciliables y hoy es pan común: "clase B" hecha con el nivel de "clase A".

La tercera letra

El fabuloso éxito comercial de *Psicosis* demostró que aquello que los ejecutivos entendían por "gusto del público medio" requería de un ajuste: si bien había multitudes deseosas de ver *Mary Poppins*, también había otras que buscaban emociones fuertes y bajos instintos. Con los años *Psicosis* se convirtió en un clásico y en una de las películas más influyentes de las últimas cuatro décadas, junto a *Easy Rider* (*Busco mi destino*, 1969) de Dennis Hopper/Peter Fonda y *Blade Runner* (*Idem.*, 1982) de Ridley Scott. Parte de esa influencia se vio inmediatamente, al dejar a todo el cine de terror previo, salvo excepciones como *Freaks* (*Fenómenos*, Tod Browning- 1932), reducido a relatos para

preescolares; o al dar inicio a una interminable serie de *psychos* que se sigue multiplicando hasta la actualidad. Con Psicosis el terror cinematográfico no sólo ingresó al *mainstream* sino que además alcanzó la mayoría de edad, algo que 2001, *Odisea del espacio*, de Stanley Kubrick, haría con la ciencia ficción ocho años después.

Era previsible que Psicosis generara una legión de imitadores que intentaron reproducir —cuando no superar— aquel morbo, aquellos escalofríos, aquel placer siniestro. Ocurre que los imitadores carecieron de la inteligencia páfida de Hitchcock, quien había conseguido el máximo terror con el mínimo de sangre, y sobre todo carecieron de su dominio técnico. De la unión entre esa limitación de medios (expresivos, económicos) y la búsqueda del efecto cada vez más chocante se nutrió todo un subgénero de terror explícito que primero se conoció como *gore* y luego, al superarse a sí mismo en el registro de lo sanguinolento, como *splatter*.

Allí es donde toma mayor protagonismo la categoría “Z”, un neologismo utilizado para referirse al cine —en muchos casos, pseudocine— filmado en condiciones de precariedad extrema, con frecuencia por aficionados y siempre con una factura tosca, desaliñada, que dota a los resultados de una cuota adicional de grotesco encanto. Un ejemplo de “autor” de clase Z previa al surgimiento del *gore* es el hoy revisitado Ed Wood, cuyas películas fueron financiadas por inversores estrafalarios (una iglesia evangélica, el dueño de un frigorífico, oscuras productoras de películas); otros más contemporáneos y locales podrían ser el argentino Emilio Vieyra y el uruguayo Ricardo Islas.

El blanco móvil

Mientras la “clase B” se liberó de su relación original con los estudios y pasó de ser una línea económica de realización a un estilo económico de contar, la “clase Z” nació libre, caótica y fermental, dispuesta a ir siempre más allá (en lo horrible, en lo escatológico, en lo tortuoso) con recursos de más acá, y aún sin recursos. En su insaciable voracidad, tarde o temprano la industria termina convirtiendo en hábitos lo que antes eran vicios, y bendiciendo con dinero lo que primero fue pecado mortal. Fue así que *The exorcist* (*El exorcista*, William Friedkin-1973) transplantó al cine industrial —es decir, poderoso y “clase A”— la imaginaria *gore* que películas infames venían experimentando desde mucho antes, y hasta consiguió dos Oscars para el género (guión adaptado, sonido).

Ese movimiento de lo marginal a lo masivo, de lo condenable a lo legitimado, es un reflejo condicionado de toda la cultura occidental, tan afecta a dobles morales y a casilleros excluyentes, pero con el cine en particular el fenómeno se vuelve sintomático. Da la casualidad de que tanto *Psicosis* como 2001 como *El exorcista* fueron muestras de buen cine y llevaron multitudes, marcaron hitos en sus respectivos géneros y merecieron más centímetros de prensa que cualquier título anterior del terror, la ciencia ficción y el *gore*. Pero también da la

casualidad de que esos picos creativos no hubieran tenido lugar (al menos no de esa manera) si previamente no hubiera existido una pequeña compañía llamada American International que hacía películas baratas de terror; si la ciencia ficción de los '50 y principios de los '60 no estuviera agonizando y precisara una inyección de ideas nuevas; si un grupo de cineastas amateurs llamados Herschell Gordon Lewis o Ted V. Mikels o George Romero no hubieran explorado el otro lado de lo que habitualmente se entiende por buen gusto.

Sin embargo, esa condición móvil de la cultura popular, de la cual el cine forma parte, ha sido tericamente negada, obstruida o desconocida por la historia oficial —de Georges Sadoul a Román Gubern— y por casi toda la crítica, que insiste en sellar con asteriscos, como si de un expediente se tratara, lo que se supone obra abierta; y además insiste en repetir los mismos tics viciados de prejuicios, temor, contentidismo, ideología mal entendida o simple corteidad de miras, un déficit imperdonable cuando se escribe sobre un lenguaje apoyado en imágenes.

Extraño presentimiento

Contra toda esa miopía, ese discurso oficial y esos asteriscos se ubica el trabajo monumental que Diego Curubeto (Buenos Aires, 1965) realizó para su libro *Cine bizarro*. Es decir: no es que se haya propuesto una argumentación febril en contra de nada. Como consumidor voraz de rarezas y películas “de culto”; como investigador erudito de lo que la mayoría desecha; como periodista capaz de transmitir sus gustos extravagantes con el mismo sentido del humor y pasión con que los procesa, Curubeto no tiene ni más (ni menos) ambiciones que ordenar “100 años de películas de terror, sexo y violencia”, según reza el subtítulo. Su libro es una afirmación, no una demostración por el absurdo.

Lo notable es que ese repaso por los exponentes menos elegantes de lo que se supone un arte —el séptimo, dijo un apresurado de las cuentas— supone también una lectura alternativa, mucho más estimulante que la “oficial” de la historia del cine, así como *Rastros de carmín*, de Greil Marcus, era una lectura alternativa de la cultura del siglo XX. Asistir al tejido de redes que organiza el conjunto entre categorías preestablecidas, o entre entidades consideradas excluyentes para siempre (elitista/popular, apreciable/despreciable, arte/basura), tiene un primer efecto paralelo en la revisión del relato unilateral, escolar casi, del desarrollo de un lenguaje que además es una industria. Un segundo efecto recuerda que el cine no es propiedad de ningún señor atildado que teme ensuciarse las manos. Esto puede sonar a obviedad, pero al momento de confeccionar una lista de Grandes Películas, o en el cúmulo de lugares comunes que se reiteraron durante el centenario del cine, casi nadie recordó que esa historia estaba hecha, entre otros, por Dreyer y también por Roger Corman, por Luis Buñuel y Mario Bava, por Fritz Lang y John Waters, por Polanski y, cómo no, por Russ Meyer. Todos esos nombres —los respetados y los no tanto— figuran con sendas entradas en



●
arriba: *Blacula*, de William Crain.
izquierda: *Hillbillies in a Haunted House*, de Jean Yarbrough.



Libros

Edición digital no lineal

por Thomas Ohanian
(Ed. I.O.R.T.D.)

Tiempo de vivir, tiempo de revivir (Conversaciones con Douglas Sirk)

por Antonio Drove
(Ed. Filmoteca de Murcia)

Oliver Stone

por Miguel Juan Payán
(Ed. JC)

Bogart, en busca de mi padre

por Stephen Bogart
(Ediciones B)

Rebelde sin pasta

por Robert Rodríguez
(Ediciones B)

François Truffaut

por Antoine de Baecque
y Serge Toubiana
(Gallimard)

◀ el libro de Curubeto, junto a un centenar largo de actores, directores, productores, escritores, géneros y temas, lo cual demuestra que el hombre tiene un espíritu desprejuiciado y que eligió un ángulo de análisis que permite esas flexiones con total naturalidad. Buena parte de la introducción intenta definir el término "bizarro", eje de todo su método selectivo, aunque la carencia en el idioma español de una traducción adecuada del francés *bizarre* (extraño, desconcertante, fantástico), deja el intento en el sobreentendido: "Los aficionados a las películas de terror, sexo y violencia gratuita tienen una buena idea de qué es el cine bizarro", dice Curubeto, y la deja por ahí. Es la única ambigüedad en un libro que, por lo demás, derrocha información precisa. Una definición menos intuitiva hubiera enfocado el campo desde el comienzo, pero basta con empezar a sondear en este *mondo bizarro*, ordenado alfabéticamente, para empezar a extraer algunos factores comunes.

Perlas bizarras

El "cine bizarro" incluye, obviamente, la crema de la "clase B" (desde Don Siegel hasta Jack Arnold, y desde Tobe Hooper hasta los divertidos engendros producidos por Troma) y "Z" (Ed Wood, Ray Dennis Steckler), el *gore* y el *splatter* más demenciales y prácticamente todo el terror internacional, en especial el italiano (Lucio Fulci, Dario Argento). Bizarras son las *sexploitation movies*, vertiente sensacionalista que consiste en traficar sexo sin ningún motivo, en el entendido de que "las mujeres desnudas son el mejor efecto especial", una frase que define mejor que nada a su emisor, el oscuro director Fred Olen Ray. Bizarras eran los *peplums*, aventuras ambientadas en la antigüedad que Groucho Marx prefería evitar porque no toleraba que los actores tuvieran pectorales más abultados que las actrices. Bizarro era el "cine catástrofe" de los '70, cuya fórmula consistía en enfrentar a un elenco nutrido y veterano (Ernest Borgnine era una figura cantada) contra desastres naturales, mecánicos, arquitectónicos o químicos, algo que ya nadie pudo tomarse en serio luego de *Airplane* (¿Y dónde está el piloto?, Zucker, Abrahams y Zucker-1980).

A esa lista hay que agregar aquellas perlas irrepetibles, rarezas entre las rarezas, que desde su origen fueron vistas más como alucinaciones que como películas. Allí estarían, por derecho propio, la

perturbadora *Freaks*; la poesía sobrenatural de un par de títulos de Jacques Tourneur para la RKO de principios de los '40 (*La marca de la pantera*, *Yo dormí con un fantasma*); lo más radical de Robert Aldrich, en particular su fantasía policial *Kiss Me Deadly* (*El beso mortal*, 1955) y la macabra *Whatever Happened to Baby Jane?* (¿Qué pasó con Baby Jane?, 1962), que Curubeto gustó llamar "alucinante *psychotriller geriátrico*"; la pesadillesca *Eraserhead* (1976), el Polanski de *Repulsion* (*Idem.*, 1965) y *Le locataire* (*El inquilino*, 1976) y el Buñuel de siempre, además de las obras completas de David Cronenberg, Alejandro Jodorowsky y John Waters.

La justicia bizarra exige también menciones especiales (y apartados enteros en el libro) para el cine de luchadores mexicanos o argentinos, el erotismo frígido de Isabel "Coca" Sarli, los niños diabólicos, interminables vampiros, psicópatas en varios idiomas y docenas de muertos vivientes, conocidos entre amigos como "zombies". Todo ello está tratado por Curubeto con igualdad de condiciones que las vacas sagradas, a fondo y con documentada pasión, dando por sentado que devoró cuanto publicación especializada en "cine chatarra" existe, que pasó incontables horas visionando cosas con nombres tales como *Orgy of the Dead* o *Santo y Mantequilla Nápoles en la venganza de la Llorona*, y en especial dando a entender que escribe sólo sobre lo que le entusiasma. Esto es, la imaginación que no fue alcanzada por la norma, el sueño sin domesticar, las proyecciones desbordadas, las deformaciones que pueden dislocar la realidad. En dos palabras: lo bizarro.

La diferencia entre él y un crítico normal es la misma que habría entre Tim Burton y cualquier otro director de Hollywood: ambos aprecian el *kitsch*, lo involuntariamente cómico, el fracaso que genera conmoción antes que mal humor. Y están dispuestos a homenajearlos sin confundirse con el objeto, desde la sinceridad y no desde la pose. Mientras Burton recrea las desventuras de un cinéfilo inepto (en Ed Wood) o hace con dinero y talento lo que el verdadero Ed Wood no hizo por falta de ambas cosas (en la flamante *Mars Attacks!*), Curubeto se divierte, investiga, descubre y se asombra ante lo que el crítico formal sale disparando, si no vomitó antes.

Esa saludable falta de escrúpulos lo lleva a asociaciones insólitas (Corman citando a Bergman, por ejemplo; o Tarantino a Aldrich) y a conseguir datos invalorables sobre asuntos tan dispares como el cine barato mexicano, la diva porno Marilyn Chambers o el mítico director español Jesús "Jess" Franco, que ya circulaban en publicaciones más o menos subterráneas de diversos países pero nunca se habían recopilado en castellano y en un solo volumen. Que tal torrente de información no termine abrumando es una virtud de la prosa sintética y bienhumorada de Curubeto, que sabe distribuir los datos, las referencias y los chistes sin perder el hilo del discurso. Quienes hayan leído su anterior *Babilonia Gaucha* ya conocían esas cualidades. Aquí, el universo bizarro las multiplica.

Cine bizarro;

100 años de películas de terror,
sexo y violencia,
por Diego Curubeto.

Ed Sudamericana, Buenos Aires, 1996.

448 páginas.

tv el lejano recuerdo de cybersix

por Juan A. Leguizamón

a nuestra imaginación de televidente —cargada de imágenes, historias, estéticas y personajes— es fácil proporcionarle una sensación de *déjà vu* y acariciarle el ego con lo “ya visto”. La TV, como discurso estridente pero asimismo de escasos sobresaltos, ofrece productos con los que nos familiarizamos y a los que nos habituamos. Porque incluso eso, lo extraño, está en horario extraño, con un cartel que dice “*He aquí lo extraño*”, como el pobre monstruo del sótano al que diariamente alimentamos por abajo de la puerta.

Después de todo, suele ser excitante reencontrarnos con nuevos y viejos conocidos en los bulevares de la televisión (el televidente militante sabrá que lo televisivo, en definitiva, es un espacio-tiempo propicio para infinitos reencuentros); pero es posible además, simplemente aburrirnos y preferir esa relativa autonomía de vuelo llamada *zapping*. Y el televidente sabrá que, con su pulgar, puede sentenciar un “que pase el que sigue”. Aquí y allá se monitorean y se prueban las destrezas de los creadores de televisión. Y es muy fácil aniquilar: silencio, indiferencia, bostezo y cambio de rumbo. Así, un día cualquiera durante los páramos electrónicos, apareció una nueva heroína, yegua vinílica si las hubo.

Cybersix, adaptación televisiva de la historietita homónima de Carlos Trillo, se anunció en la TV con la trompetas doradas del cómic, pero al subir se tropezó con las escaleras. Sí: Argentina cuenta con un *hall of glory* del cómic. Intenso, punzante, vivo, audaz, creativo, el cómic argentino es reconocido, consumido y fuente de inspiración en ámbitos internacionales. Mas, alcanzado por la crisis crónica que vapulea talentos en este lado del mundo, sobrevive como tantos sobrevivientes dibujó en sus páginas, y a lo mejor podría hacerse un lugar entre el *virtual fighter*, el telecomando, los compact y las hamburguesas —así como en los maletines de productores de televisión—.

Emergió a la grilla entonces *Cybersix/96*: ¿Qué se hace cuando a uno le gusta más el logo de una serie que la serie? ¿Qué pasa cuando sólo un logotipo eclipsa a la serie y en ese trazo, en ese diseño, existe la fuerza suficiente para convocar fantasías que la serie ni siquiera intenta? ¿usa remeras y mira noticieros? ¿Y si encima uno aprecia a la chica pero no a la serie? ¿compra los Pósters en Poses Procaces? *Spot*... En este pantano narrativo hallamos un elemental efecto parecido al antiguo *chroma-key*, y sospecho que pudo estar relacionado con la legitimación de la truchez promovida por ciertos tele-revolucionarios japoneses (sobre molde de *Power Rangers*, digo); pues además se aprecia falta de profundidad en la imagen y un fondo hecho con una especie de cartón, sin duda cartón virtual. Notamos la afinidad fonética de cartón con *cartoon*: de *Cybersix* como cómic a escenarios comicolores



con actores. Un *¿virtual-cartoon? Spot*... Sobre un cielo oscurecido, *Cybersix* se desplaza resucitando las clases de gimnasia de la Normal n° 6, sin colchoneta pero sin mayores peligros. Hasta que aparece el popularísimo actor-con-cara-de-mafioso y verdaderas ínfulas de Villano.

Vaya heroína, si es que la dimensión de los héroes se mide por la calidad de sus adversarios. Nada más denigrante para un héroe/oína que un villano de poca monta con aspiraciones. Quizá por eso la niña hablaba haciendo pucheros. *Spot*: El *punk* del *spot* publicitario resultó mucho más convincente que la pandilla de gritones pulcros, de andrajosos de etiqueta que se arreglaron el pelito según el *Manual del rebelde argentino*. Todo aderezado por una rubia, tarada.

Viejas tecnologías

Desde que aparecieron las “nuevas tecnologías” hay que ponerlas en todo para demostrar al País de lo que somos capaces. Pero una cuestión es tener capacidad de compra y otra es tener capacidad de uso. Obviedad como pocas, todos conocen el estribillo. Pero reivindicó públicamente seguir escuchando estos estribillos: ¡que vivan los clásicos de perogrullo! ¡Que siempre vuelvan a golpear nuestras cabezas hacinadas por la creatividad!.

Dramático: las series argentinas más desvencijadas, *Las noventa y nueve puertas del Shao-Lin* y la más austera cruzada de Chuck Norris ya son teatro inglés al lado de la dramaturgia en quince lecciones de aquel primer episodio televisivo de *Cybersix*. Digamos que en la generación y cadencia de las historias, hoy no sólo se compete con la

●
Cybersix, en su versión original de Trillo y Meglia

malón

◀ memoria de las tramas “vecinas”, además se compite con las demos en CD-ROM que, con sus techno-historias digitales, ya se hacen cada vez menos previsibles. Economía de diálogos y almas despojadas no son eufemismos de “lagunas” y “chatura”. Los personajes, errantes, sedientos de drama, transcurrieron envueltos en crípticos enigmas que desafiaron a la lógica más sofisticada. Finalmente llegamos a la modesta conclusión de que se trataba de una broma, una parodia que, de tan inanimada, dejó de ser parodia y pasó a ser mala copia.

Callejón: cuando las producciones salen al mercado, salen a pelear. Unos pocos minutos con Gatúbela de *Batman Returns* y un sólo latigazo hubieran desmayado a nuestra luchadora. No tuvo aguante porque le faltó calle, le faltó vida: *veta* pero no tenía *mirada*. Un personaje que no superó la era industrial porque se asemejaba a un robot fabricante de autopartes antes que a una *outsider* cibernética. Más adorable: nuestra Cybersix como una conejita a pilas frente a una Replicante de *Blade Runner*. No siempre les fue bien a los personajes marca ACME en situaciones según normas IRAM.

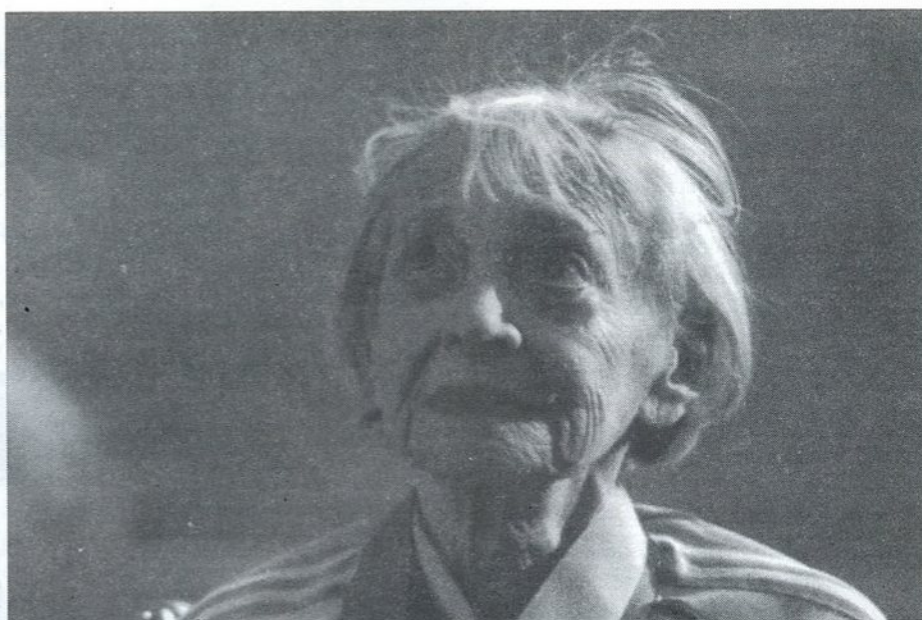
La vaca: persistió, candoroso, el afán didáctico en esta serie argentina. Se nos presentaba y nos ayudaban a separar en sílabas: quién era el malo, quién el bueno, quién debía castigar a quién, quién tenía problemas, qué tipo de problemas y cuán difíciles, etc., etc., etc. Gracias por el empeño, pero demasiado tarde: ya lo hicieron mejor en *Mazinger* y ya muchos conocemos *The Wall*.

Yo también: el cine bizarro, lo clase B, lo clase Z, lo “mal hecho” circula por lo más *in* de cables y/o videoclubes. No es raro que ahora muchos papamoscas se suban al vagón de los *trashers*. Estos reciénvenidos abren su nuevo paragueta y se lanzan al ruedo confiados en que para *trashers* no hace falta talento, pues parece que a los insulsos y mediocres siempre les queda el último parapeto de la parodia y el posmodernismo. No obstante, la respuesta a estos presuntos incuestionables puede residir en que lo insulso –carente de gracia y viveza– no es interesante justamente porque no nos desafía, poco nos exige y pide complacencia, conformismo, en fin: que lo banquemos. Si se plantea como un juego, no es nada más que un juego aburrido.

Típico: levantaron Cybersix. Un día surfeamos y descubrimos que había sido tragada por el agujero negro de la indiferencia. Seguimos surfeando. Es cierto que hoy en día no hay mucha paciencia, menos en la televisión. Bajó el martillo del *rating* y entre los defensores se murmuraba que el público no estaba preparado para realizaciones de tan alto vuelo creativo.

Todos para uno: ya tenemos bastante material de relleno entre los *spots* publicitarios; como consumidores con derechos que somos, hubiéramos preferido levantar firmas para pedir una nueva Cybersix, desatada en un *porno-thriller* con el Vengador Tóxico, y en concubinato con Nina Hagen.

Consecuencias de un curioso afán de telespectador: recoger los frutos de la inevitable promiscuidad televisiva.



soy leyenda sylvia sidney

por Fernando Martín Peña

En ¡Marcianos al ataque! una frágil anciana, devota del cantante *country* Slim Whitman, cumple involuntariamente un rol crucial en la lucha contra los extraterrestres. Es difícil reconocer en esa mujer la melancólica belleza de Sylvia Sidney, notable actriz que alcanzó su mayor fama en el cine norteamericano de los años '30. Hollywood no suele ser generoso con sus viejos profesionales y Tim Burton lo sabe, por lo que la destacada participación de la dama en su film puede verse como una modesta pero sentida reivindicación.

Sylvia Sidney se llama en realidad Sophia Kosew y nació el 8 de agosto de 1910 en Nueva York. Debutó en el cine en 1927 y desde 1931 fue protagonista de films esenciales como *An American Tragedy* (*Una tragedia humana*, de Josef von Sternberg-1931), *City Streets* (*Calles de la ciudad*, de Rouben Mamoulian-1931), *Street Scene* (*La calle*, de King Vidor-1931), *Merrily We Go to Hell* (*Tuya para siempre*, de Dorothy Arzner-1932), *Mary Burns, Fugitive* (*Delincuente*, de William K. Howard-1935) y *Trail of the Lonesome Pine* (*Herencia de Muerte*, de Henry Hathaway-1936).

Trabajó tres veces para Fritz Lang, en *Fury* (*Furia*, 1936) junto a Spencer Tracy, en *You Only Live Once* (*Sólo vivimos una vez*, 1937) junto a Henry Fonda, y en la menos conocida *You and Me* (*Los dos solos*, 1938) junto a George Raft. Simultáneamente protagonizó *Sabotage* (*Sabotaje*, de Alfred Hitchcock-1936) en Inglaterra, y *Dead End* (*Callejón sin salida*, de William Wyler-1937), tal vez su trabajo más recordado.

Desde 1941 sus apariciones se hicieron más esporádicas, aunque estuvo memorable junto a James Cagney en *Blood on the Sun* (*Sangre sobre el sol*, de Frank Lloyd-1946). Fue una de las muchas estrellas convocadas por Lewis Milestone para su versión de *Los Miserables*, en 1952, y por Richard Fleischer para el estupendo policial *Violent Saturday* (*Un sábado violento*, 1955). Aunque derivó su mayor actividad al teatro y la TV, se la pudo ver cada tanto en curiosos papeles breves, como el que interpretó para Wim Wenders en *Hammett* (*Investigación en el Barrio Chino*, 1983) o para el propio Burton en *Beetlejuice* (*Idem.*, 1988). Ninguno fue tan extraño como el que hizo para Larry Cohen en *God Told Me To* (1977), donde interpretó a una virgen violada por extraterrestres y madre de una especie de redentor asesino.

A pesar de su impresionante currículum, los Oscars la eludieron sistemáticamente durante sus mejores años y sólo obtuvo una nominación por mejor actriz secundaria, en 1973, por su trabajo en *Summer Wishes, Winter Dreams* (*Deseos de verano... sueños de invierno*, de Gilbert Cates). Se reciben firmas para proponer de inmediato su canonización en vida.

laser la colección particular

por Diego Curubeto

The Most Dangerous Game Collector's Edition (The Roan Group)

Esta increíble película de 1932, conocida en la Argentina como *El malvado Zaroff*, fue durante mucho tiempo una figurita difícil, prácticamente imposible de ver en una copia razonable, ya sea en filmico o en video.

Curiosamente, había una copia en Buenos Aires, en poder de la Cinemateca Argentina. El investigador y cineclubista Héctor Vena había llegado a verla y la recordaba en inglés, sin subtítulos, pero hace algo más de una década los directores de la entidad decidieron deshacerse de ella en un trueque con la astuta Cinemateca de algún otro país.

Más allá de que la historia de Leslie Banks dedicándose a la cacería humana (en este caso de Fay Wray y Joel McCrea) es completamente fascinante, parte del culto a este film se debe a sus puntos en común con *King Kong*; a la presencia protagónica de Wray hay que sumar el trabajo combinado de Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack –coproductor y codirector–, la partitura de Max Steiner y los decorados, en buena parte resueltos en la misma jungla por la que deambularía poco después el gigantesco mono libidinoso.

La imposibilidad de disfrutar esta maravilla, que Schoedsack realizó en colaboración con Irving Pichel (luego responsable de *She*), terminó para siempre gracias al esforzado trabajo de la gente de The Roan Group: consiguieron los negativos originales de cámara, los restauraron cuidando de que hasta el último fotograma de la toma más dañada se vea perfectamente, arreglaron el desastroso sonido hasta alcanzar una calidad muy razonable, hicieron una copia excelente y la pasaron a *laser-disc* utilizando el mejor *transfer* digital. Como para estos tipos todo parece poco, agregaron además una sección especial de fotografías publicitarias del film, otra sección dedicada a sus dos *remakes* oficiales (*A Game of Death* de Robert Wise, 1946, y *Run for the Sun* de Roy Boulting, 1956), un bizarro fragmento del mítico *Creation*, proyecto inconcluso del animador Willis O'Brien, y los trailers de *King Kong* y *Mighty Joe Young*.

Además, el disco incluye una revista de ocho páginas con fotos del film, material publicitario raro y un completísimo texto de George Turner, ex director de la revista *American Cinematographer* y técnico en efectos especiales en films como *One from the Heart* (*Golpe al Corazón*, de Francis Ford Coppola-1982) y *Outland* (*Atmósfera cero*, de Peter Hyams-1981). Turner además comenta el film en la banda de audio analógica del láser y, a diferencia de los aburridos ensayistas de algunas ediciones de este tipo, no para de proporcionar datos alucinante acerca de *The Most Dangerous Game*.

El peligroso juego al que hace referencia el título original fue practicado muchísimas veces tras el estreno de esta película. Una de las últimas y mejores reelaboraciones de la historia fue *Hard Target* (*Operación cacería*, de John Woo-1993). Pero además de este film con Van Damme y las dos *remakes* oficiales ya citadas, el guión de James Ashmore Creelman (sobre relato de Richard Connell) es uno de los más imitados de la historia del cine. En las notas de la contratapa del disco, Toby K. Roan señala incluso un episodio de la serie *La isla de Gilligan* en el que el simpático protagonista era sometido a una cacería similar. Se podrían citar además un episodio de *El súper agente 86* y una variante africana del asunto propuesta por Cornel Wilde en su excelente *The Naked Prey* (1966).

The Most Dangerous Game dura una hora y tres minutos (el lado 2 del disco es CAV) y en ese breve lapso incluye un terrible naufragio, tiburones hambrientos, un salón de trofeos decididamente *gore*, horribles insinuaciones sobre los aspectos afrosiáticos del homicidio, un cocodrilo y una espeluznante horda de perros de caza. El plano final del film es todo un ejemplo de economía visual: en una misma toma, Schoedsack y Pichel resuelven la fuga de sus héroes y la muerte del villano.

Esta edición es imperdible. Lo mejor es citar el propio Toby Roan en su texto de la contratapa: "Si usted ya vio *The Most Dangerous Game*, está a punto de apreciarla de un modo totalmente nuevo. Y si no la vio ¡vergüenza!, debe prepararse para 63 minutos completamente bizarros y salvajes".

The Doors Collection (MCA-Universal)

Más allá del culto por los Doors, banda fundamental del rock americano de los años '60, esta edición que reúne absolutamente todo el material de archivo disponible sobre Jim Morrison y su grupo resulta especialmente interesante, porque aprovecha al máximo las posibilidades del disco láser como soporte.

The Doors Collection tiene tres lados en CLV que incluyen el conocido compilado de clips *Dance on Fire*, el documental *Live at the Hollywood Bowl* y el bastante más raro *Soft Parade*. Los dos últimos fueron dirigidos por el tecladista del grupo, Ray Manzarek, quien también realizó el clip de *L. A. Woman*

que puede verse en *Dance on Fire*, en una versión con algunas pequeñas diferencias que aquí denominan un poco pomposamente el "director's cut".

El lado 4 es CAV y contiene cosas realmente extrañas, como por ejemplo dos interesantes cortometrajes realizados por Manzarek cuando estudiaba cine en la UCLA. En uno de ellos, *Induction*, aparece el mismísimo James Douglas Morrison cuando aún no era un astro *pop*. Este lado de material adicional incluye además una colección de fotos, un fragmento de una obra de teatro unipersonal del baterista John Densmore sobre sus experiencias con el grupo, una versión instrumental *new age* de *The End* a cargo del guitarrista Robby Krieger y una colección de memorabilia de los Doors que muestra, entre docenas de rarezas, un simple argentino del hit *La quiero con locura*.

Pero uno de los puntos más fuertes de este álbum doble es el constante comentario en la pista analógica a cargo de los tres Doors sobrevivientes y del productor Bruce Botnick, dando todo tipo de datos sobre las imágenes y los desmadres psicodélicos de Morrison. Así uno puede enterarse de que durante la famosa interpretación de *The End* filmada en el Hollywood Bowl, Morrison pedía constantemente al iluminador que apagara la luz, mientras los otros músicos le susurraban que eso era imposible porque estaban rodando un documental.

Con la posible excepción de *Soul Kitchen*, todos los temas importantes de The Doors están aquí, algunos inclusive en versiones alternativas tomadas de distintas presentaciones en la TV. Incluso hay una rara versión de un tema, *Build Me a Woman*, que no está en ninguno de sus discos grabados en estudios. El sonido digital con Dolby Surround es realmente de lo mejor que se haya hecho en este tipo de remasterizaciones de viejas grabaciones.

malón



clásicos había en mi frente tantos inviernos...

Sobre *Ella*, de Irving Pichel
y Lansing C. Holden
por Fernando Martín Peña

malón

La intención de repetir el espectacular éxito de *King Kong* en 1933 era tan firme que sus productores-realizadores Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack apuraron un divertido *Son of Kong* antes de que terminara ese año. Poco después Cooper tomó la iniciativa de producir *She*, sobre una estu-
penda novela de aventuras de H. Rider Haggard, publicada en 1887, cuya eficacia había permitido ya al menos tres versiones previas y justificaría después otras dos¹. Un atractivo principal de la novela era que permitía volver sobre algunos elementos básicos de *King Kong*: también aquí un grupo de expedicionarios (Randolph Scott, Nigel Bruce, Helen Mack) alcanza un paraje desconocido a la civilización y detenido en el tiempo, que alberga lo fantástico, y, en este caso, lo fantástico cristaliza en la existencia de una mujer inmortal de belleza indescriptible llamada Ayesha. En este punto, cualquier adaptación cinematográfica tropieza porque la realidad impide contar con una actriz de belleza indescriptible. La debutante Helen Gahagan, cantante de ópera y esposa del actor Melvyn Douglas, es contratada para asumir esa responsabilidad y la acción sigue, pero desde su aparición el público deberá aceptar el aspecto concreto de la actriz como una metáfora de la belleza indescriptible del personaje de Haggard.

Ayesha aguarda el regreso de un amante muerto siglos antes y gobierna con mano dura a unos pobres nativos, arrojándolos al fuego cada vez que éstos no consiguen reprimir su antropofagia. Pese a todo, esta dama de hierro se funde ante la presencia de Randolph Scott, a quien toma por la reencarnación de su amor perdido y ofrece el don de la vida eterna. Aquí el film tropieza por segunda vez, porque Scott prefiere compartir una efímera y piadosa vida de trabajo junto a Helen Mack, en lugar

de aceptar la inmortalidad y el cogobierno de un reino aislado de toda preocupación mundana junto a una voluptuosa mujer que lo ha esperado acariciando expectativas durante varios siglos.

Helen Mack convence a Scott ofreciéndole "*Reír juntos de pequeñas cosas... llorar alguna vez por las grandes cosas; compartir lo que el destino depare... envejecer juntos y, cuando alguno de los dos ya no esté, confiar en volver a estar juntos...*". En la novela de Haggard, la belleza de Ayesha embrujaba, seducía automáticamente descalificando toda consideración seria de otras opciones. En realidad, en la novela ni siquiera existía el personaje de Helen Mack: su lugar lo ocupaba una muchacha nativa que se enamoraba del protagonista tomándolo por una especie de dios, se adosaba a él y terminaba literalmente suprimida por la ira de Ayesha. Detrás de la adaptación cinematográfica de Ruth Rose (que había participado en el guión de *King Kong*) se percibe una intención conservadora muy a tono con el renovado avance de las presiones puritanas que tenían lugar por esa misma época. El personaje de Helen Mack no sólo encarnaba una serie de valores en los que Haggard jamás pensó, sino que además anulaba toda insinuación de relación interracial que se habría podido inferir si la adaptación hubiera respetado el personaje de la fiel nativa.

Aunque *She* es básicamente un film de productor, debe consignarse que fue codirigida entre Irving Pichel y el arquitecto modernista Lansing C. Holden. Debe decirse también que el diseño general del film, los efectos especiales y la delirante coreografía de una danza regional compensan el pasteurizaje de la novela, algunos diálogos bastante malos y la actuación de Randolph Scott. En su momento, la película perdió bastante dinero, aunque no tanto como el que hubiera perdido si el productor Cooper hubiese logrado filmarla en Technicolor, como era su intención original. Ese fracaso supuso debut y despedida para Helen Gahagan, quien pocos años después encontró una carrera más próspera en la política y fue elegida congresista desde 1941 hasta 1950, año en que Richard Nixon le ganó el puesto.

Mucho más cerca de la novela quedó la versión inmediatamente previa a la de Cooper, realizada en Inglaterra en 1925 por Leander de Cordova, "*Contextos especialmente redactados por H. R. Haggard*". Parcialmente reconstruida a partir de una copia incompleta, esta versión circuló durante años en formato reducido para coleccionistas (8 y 16mm.) y ahora se consigue en video por correspondencia².

Una comparación entre ambas versiones es interesante, porque la muda parece haber servido de modelo para la puesta en escena de varios pasajes de la sonora, como el intento de antropofagia de los nativos, la catacumba en la que Ayesha preserva el cuerpo intacto de su amor muerto o el diseño mismo de la llama que proporciona inmortalidad.

Ayesha está deliciosamente interpretada por Betty Blythe, estrella del cine norteamericano importada a Inglaterra para la ocasión. Blythe ya había interpretado a la Reina de Saba en un film de

1921, luciendo un vestuario tan extraordinariamente leve que "si me lo hubiera puesto todo junto igual me habría resfriado", según dijo años después. Para She repitió la hazaña exponiéndose con generosidad a lo largo del film y justificada ante la censura por ajustarse con precisión a la descripción de Haggard. A esa fidelidad se deben otras diferencias anecdóticas menores: en la muda el reino de Ayesha no está en el Ártico sino en el África y su espera célibe no es de sólo 500 años sino de 2.000, suficientes como para justificar de sobra su arranques temperamentales. En la muda no hay una escena de baile tan atractiva como la de la sonora, pero en cambio tiene lugar una hermosa fiesta iluminada por nativos condenados por Ayesha a servir de antorchas.

She
(Ella, 1935)

Dirección: Irving Pichel, Lansing C. Holden. *argumento:* novela de H. Rider Haggard. *guión:* Ruth Rose. *diálogos adicionales:* Dudley Nichols. *fotografía:* J. Roy Hunt. *música:* Max Steiner. *productor:* Merian C. Cooper para RKO. *duración original:* 94'. *Editó:* Época.

documentos polémica carta de glauber rocha

Notas y traducción por Marcelo Bello

En Recife (capital del estado de Pernambuco), dentro del Museo del Hombre del Nordeste, el visitante protagoniza el mismo camino que los "retirantes", campesinos que huyen de la seca rumbo al litoral. La visita al museo consta de dos salones: en el primero está la muerte agazapada en los rigores del sertón (desierto del nordeste de Brasil) y en las tareas impuestas a los esclavos para la explotación azucarera. Cruzando el amplio hall de la recepción, en la otra sala, se congregan objetos de la cultura popular que expresan la vitalidad extraordinaria de la región, producto de la explosiva combinación entre tradiciones africanas, indígenas y europeas. Con la filmografía y los textos críticos del bahiano Glauber Rocha (1939-1981), pasa lo mismo: se trate del cortometraje *Di* (homenaje al pintor Di Cavacanti) o de la entrega de mundo de un Antônio das Mortes (personaje de Dios y el Diabolo en la tierra del sol), la muerte entraña la paradoja de un vitalismo arrollador. Este rasgo adquirió un plus en mayo de 1996. Al hacerse público parte del trabajo de la investigadora Ivana Bentes (profesora de la Escuela de Comunicación de la Universidad Federal de Río de Janeiro) se pudo acceder, por ejemplo, a una confesión de Glauber fechada en 1973: "...comienzo a entender la infinita ternura que hay en el crimen. Yo sentía verdadero placer en filmar a Antônio das Mortes masacrando beatos..."

Notas

1. En Estados Unidos, Edwin S. Porter dirigió una versión relativamente breve en 1908 y en 1917 la Fox produjo una primera adaptación seria, dirigida por Kenean Buel y con la exótica Valeska Suratt como Ella. En 1925 hubo una versión inglesa dirigida por Leander de Cordova con Betty Blythe. En 1965 Ursula Andress asumió el rol protagónico en otra versión inglesa, producida por la Hammer y dirigida por Robert Day, así como en su secuela, *The Vengeance of She* (dir.: Cliff Owen) realizada en 1967. En 1985 hubo una versión italiana de Avi Nesher protagonizada por Sandahl Bergman, que Maltin ubica en el "bottom-of-the-barrel".

2. Se puede pedir, por ejemplo, a *Bell and Blade*, 124 Penn Avenue, Dover NJ 07801.



Como anticipo de un libro en preparación donde la citada investigadora acopia más de 300 cartas inéditas del más importante ideólogo del Cinema Novo brasileño, el suplemento cultural del diario *Folha de São Paulo* publicó el texto completo de otra carta donde el cineasta exhibe una ferocidad que parece destilada en el mismo alambique de los antagonistas de Dios y el Diabolo... Está fechada el 9 de abril de 1981, cuatro meses antes de la muerte del cineasta, y fue dirigida al entonces presidente del *Embrafilme*, Celso Amorim. Se trata de un do- ▶



VideoClásicos

Colección Laurel & Hardy
8 cassettes con 13 cortometrajes y 3 largometrajes de la mayor pareja cómica de la historia del cine.
(Época)

Lejos de Vietnam
(Loin de Vietnam, 1967)
de Alain Resnais, Joris Ivens, Jean-Luc Godard, Agnes Varda, William Klein y Claude Lelouch.
(Yesterday)

Chica de medianoche
(Midnight Girl, 1925)
de Wilfred Noy,
con Lila Lee, Bela Lugosi,
Gareth Hughes.
(Época)

Almas en el mar
(Souls at Sea, 1937)
de Henry Hathaway,
con Gary Cooper
y George Raft.
(Época)

Nacida para el baile
(Born to Dance, 1936)
de Roy del Ruth,
con Eleanor Powell
y (de pie) James Stewart.
(Cobi)

El Capitán Pérez
(1945)
de Enrique Cahen Salaberry,
con Olinda Bozán y José Olarra.
Sobre la novela de Carlos O. Bunge, adaptada por Manuel Mugica Láinez.
(Sólo Para Coleccionistas)

◀ cumento (aquí transcripto casi en su totalidad) en que Glauber Rocha denuncia el oportunismo de algunos colegas y, dentro de un virtual Parlamento Cinematográfico ("P.C.", para su jerga burlona), emite un voto en disidencia sobre el cauce que debería tener la empresa estatal de cineastas que él ayudó a crear en 1974 y que acabó desmontando la gestión de Collor en 1990. Su retórica agresiva, especialmente en el ataque a que los dineros públicos apañen la "degradación estética" representada por la pornochanchada y demás proyectos orientados exclusivamente al mercado, importa menos como vehículo de propuestas concretas que como expresión de congruencia entre la propia situación – "pau de arara", según la propia metáforización de Glauber sobre su lado indigente y marginal en relación a la cultura urbana– y la militancia estética de sus films. Entre *Barravento* (1963) y *A Idade da Terra* (1980), citando otra vez a la profesora Ivana Bentes, existirían dos constantes: "Una pedagogía de la violencia y un marxismo tropicalizado que transforman a santos, vaqueros y asesinos de alquiler en agentes de la revolución".

Diálogo de Dios y el Diablo...:

- ¡La culpa no es del pueblo, Antonio! ¡La culpa no es del pueblo!

- Un día habrá una guerra en este sertón... ¡Una guerra grande sin la ceguera de Dios y del Diablo. Y para que esa guerra venga pronto yo ya maté a Sebastián, voy a matar a Corisco y después moriré de una vez, puesto que nosotros somos todos la misma cosa.

malón

Sintra, 9 de abril de 1981

Querido Celso:

Aquí todo más o menos. Me estoy recuperando de la pericarditis y escribiendo el guión. Converse con Claude Antoine [productor francés] y él está interesado, pues tiene contactos con productores. Llevó una sinopsis pero sólo podrá obtener respuestas durante el Festival de Cannes.

Sé que la Embrafilme debe estar en crisis. Todavía no leí diarios pero recibo algunos avisos inconscientes. Sabés que hasta hoy, desde que vos entraste, nunca opiné sobre la Embra, primero porque te considero capaz de dirigirla, segundo porque el Parlamento Cinematográfico no me oye.

Quieran o no soy un marginado del Cine Brasileño. Hay explicaciones políticas y psicológicas. Por causa de este terrorismo nuestra camada se hunde. Mi libro *Revolução do Cinema Novo* es, sin embargo, un gesto de grandeza en relación a los ex-compañeros. Se trata del caos cultural nacional. Son 20 años de lucha teórica y práctica, en mi caso, culminadas en un segundo exilio¹. No me lamento but lamento la incapacidad de los ex-compañeros para revolucionar la cultura a través del cine. Me preocupo porque un país sin cine significa cultura muerta, pueblo muerto. Pero todos aman la contra información de la TV. (...) De ahí la campaña contra *A idade da terra*, que acabó con el cinecorte y confección que hacen, malogrado.

Creo que la Embrafilme no se justifica como Empresa del MEC² apoyando el tipo de cine que se hace. En verdad, Figueiredo³ tenía razón cuando habló de las conexiones de la Embra con la pornochanchada, porque a la luz de la crítica el 90% es porno efectivamente, en el sentido definido por Straub: DEGRADACIÓN ESTÉTICA. Mientras León [Hirzman] se masturba con realismo crítico, [Arnaldo] Jabor hace desde hace mucho tiempo pornochanchadas.

Delmiro Gouveia es tan pornográfico como *Sete gatinhos* [Neville D' Almeida, 1977] o *Pixote* [Héctor Babenco, 1980]. Los cineastas y críticos que atacaron *A idade...* no tienen capacidad intelectual para una verdadera discusión y comparación sobre arte y revolución. El problema sólo me interesa desde este punto de vista. Cualquier otro es falso. Esta idiotez y deshonestidad me exiliaron. Como, después del libro, no me quiero batir con traidores, corruptos y canallas irre recuperables (...), prefiero salir del barco antes que se hunda. (...) La verdad es ésta: fueron a Geisel⁴ usándome y después me traicionaron pero siguieron usándome. Ninguno de ellos, salvo Geisel, entendió mi pensamiento político. Osaron considerarme un oportunista como ellos. No poseen sentido de responsabilidad nacional. (...) Teniendo en consideración que el gobierno no entiende de cine, la cosa se complica. Para no ser consumido por ese lodo, tuve que exiliarme y no acepto posiciones conciliadoras. (...) Traicionaron a Jango [João Goulart] en 1964 y 1974. La ideología quedó en el esqueleto de Gabeira⁵, es el fin de un proyecto de nación. El cine ya no es más la vanguardia del pensamiento nacio-

nal. Hé aquí por qué el estado ya cumplió con su misión.

Soy francamente favorable a la reducción de la Embrafilme a un órgano puramente cultural, a la desactivación lenta y gradual de la distribuidora, a la supresión del decreto de exhibición obligatoria. *A idade da terra* no fue beneficiada por ese decreto y sí *Pixote*. Entonces el decreto no tiene sentido para el cine revolucionario y no veo por qué apoyarlo. Es un chantaje de la impotencia. (...) Ruy Guerra me denuncia como fascista en Mozambique y va a buscar ventajas en Brasil... en la pantalla es un cineasta de derecha... y por ahí....

Me dolió profundamente el hecho de Marco Aurelio haber lanzado *A idade* del modo que la lanzó... él no fue honesto ni conmigo ni con vos. ¿Por qué dejar el film un sólo día en el *Guarany*? ¿Por qué lanzar *Sete Gatinhos*, pornochanchada, en todo el territorio nacional y tirar *A idade* en salas de arte? ¿Por qué no proseguir con el film? Por los intereses políticos en atender al Parlamento Cinematográfico, para perseguir a Glauber, por incompetencia en gestionar democráticamente los bienes del estado. Si él dejó el film en el estante –éste es el hecho–, él trabajó contra mí. No creo en buenas intenciones frustradas. (...) Por eso es que estoy exiliado y por más dificultades que tenga no volveré mientras no me sea permitido actuar para resolver el problema, pues tengo conocimiento de la causa.

De mi parte, no considero la guerra perdida y sé que tengo razón. El primer paso sería transferir la Embra para Brasília a fin de descongestionar Río, que hoy es el mayor prostíbulo del Tercer Mundo. Reducir el decreto de obligatoriedad apenas a filmes de Clase A, considerados por el Concine [Concejo Nacional del Cine] y reducir el número de días a 40 por año en cada sala. (...) Ya que existe el decreto, hoy estimulante de la pornochanchada, que sea para estimular la calidad. El Departamento Externo se debería ocupar sólo de Festivales y promociones culturales. La venta debe ser hecha por los productores. La distribuidora debería pasar a un grupo privado o a una cooperativa (excluyendo los filmes del patrimonio artísticamente importantes). Y el financiamiento a la Industria, concedido por el Banco de Brasil en una cartera a crear.

(...) En Brasília debería ser construída una sede moderna para la Embra, con un estudio audiovisual de técnica moderna: ahí debería funcionar una Escuela de Cineastas, un centro de investigaciones audiovisuales y se deberían producir algunos films creativos. Mantener una distribución equitativa, etc. (...) No voy a manifestarme públicamente sobre esto ni lo estoy escribiendo a nadie más. Te comunico mis ideas porque es un voto. Y sabés lo que pienso y podrás comparar mi posición con la de los otros parlamentarios...

¿Venís a Cannes? De cualquier forma, escribime o telefoname para que hablemos. En mayo comenzarán nuevas dificultades financieras. No podré armar pronto el film, deberé trabajar en cualquier otra cosa para sobrevivir. Una solución, además justa, sería que la Embrafilme me compre los

derechos mundiales de Barravento, Dios y el Diablo... y Tierra en trance, cuyos contratos están vencidos en casi todos los países. Como son tres clásicos y aún inéditos en la TV [Brasileña], en los países socialistas y en muchos latinoamericanos, también USA, pueden ser lucrativos.

(...) Si Embrafilme comprara estos filmes, considerando su valor cultural (indiscutible y creo que el MEC comprenderá esta inversión), yo estaría definitivamente pago. Porque, irónicamente, yo estoy en la mierda mientras otros están en la cama. Toda vez que defiendo la desestatización, no quiero más depender de la Embra. Si compraran mi patrimonio, sería como que el MEC comprase tres cuadros de Portinari. Se trata de preservar un producto que no puedo conservar ni comercializar. Con ésto yo tendría el mínimo de independencia y podría intentar sobrevivir hasta organizarme como empresario. Mi falla es de orden político. Me exilié y mis socios del PC me robaron. (...)

No quiero solicitar de la Embra nuevo financiamiento. Desecho esa oportunidad en nombre de la historia... En caso que la Embrafilme no quiera comprármelos, intentaré vendérselos a una Fundación Cultural Internacional, a Gubelkian o a algún otro coleccionista exótico...

Te escribo sin delirios, ansioso por superar una fase e iniciar otra. Te agradezco tu atención y te espero el día 21 en la cinemateca, día de inicio de la *Perspectiva*. (...)

La RAI edita el guión de *O nascimento dos deuses* a fin de mes. No podré ir a Cannes. Aparte de no tener dinero, estaré trabajando.

Lo que te hablé aquí es confidencial, pues por ahora no me estoy comunicando con nadie más del cine brasileño. Se trata de un momento difícil y si no son tomadas medidas drásticas el cine brasileño se acaba para siempre.

Creé en mi sinceridad, abrazos para Ana y familia. Paula [Gaetan] manda cariños.

Glauber.

Notas

1. El primer exilio de G. Rocha tiene lugar tras el Acto Institucional 5 de 1968 (AI-5). Tras cuatro años del derrocamiento militar al presidente João Goulart (1964), llegan al poder los militares de la línea dura. El cineasta rompe públicamente con el régimen y sale del país, e inicia un periplo de viajes y trabajos por Italia, Congo, España, Chile, Cuba y Europa del este.

2. En esa época, Ministerio de Educación y Cultura.

3. Militar que presidió Brasil entre 1979 y 1985.

4. Militar que presidió Brasil entre 1974-1979. Encabezó el proceso de apertura política que permitiría a G. Rocha regresar.

5. Líder del MR-8 (Movimiento Revolucionario 8 de Octubre) una de las cinco agrupaciones guerrilleras que emergen en Brasil en los '60. Una anécdota: sabiendo de la cooperación de Glauber con la lucha armada, Gabeira citó al cineasta en la heladería Copelia de La Habana. Tenía la intención de que Glauber dirigiera un film sobre la Revolución Brasileña, protagonizado por Jack Palance y Jane Fonda, con música de Caetano Veloso y Gilberto Gil. Glauber consideró que era un suicidio artístico y no aceptó.

6. La Cinemateca Portuguesa organizaba, a fines de abril, una muestra de toda la filmografía de G. Rocha, incluyendo sus títulos menos difundidos: *Di* y *Idade da Terra*.

lanzamientos detrás de un mostrador oscuro

Sobre *Clerks*, de Kevin Smith
por Paula Félix-Didier



"*Clerks* es una gran película porque cualquiera podría haberla hecho".
Film Threat, junio de 1996.

Cada nueva edición del Sundance Festival, la meca del cine independiente americano, descubre para el gran público algún nuevo realizador y lo arroja directamente a las fauces de la industria, es decir, de los representantes de los grandes estudios que asisten rigurosamente y se disputan al nuevo hallazgo. La revelación de la edición '95 del festival fue Kevin Smith, 23 años y hasta entonces empleado en un *convenience store* (una especie de kiosco-almacén) en New Jersey. Su debut cinematográfico se llama *Clerks*, se filmó por las noches durante tres semanas en el negocio donde trabajaba y costó 27.500 u\$s. De ese monto, 21.000 fueron financiados a través de la tarjeta de crédito de Scott Mosier, a la sazón productor y también montajista, mezclador de sonido y amigo de Smith, y los otros 6.000 u\$s gracias a sendos préstamos de las familias Smith y Mosier que aportaron 3.000 u\$s cada una.

Esta escasez de recursos marcó los límites de una propuesta que busca su estética en la pobreza y crudeza de las imágenes y en la riqueza contrastante de los diálogos. Un solo decorado, película blanco y negro, planos-secuencia fijos y cierta cuidada desprolijidad centran la atención en el duelo verbal vertiginoso de dos jóvenes empleados que miran pasar sus vidas detrás de un mostrador con el cinismo y la impotencia de dos ancianos. Los méritos del film se apoyan en gran medida en los diálogos brillantes y en el ritmo y naturalidad de los actores: se habla mucho, todo el tiempo y muy rápido. La atención no se desvía hacia una composición de cuadro o un montaje complicados, se retiene exclusivamente para los diálogos que se disparan a un ritmo que no da tregua. Los seis años que Smith trabajó en ese kiosco explotan en la pantalla como una deseada venganza frente a lo que tuvo que soportar día tras día tras la máquina registradora: un largo desfile de clientes absurdos, desquiciados, groseros o estúpidos, que en realidad no son más que gente común vista desde el otro lado del mostrador. La decisión de hacer una película supuso para Smith enfrentarse con la posibilidad de cambiar de vida y en ese sentido *Clerks* funciona como una *catarsis*, palabra que aparece en el último de los dieciocho lacónicos cartones que separan las diferentes escenas.

Para poner en escena la experiencia autobiográfica que da origen al film, Smith se proyectó en dos personajes complementarios: Dante (Brian O'Hallaran), cajero del alma-



VideoLanzamientos

Screamers

de Christian Duguay,
con Peter Weller
y Jennifer Rubin
(Transeuropa)

El pueblo

de los malditos

de John Carpenter,
con Christopher Reeve
y Kirstie Alley.
(AVH)

La Sra. Parker

y su círculo vicioso

de Alan Rudolph,
con Jennifer Jason Leigh
y Matthew Broderick.
(Transeuropa)

Funny Bones

de Peter Chelsom,
con Oliver Platt,
Lee Evans, Richard Griffiths,
Leslie Caron y Jerry Lewis.
(Gativideo)

◀ cén, formal y un tanto reprimido, que cree que los "títulos dictaminan el comportamiento" -esto es, que como cajero se supone que debe respetar a los clientes aunque los desprecie- y Randal (Jeff Anderson), empleado del video club anexo, cínico e irresponsable, que escupe agua en la cara de un cliente para demostrar a Dante que su "título" de empleado no le crea ninguna obligación. El propio Smith tiene un pequeño papel en el film como un personaje llamado Silent Bob, compañero de Jay (Jason Mews, empleado del video club en la vida real), *dealer* de crack apostado en la puerta del negocio. La pareja originalmente debía cumplir la función de coro griego pero finalmente su participación se redujo a la de *comedy reliefs*, como separadores de algunas de las secuencias. Sin embargo, sus escasos diez minutos de pantalla tuvieron tanto éxito entre el público que no sólo reaparecieron en el segundo film de Smith sino que Miramax está pensando en que protagonicen otro.

"Dante se parece a mí y Randal se parece al que me gustaría ser", admitió Smith en una entrevista para la revista francesa *Studio*. Dante es incapaz de luchar contra su propio destino mediocre de cajero en un suburbio de New Jersey, y aunque tiene lucidez suficiente para darse cuenta del agujero en que está metido, le sobra cobardía para cambiar de vida. Smith plantea su propia crisis vivencial como un viaje hacia la oscuridad del que se vuelve dispuesto a todo o vencido, y condensa esta experiencia en un largo sábado tras la caja registradora. Dante se ve atrapado en el almacén todo el día sólo porque no pudo decir que no a su jefe cuando éste lo requirió en su día franco. La voluntad de identificar a Dante como un héroe trágico se manifiesta en la frase que se repite una y otra vez a lo largo del film: "Ni siquiera debería estar aquí". El Destino juega sus fichas y poco a poco todo parece desquiciarse, estar fuera de control. Como en *Después de hora* (*After Hours*, de Martin Scorsese-1985), los acontecimientos se suceden sin lógica ni previsibilidad y sumergen a Dante en un infierno inesperado. Pero el personaje del film de Scorsese vive una noche pesadillesca fuera de su horario de trabajo, por animarse a probar algo que se sale de su diaria rutina. Dante, en cambio, desciende a un infierno que él mismo construyó, día a día, en su trabajo, por no atreverse a romper con la rutina.

No se sabe que será de la vida de Dante a partir de esa noche, es probable que el lunes siguiente levante las cortinas metálicas y comience una semana igual a las otras. Pero la vida de Smith cambió a partir de haberse atrevido a concretar la película. Sin embargo, este éxito no debe haberlo tomado por sorpresa, ya que esa austeridad en la puesta en escena trasunta sin duda una apuesta que de algún modo resulta deliberadamente planeada para producir el efecto buscado: atraer a la mayor cantidad posible de público joven o... triunfar en el Sundance. Tal vez esto se hace más evidente en la elección de la banda de sonido, que no sólo incluye temas de Alice in Chains, Jesus Lizard o Soul Asylum sino que fue grabada en Dolby Stereo Surround. La demagogia se refuerza con las ingeniosas observaciones filosóficas sobre grandes temas y trivialidades como la *fellatio*, la amistad, el amor, la cobardía, la muerte y la consabida referencia a la cultura popular compartida: en este caso un desopilante diálogo sobre la pretendida corrección política de los rebeldes de la saga de La guerra de las galaxias. Randal -luego de revisar El regreso del Jedi- sostiene que durante la destrucción de la Estrella de la Muerte necesariamente tienen que haber muerto miles de inocentes, ya que aún no estaba terminada y con seguridad estaría repleta de albañiles, techistas, pintores, electricistas y otros trabajadores independientes que nada tenían que ver con el Imperio. El diálogo recuerda al que sostienen los personajes de Perros de la calle (*Reservoir Dogs*, Tarantino-1993) acerca de los posibles significados de *Like a Virgin*, el tema de Madonna.

Conscientemente buscada o no, *Clerks* tuvo una gran repercusión y pronto Smith fue tentado con propuestas de los grandes estudios. Buena Vista compró los derechos para la televisión y convirtió la idea del film en un mediocre *sitcom* emitido por el Warner Bros. Channel, con otros actores y escasa participación de Smith. El director mientras tanto se dedicó a recorrer el mundo durante casi un año, recogiendo premios de festival en festival y escribiendo el guión de su siguiente largometraje: *Mallrats*. Jim Sacks y Sean Daniels (productores de *Hard Target*, *American Me* y *Tombstone*) le ofrecieron un presupuesto de siete millones de dólares para filmarlo y Smith sucumbió a la tentación. Aceptó las reglas de la gran industria e intentó hacer de *Mallrats* otro *Clerks* con más dinero pero con la restricción de que el estudio no permitiría una calificación prohibida para menores de 17 años, ni cierto tipo de lenguaje ni ciertos temas. En resumen, *Mallrats* resultó un film bastardo -sin la espontaneidad ni la autenticidad de *Clerks*- y un estruendoso fracaso del que Smith se disculpó públicamente. Ahora se ha propuesto volver a las bases, por lo que su tercer film (*Chasing Amy*) se realizará con un presupuesto de 250.000 u\$s.

Clerks

(Estados Unidos, 1994)

Dirección: Kevin Smith. producción: Scott Mosier. guión: Kevin Smith. fotografía y cámara: David Klein. montaje: Kevin Smith, Scott Mosier. música: Scott Angley. intérpretes: Brian O'Halloran, Jeff Anderson, Marilyn Ghigliotti, Lisa Spoonauer, Jason Mews, Kevin Smith, Scott Mosier.

festivales 11º videobrasil

por Pablo Rodríguez Jáuregui

Entre el 12 y el 17 de noviembre de 1996 tuvo lugar en San Pablo la 11ª edición del Videobrasil, sin dudas el festival de arte electrónico más importante del cono sur. Con sede en el Centro Cultural Sesc Pompeia (vieja fábrica reciclada que ocupa toda una manzana al norte de la ciudad) el festival convoca a todas las expresiones asociadas con la imagen electrónica: videoinstalaciones, *performances*, CD-ROMs, Internet, videos de autor y programas de televisión.

Patrocinado por la Secretaría de Cultura Municipal y por la Fundación Roquette Pinto (dueña de una emisora de TV y de tres canales: *TV Cultura*, *TV Escuela* y *TV Trabajo*), el evento tiene como objetivo acercar a los distintos sectores que participan en la producción, distribución y exhibición del video. Un párrafo aparte merece el contacto de los videos con el público.

Instalaciones

El Videobrasil se caracteriza por dar la oportunidad al público paulista y a los invitados de experimentar in vivo las video-instalaciones más elaboradas y costosas. En 1996, a 30 años del nacimiento del video-arte, se realizó un completísimo homenaje al realizador pionero Nam June Paik, en el marco del cual se presentaron sus instalaciones *TV Buddha*, *TV Fish*, *TV Garden* y *TV Moon*, así como la *performance Video Opera for Paik*, de Steina Vasulka y Stephen Vitello, y una muestra informativa con todos sus videos.

Además pudieron verse:

Daragóy: Instalación de la realizadora brasileña Ines Cardoso. En un ambiente de suave penumbra, una cápsula cilíndrica transparente de dos metros contiene en su interior a la propia video-artista en persona, durmiendo. A los pies y a la cabecera de esta cama se proyectan, aparentemente, los sueños de Ines Cardoso acerca de la maternidad y la femineidad. Custodian estos sueños a ambos lados de la cápsula, durante horas, dos mucamas negras.

Luminous Rays, del japonés Keiichi Tanaka. Algo así como el pulso magnético de la Tierra traducido por distintos artilugios en rayos de luz y sonidos. Una hermosa experiencia audiovisual que puede ser disfrutada durante varios minutos sin reiteraciones. Un complicadísimo sistema de lasers, espejos y filtros, combinados con imágenes generadas por computadoras, envuelven al espectador en un ambiente que tanto sugiere el interior de un templo budista como una gigantesca y deforme ecografía de orden incierto.

Video Zoo, de un señor curiosamente llamado Cao Hamburger. Híper-pop y extremadamente interactiva, ésta fue la instalación más visitada por el público en general. Vista desde afuera, es una inmensa estructura roja que al ingresar se revela co-

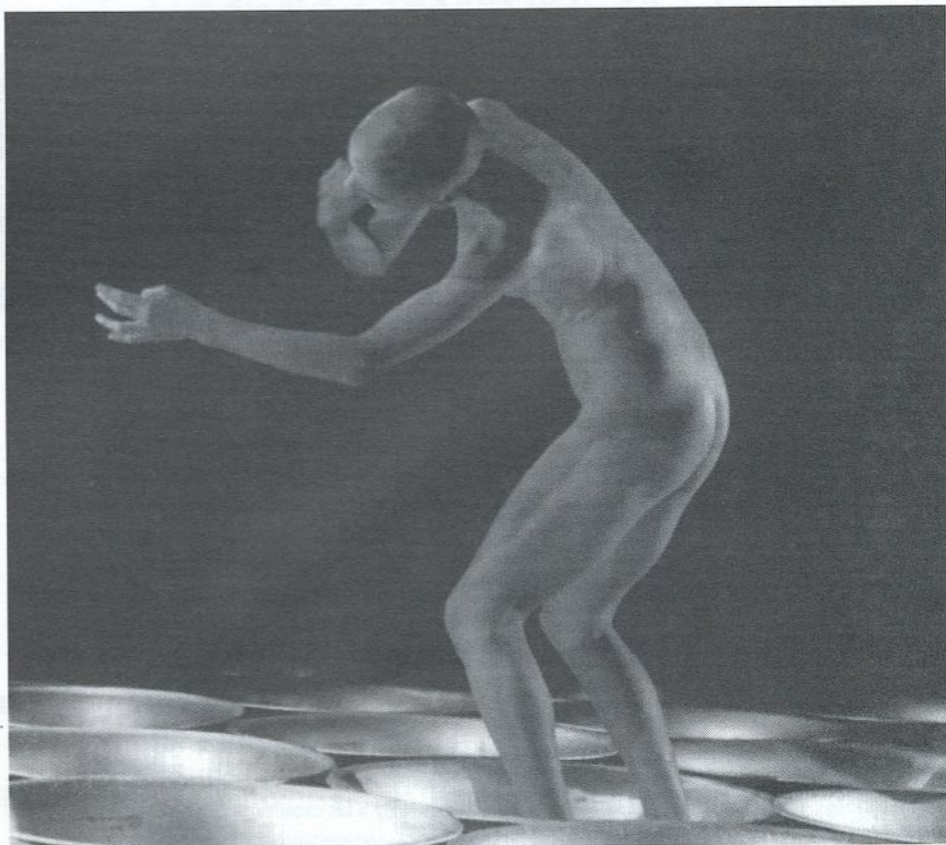
mo un divertido zoológico. Dos jirafas con cámaras en sus hocicos bajan sus cabezas hasta nosotros al tirar de una palanca. Nuestra cara, vista por el animal, aparece en media docena de monitores para deleite del resto de los presentes de la instalación. Del mismo modo, una cámara-ratón sale de su madriguera al tirar de otra palanca. En otro rincón del zoo hay una cebra, un tigre y una vaca con televisores en sus panzas, en los cuales podemos seleccionar el estampado de piel que le corresponde a cada uno por medio de grandes botones rojos. Finalmente, en un mini estudio de *chroma-key*, parándonos sobre un fondo azul y mirando un monitor, podemos vernos dentro de la boca de un bicho gigante que nos almuerza. Toda la instalación está realizada con materiales nobles y resistentes (madera, sogas) y funcionó perfectamente bien con los grandes contingentes de chicos que la visitaron.

Performances

Al igual que en caso de las instalaciones, la mayor parte de las *performances* exhibidas demandaron grandes despliegues técnicos y humanos:

Bardo, de Marcondes Dourado (Brasil): Ilustración de textos de Antonin Artaud sobre sus experiencias físicas durante su reclusión en una institución mental. Ingredientes: una bailarina extremadamente delgada y desnuda, sin cabello visible, unas treinta palanganas llenas de agua, lluvia torrencial sobre el escenario, una pantalla gigante que amplifica los gestos del cuerpo y del rostro de la *performer* y en la que se proyectan los textos en cuestión.

Bardo, de Marcondes Dourado



malón

◀ **Passagem de Mariana**, de Paulo Dos Santos y Eder Santos (Brasil). Espectacular puesta en escena: ocho carpas tipo indio en el escenario, proyección de video sobre cada carpa y músicos de una banda repartidos adentro de las mismas. Una luz proyecta desde el interior la sombra del músico, mientras un camarógrafo transmite lo que sucede. La compaginación en vivo de todas esas señales, más un video con imágenes y textos pre-producidos se proyecta en una pantalla mayor, al fondo del escenario.

Communion - Le partage des peaux, de Isabelle Choiniere (Canadá). Esta exquisita *performance* se exhibió en el Centro Cultural y Deportivo de Interlagos, en el extremo sur de San Pablo. La acción presenta a una bailarina envuelta por una pantalla circular, traslúcida en su mitad frontal. La banda sonora se proyecta como una gigantesca línea verde en el espectrógrafo y, por medio de pintura fluorescente y luces negras, la bailarina también queda sintetizada en una serie de líneas movilizadas.

El Auditorio de Interlagos está ubicado en medio de un gran parque que contiene varias piletas, canchas de fútbol y básquet, y que dada la millonaria población de San Pablo y el calor imperante, se encontraba saturado de bañistas. Cientos de familias en plan dominguero, con sus termos y bolsas de comida, descalzos y en malla, asistieron a las dos funciones de esta *performance* un sábado por la tarde. Una locutora les explicó que la exhibición requería sumo silencio, que no se trataba de un espectáculo infantil y que era una buena oportunidad de conocer una forma distinta de arte.

CD-ROM

De dos o tres años a esta parte, una nueva categoría apareció en los formularios de inscripción a los festivales: CD-ROM. Cada festival importante edita su catálogo en CD y los videastas más antiguos van desplazando sus experimentos a las posibilidades de interactividad y no linealidad que ofrece la lectura personalizada e individual.

En el VideoBrasil, de cuatro presentaciones públicas de CD-ROMs anunciadas (Holanda, Alemania, Brasil y Gran Bretaña), las primeras tres fueron suspendidas por problemas técnicos, y la cuarta (de material inglés curado por el director del London Electronic Arts and Pandaemonium Festival) contó con un público de cinco personas.

Pedro y el lobo

Acompañado por bocetos, *storyboards* y un *making of*, se presentó un medimetroraje del realizador francés Michel Jaffrennou sobre la tradicional obra rusa. Se trata de una propuesta millonaria en dólares, que cuenta con Peter Ustinov en el doble papel de narrador y de abuelo, y que combina a actores vivos con escenarios y personajes generados por computadora. Para lograrlo se utilizaron los más avanzados recursos y se obtuvieron complejos movimientos de cámara y elaboradas puestas en escena.

La producción es una especie de *state of the art* de las imágenes digitales en Francia, una postura arriesgada considerando los tres años que insumió la realización y la velocidad de las innovaciones técnicas en este campo. Aunque la amplitud del festival contempla todo el espectro de la producción audiovisual electrónica, y artistas como Jaffrennou provienen de la realización independiente, se advirtió en general un gran contraste entre los presupuestos y la búsqueda de nuevos recursos narrativos.

Videojornal y Photo in progress

Durante los seis días que duró el festival, un grupo de fotógrafos y camarógrafos registró profusamente a los asistentes, reportándolos e invitándolos (mediante el préstamo de cámaras Polaroid) a plasmar su propia visión del festival y su entorno.

Con ese material se editaba diariamente un noticiero de diez minutos (Videojornal) que se exhibía antes de cada muestra competitiva. Por otro lado, en una serie de paneles del galpón principal, se fueron acumulando a lo largo de los días varias docenas de fotos que registraban los aspectos más informales del evento, como por ejemplo el comedor, que luego de las diez de la noche se convertía mayormente en bebedor. En esta sección, denominada *Photo in Progress*, se escaneaban e imprimían las fotos a la vista de los curiosos, partiendo de negativos de 35mm.

Videobrasil en la TV Educativa

El avance más significativo en el contacto entre el festival y los videastas con el público fue la emisión diaria por TV, para todo Brasil, de los videos en competencia. Del 12 al 17 de noviembre, a las 22:30hs. en el canal 47 (TV Educativa) se transmitió un programa de tres horas llamado Curta Brasil Especial, con contactos en directo con el festival, registros de las *performances*, reportajes a los invitados y la exhibición simultánea con la sala del Sesc Pompeia de los videos brasileiros en competencia.

Una línea telefónica abierta para votar por cada uno de los videos exhibidos convocó a casi mil personas diarias. Esta interesantísima modalidad hace pensar en la posibilidad de realizar festivales completamente "virtuales", con audiencias masivas.

La muestra competitiva

Aunque abiertamente orientada a las nuevas tendencias y a las expresiones más experimentales, la sección competitiva reunió 69 videos de Australia,

Brasil, Argentina, Nueva Zelanda, Eslovenia, Uruguay, Líbano, Argelia y Chile. Se codearon trabajos de fuerte y claro discurso documental con estilizadas ficciones y oblicuas alegorías. La animación tuvo una docena de representantes, en su mayoría pequeños ejercicios.

Un grupo más difícil de enmarcar lo constituyó el video-registro de obras de otros géneros, como escultura, danza o *performance*. Por otra parte, trabajos producidos en forma independiente compartieron la pantalla con otros realizados bajo el apadrinamiento de importantes instituciones culturales internacionales, así como se alternaron las texturas de registros en filmico postproducidos en video y la baja resolución de los formatos domésticos.

En el balance final, Solange Farkas, directora del festival, expresó su alegría por el acercamiento entre el evento y la gente del barrio donde se encuentra el Centro Cultural, industrial y bastante periférico. Efectivamente, la videoteca que puso a disposición del público todos los videos en competencia y muestras informativas para su visionado individual en cómodas cabinas con auriculares, se vio inundada por chicos del barrio que accedieron así tanto a imágenes de su propio país como a extraños usos del video y el audio producidos en realidades muy distintas y distantes.

En el café electrónico, ocho computadoras permitían consultar el catálogo del festival compaginado en un interesante y divertido CD-ROM, con fragmentos de video y audio de los videos en competencia, completas referencias sobre los jurados, las muestras paralelas, las *performances* y toda la historia de los años anteriores del festival. Estratégicamente ubicada, la cafetería agotaba sus provisiones de pan de queso entre los impacientes navegantes que aguardaban su turno para acceder a la red por 30 minutos.

Las terminales también se vieron copadas por entusiastas infantes paulistas, que manipulaban con naturalidad y sin mayor deslumbramiento este invento infernal que es la Internet, sin sospechar siquiera la amenaza que el nuevo medio significa para la continuidad de los sistemas tradicionales de generación y distribución de imágenes, y por ende de los videastas tradicionales.

Aplausómetro

El sábado 16 de noviembre se proyectó el programa competitivo nº 5, que constaba de catorce videos. Cuando debía comenzar el sexto video, la variedad de normas y sistemas internacionales (PAL, NTSC, SECAM) jugó una mala pasada al operador y aparecieron en pantalla una serie de rayas y ruidos, no del todo desprovistos de valor plástico: durante un par de minutos, ni el operador ni el público presente pudieron afirmar que la falla técnica no se trataba de una obra experimental.

Finalmente se encendieron las luces de la sala para permitir la corrección del problema. Los asistentes, en su mayoría videastas, dedicaron un fuerte aplauso a esta creación espontánea.

malón

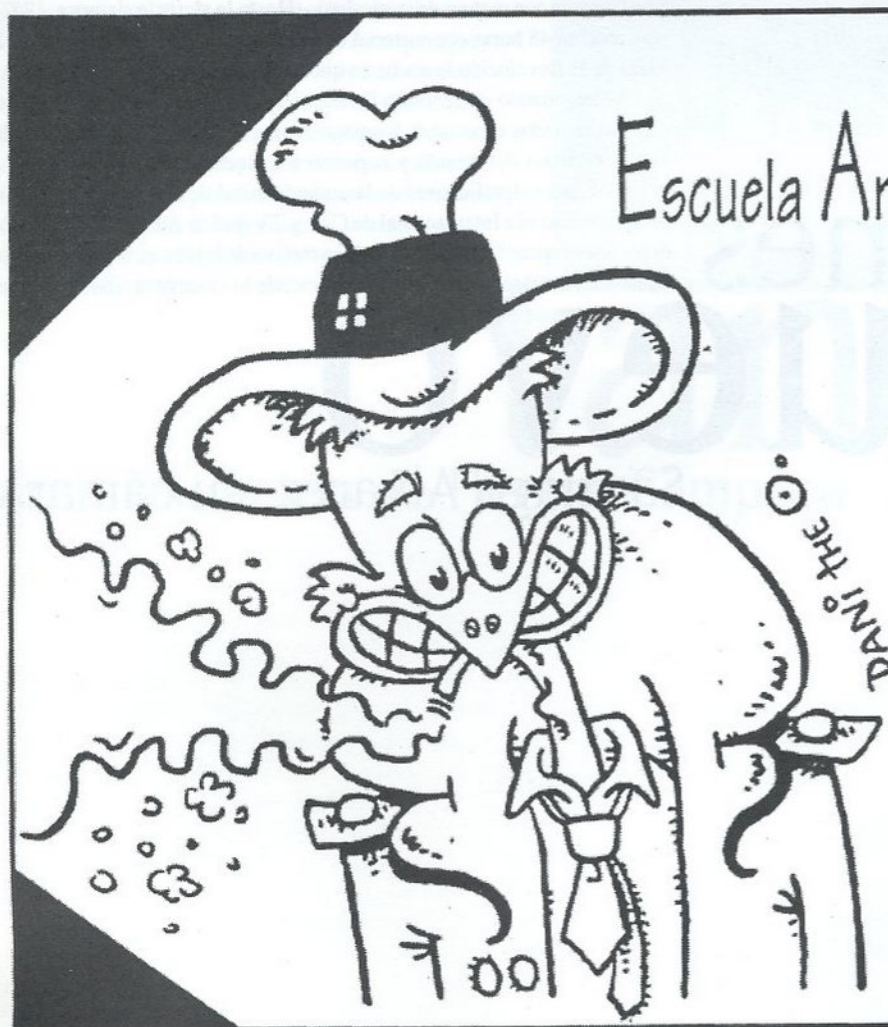
Cine-Televisión-Publicidad

CURSO INTRODUCTORIO DE PRODUCCIÓN
EN MEDIOS AUDIOVISUALES
TALLERES INTENSIVOS DE VERANO

Vacantes limitadas

solicitar entrevista a los teléfonos:
777-1491

Ana María Mónaco
Jefa de producción



eah

Escuela Argentina de Historieta

En E.A.H. podés aprender:

Con **DANI THE O:**
HUMOR GRÁFICO
HISTORIETA INFANTIL
CARICATURAS

Con **NOE:**
ILUSTRACIÓN

Con **LUCAS Y MANCO:**
HISTORIETA

Cochabamba 868 307-6170/7297
Informes: Lun. a Vier. de 10 a 21 hs.

TACTICA

Nacido en La Habana en 1919, Santiago Alvarez se hizo cargo del noticiero cinematográfico oficial cubano a los 40 años, con el triunfo de la Revolución. Previamente, tras regresar de un viaje de tres años por los Estados Unidos a comienzos de la década del 40, se había afiliado al Partido Socialista Popular (antes PC de Cuba) y participado en la fundación de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, integrada por intelectuales vinculados a ese partido, entre ellos futuros cuadros de la organización del cine cubano. Habiendo trabajado durante los años 50 en los archivos musicales de CMQ radio y televisión, con estudios previos de medicina, psicología y filosofía, asumió la dirección del Noticiero ICAIC Latinoamericano sin experiencia de realización previa.

Alvarez dirigió el noticiero desde su fundación hasta su finalización en 1991. De exhibición semanal, con una duración de 10 minutos, en general exhibido junto a algún film documental, el noticiero tuvo 1500 ediciones en sus 30 años. De ellas, Alvarez realizó directamente 600 y el resto se hicieron bajo su supervisión. Reconocido como pionero de la escuela documental cubana, junto a la tarea en el noticiero y articulada con la misma, realizó más de un centenar de films documentales. Sus trabajos han obtenido premios en muchos Festivales Internacionales como Leipzig, Oberhausen, Bilbao, Turin, Viña del Mar, Melbourne, Sestri Levante, Londres, Bilbao, Nueva Delhi, Tampere, entre otros.

Entre sus trabajos sobre temas cubanos están los primeros documentales sobre las acciones de los grupos contrarrevolucionarios (**Escambray**, 1961) o la invasión a Playa Girón (**Muerte al invasor**, 1961) —en codirección con Jorge Fraga y con el recientemente fallecido Tomás Gutiérrez Alea, respectivamente—, los registros permanentes de la realidad nacional y del dirigente Fidel Castro (y el documental **Mi hermano Fidel**, 1977) así como de desastres naturales como el huracán Flora (**Ciclón**, 1963) o de la muerte de Benny Moré (**El bárbaro del ritmo**, 1963). También el homenaje a Ernesto Che Guevara con motivo de su asesinato (**Hasta la victoria siempre**, 1967), realizado en 48 horas con material de archivo y exhibido al aire libre en la Plaza de la Revolución la noche en que se anunció oficialmente.

Acompañando en general a las autoridades cubanas en visitas oficiales o como enviados especiales, Santiago Alvarez y su equipo recorrieron diversas regiones del mundo y registraron imágenes de acontecimientos y personalidades significativas de la segunda mitad de este siglo. Como sostuvo en la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños el profesor español Jaime Barroso, con motivo de la presencia del realizador cubano en octubre pasado, su obra trasciende lo cinematográfico para con-

de imágenes de un nuevo

Santiago Alvarez: su cámara

vertirse en un registro imprescindible de personalidades del siglo XX para futuros historiadores. De figuras como Ernesto Guevara, Fidel Castro, Ho Chi Minh (**79 primaveras**, 1969), Joao Goulart o Salvador Allende, entre otros, quedarán registros en gran medida gracias a su labor cinematográfica.

Asimismo, sus trabajos –y muchos otros de la cinematografía cubana– aportan otra mirada sobre procesos que en general fueron conocidos internacionalmente a través de la perspectiva norteamericana. Piénsese en sus registros de los bombardeos norteamericanos sobre Vietnam (**Hanoi martes 13**, 1967) y luego de la reunificación con la caída de Saigón (**Abril de Vietnam en el año del gato**, 1975), o la guerra de Laos (**La guerra olvidada**, 1967), sólo para citar tempranos ejemplos.

En un sentido similar a lo afirmado por Barroso, podemos decir que los films de Santiago Alvarez aportan documentos significativos para el conocimiento y comprensión del proceso del gobierno de la Unidad Popular en Chile y los antecedentes del sangriento golpe militar de setiembre de 1973. Durante el gobierno de Allende, el realizador cubano estuvo por lo menos en dos oportunidades acompañando en visita oficial a Fidel Castro, primero (1971), y a Osvaldo Dorticós, luego (1973). En el primer caso registró para el Noticiero ICAIC la visita del líder cubano y su participación en diversos actos a lo largo del país durante 25 días. De ese viaje surgió el documental **De América soy hijo y a ella me debo** (1972). Su trabajo en Chile y la denuncia del asesinato del general Schneider (**¿Cómo, por qué y para qué se asesina a un general?**, 1971), le trajo aparejado la ridícula acusación de promover el asesinato de militares, cuando el film justamente denunciaba lo sucedido y acusaba a la CIA de estar involucrada en la desestabilización del gobierno. Inmediatamente después del golpe realizaría su homenaje al cantante popular chileno Víctor Jara (**El tigre saltó y mató... pero morirá, morirá**, 1973).



tango

— en la asunción de Héctor Cámpora

por Mariano E. Mestman ►

Pero su vinculación a Chile —afianzada durante la Unidad Popular, período en el cual además el ICAIC firmó acuerdos con Chile Films, bajo la dirección de Miguel Littín— se remonta a 1967, como integrante de la delegación cubana participante del Festival de Cine de Viña del Mar. Allí el cine cubano comenzó una relación más estrecha con realizadores de América Latina. Si hasta fines de los sesenta algunos festivales o centros de formación europeos habían funcionado como lugares de encuentro de cineastas latinoamericanos, a partir de ese momento comienza un camino de festivales y encuentros en la propia región, marcadamente atraídos por la radicalización política, que encontraría su sistematización, ahora con una nueva situación regional, a partir del Festival de Cine de La Habana, realizado anualmente desde 1979.

Si en Viña del Mar 1967, Álvarez recibió un premio especial del jurado por *Now* (1965) —proclama antirracista construida a partir de fotos fijas y una canción de Lena Horne de fondo sonoro—, en el siguiente festival de Viña 1969, fue elegido Presidente de la Mesa Directiva del Segundo Encuentro de Cineastas Latinoamericanos. La presencia argentina en ese Festival fue significativa por la asistencia de numerosos estudiantes de las escuelas de cine existentes y por la irrupción de *La hora de los hornos*, así como por la designación de Edgardo Palleró —productor de este film y uno de los principales promotores desde los años 60 del cine político regional— como Secretario General del Encuentro.

Pocos años después, en mayo de 1973, Santiago Álvarez visitaría la Argentina con un equipo del Noticiero ICAIC Latinoamericano para registrar la asunción de Cámpora a la presidencia de la Nación, tras seis años de la dictadura militar inaugurada en 1966 por el general Juan Carlos Onganía. De ese viaje surgió el documental *El nuevo tango*, sobre el cual trata la siguiente entrevista.

Durante las décadas del 70 y el 80, Álvarez continuó su trabajo como director del Noticiero, regresó varias veces a Vietnam y viajó, en general acompañando a Fidel Castro, a sitios tan diversos como Guinea, Argelia, Guyana, Europa del Este, la Unión Soviética, Venezuela, Portugal, Estados Unidos, México, España, Angola, Mozambique, Camboya, Etiopía, Mongolia. De su trabajo en ese período surgieron varios otros documentales. Incluso realizó un largometraje de ficción, *Los refugiados de la Cueva del Muerto* (1983).

A partir de los años 80 se sucedieron homenajes y retrospectivas de su obra en el exterior, como la compilación de Edmundo Aray “Santiago Álvarez, cronista del tercer mundo”. En los '90, con el fin del Noticiero ICAIC Latinoamericano como consecuencia directa de la situación económica atravesada por la Isla, incorporó a su actividad la dirección de videos. Si en los primeros años de la Revolución Cubana las limitaciones técnicas no significaron un obstáculo insoslayable para la inmensa labor del Noticiero en Cuba y el exterior, las dificultades económicas que trajeron aparejada la finalización del mismo no impidieron que con su

audacia y creatividad Álvarez registrase los Juegos Panamericanos de Cuba, 1991, realizando, con el escaso material disponible, un film sobre los perdedores (*¿Perdedores?*, 1991).

Al cierre de esta edición de *Film*, Álvarez planeaba una inminente visita a la Argentina.

Cineasta y periodista

En más de una oportunidad, Santiago Álvarez se autodefinió como periodista y documentalista al mismo tiempo. En el propio Noticiero ICAIC, del cual surgieron varios de sus documentales, muchas veces predominaron los noticieros monotemáticos —con un mayor desarrollo de la mirada analítica sobre los temas— frente a los de informaciones variadas. En una entrevista realizada pocos años antes de su viaje a la Argentina de 1973 (*Cine Cubano*, núm. 58-59), se preguntaba: “¿Un documental no es acaso un testimonio reelaborado a partir de la visión ideológica que tiene su realizador?”. En este sentido, señalaba que había introducido estructuras de documentales en los noticieros “con el propósito de ofrecer la noticia con carácter permanente”, otorgándole así una forma diferente a la de la “noticia de actualidad”.

En una entrevista posterior (*Cine Cubano*, núm. 78-80), a propósito de su film *De América soy hijo y a ella me debo*, afirmaba: “habrás visto que la mayor parte de los documentales que he realizado están íntimamente ligados a un hecho inmediato, acabado de producirse, o que se está produciendo, que pone en tensión toda una serie de elementos creativos dentro de ese periodismo. Esto lo he hecho partiendo siempre de un principio: que se puede hacer un cine periodístico sin necesidad de caer en el llamado ‘palo periodístico’, dando una perdurabilidad, una permanencia a la noticia (...) Creo que el propósito de reflejar, de registrar, de informar —de informar analizando— una noticia, debe ir acompañado de un esfuerzo de elaboración para que cuando se vea de nuevo dentro de un año, dentro de cinco años, ese hecho, esa noticia, pueda tener el mismo interés que al día siguiente de haberse producido”.

Aunque el registro periodístico de noticiero predomina en *El nuevo tango*, la elaboración referida por el director para alcanzar el objetivo de la perdurabilidad también está presente, destacándose el trabajo de montaje de diversos elementos. Pero en este caso, además, el valor del film se reactualiza como documento histórico como consecuencia de la obturación, por parte de la represión política posterior, del proceso político que sus imágenes condensan (y de la memoria colectiva sobre el mismo).

Varios cineastas del cine político y militante argentino, en general vinculados a alguna de las tendencias de la izquierda peronista, se organizaron para registrar los acontecimientos que entre 1972 y 1973 constituyeron el camino hacia las elecciones y el regreso de Perón a la Argentina. Entre ellos, la asunción de Cámpora. Pero el proceso político lo-

cal, el incremento de la represión ya desde 1974 y su generalización con el golpe militar de 1976, imposibilitaron el procesamiento de ese material. El acelerado cambio de la situación política constituye también una de las razones por las cuales *El nuevo tango* nunca llegó a estrenarse. En la medida en que mucho de lo filmado por los grupos locales se perdió, el valor testimonial del registro de Santiago Álvarez y su equipo en esos días es por demás significativo. De hecho, en los últimos años, más de un cineasta argentino que abordó el período solicitó al realizador cubano imágenes de su film.

El nuevo tango incluye registros del recibimiento de Dorticós por Cámpora en el aeropuerto de Ezeiza, la transmisión del mando y el abandono en helicóptero de la Casa Rosada por Lanusse, breves palabras de Salvador Allende en el Congreso Nacional, las concentraciones populares, el enfrentamiento del pueblo con los infantes de marina, el nerviosismo de los hombres de la seguridad de la Casa Rosada frente a la presión popular por ingresar, el acto de aniversario del Cordobazo y la asistencia de Cámpora, Allende y Dorticós a un Boca-Racing en Avellaneda, entre las imágenes más significativas.

Según sostiene el cineasta cubano, otras secuencias, como las de la liberación de los presos políticos, fueron facilitadas por realizadores locales. Asimismo, junto a las secuencias señaladas más arriba, aparecen otras de archivo del “renunciamento” de Evita, de los bombardeos a la Plaza de Mayo de 1955, de la entrada de la tanqueta policial en la sede del Partido Justicialista cuando el velatorio de los asesinados en Trelew en 1972, de noticieros del período de Frondizi —que ilustran los datos sobre las inversiones de EEUU en Argentina y las relaciones entre ambos países—, del Cordobazo.

Estas imágenes aportadas entonces por los grupos locales (en los créditos aparece, entre los colaboradores, el Noticiero Nacional de la Juventud Peronista), son utilizadas en general para ilustrar la historia argentina, sintetizada en *off* en diversos momentos, o los discursos de dirigentes en los actos.

Pero Santiago Álvarez no se limita al comentario de las imágenes registradas, de por sí de un valor indiscutible, sino que anima el film ubicando la música que considera apropiada en cada momento, con ilustraciones e *inserts* del *Martín Fierro* o utilizando carteles y títulos de publicidades y de películas exhibidas en esos días que le sirven para caracterizar situaciones (del estreno de *Juan Moreira; La batalla del último Panzer* para el enfrentamiento de los infantes de marina con el pueblo; *Una fuga a toda vela*, para el alejamiento de Lanusse de la Casa Rosada en helicóptero).

La banda sonora se integra, acorde al título, con composiciones de Astor Piazzolla, y alguna canción popular de César Isella. Pero también, en un lugar central, con el sonido ambiente, los cánticos y gritos en las concentraciones y actos (entre ellos los saludos a Cuba y la marcha peronista), así como versos recitados del *Martín Fierro*.

Un eje se reitera, de diversas formas, a lo largo del film: el referido a las relaciones argentino-cubanas. La temática irrumpe en los primeros minutos con un fragmento del discurso de Dorticós en la OEA respecto de las agresiones a la Isla. Hacia la mitad, una secuencia de la Conferencia de Prensa de Cámpora y Dorticós explicita el reconocimiento diplomático a Cuba. Pero esas relaciones en el documental trascienden las instancias oficiales, como se encargan de remarcar diversos discursos, los gritos de la gente (*"El pueblo cubano también es nuestro hermano"*), secuencias del saludo y afecto brindado por la gente a Dorticós, o en la reivindicación por éste de la figura del Che Guevara como *"un ciudadano de Argentina y de Cuba"*. Ya desde el comienzo la relación entre los pueblos se funda en la comunión entre los héroes nacionales, expresada en una frase de José Martí dedicada a José de San Martín que se inserta en la pantalla sobre las imágenes del presidente cubano depositando una corona en el monumento al Libertador, con el himno nacional de fondo.

De esa comunicación entre Cuba y la Argentina también parece dar cuenta el registro del acto de conmemoración del Cordobazo. Si en el comienzo, animado con música de Piazzolla, el contrapunto entre secuencias del interior de la Casa Rosada —que insisten en la tensión vivida por los hombres de la seguridad ante la presión popular por ingresar— y otras del avance de una columna en la calle frente al retroceso de los infantes de marina, crean un cierto clima dramático; hacia el final se percibe un clima festivo y emotivo en el acto de Córdoba. En este caso, parece (re)crearse una suerte de diálogo entre el presidente cubano, desde el palco, y los asistentes. El evento se estructura en base a un montaje de imágenes del escenario colmado, planos generales del público, tomas de carteles y de los principales dirigentes, imágenes de archivo del Cordobazo. La banda sonora incluye al locutor oficial y a un locutor radial, así como los discursos y los cánticos de la gente:

Locutor radial: *"(...) En estos momentos se hace presente en la concentración el presidente de Cuba, Osvaldo Dorticós Torrado, el compañero gobernador de la provincia Dr. Ricardo Obregón Cano y el vicegobernador, que es a la vez Sec. Gral. de la CGT de Córdoba, Atilio López. Dificultosa-mente se van abriendo paso las autoridades para llegar a este palco (...) Estamos a sólo dos metros de ellos, pero les es imposible avanzar entre una verdadera marea humana que se ha concentrado aquí (...) Y han arribado aquí al palco, al que fueron subidos en andas el presidente de Cuba y Agustín Tosco (...) Locutor oficial: "Toma la palabra el presidente Dorticós".*

Asistentes: *"Descamisado, descamisado". "Que se saque el saco".*

(Dorticós se saca el saco).

Asistentes: *"Descamisado, descamisado".*

Dorticós: *"Compañeros, trabajadores, estudiantes, jóvenes de Córdoba, autoridades de esta provincia".*

Asistentes: *"Cuba, Cuba, el pueblo te saluda".*

Dorticós: *"Deseo en primer lugar transmitir un saludo revolucionario y fervoroso del pueblo de Cuba, de los obreros de mi patria, de la juventud obrera y campesina de mi país, al pueblo de Córdoba. Rendir aquí, compañeros, nuestro homenaje cálido a aquel gesto que fue el Cordobazo que todos sentimos en nuestros corazones cuando tuvimos la información de su ocurrencia en nuestra Isla".*

Asistentes: *"Cuba, del brazo, de nuestro Cordobazo".*

Dorticós: *"Sí compañeros, Cuba del brazo de nuestro Cordobazo".*

Asistentes: Aplausos.

Dorticós: *"Traerles también un mensaje de saludos de nuestro primer ministro, compañero Fidel Castro".*

Asistentes: *"Fidel, Fidel, Fidel ...".*

Dorticós: *"Y nos unen también algunos hechos históricos trascendentes. La vinculación de nuestro héroe nacional, José Martí con la Argentina. Y nos une además un ciudadano de Argentina y de Cuba, Ernesto Che Guevara".*

Asistentes: *"Se siente, se siente, el Che está presente".*

El documental culmina con versos del *Martín Fierro* insertos sobre las imágenes de la Cordillera de los Andes. Tal vez con la esperanza de haber documentado el inicio de un gobierno similar al transandino de Allende; la esperanza en la "primavera camporista", que como la experiencia de la Unidad Popular en Chile sería tragicamente aplastada en los meses siguientes.

A continuación se reproduce el testimonio de Santiago Álvarez sobre su viaje a la Argentina y su mirada sobre ciertas discusiones de esos años referidas al tipo de imágenes a utilizar en el cine político. Adriano Moreno, uno de sus colaboradores en aquel viaje, recuerda el clima que se vivía e Iván Nápoles, el camarógrafo que lo acompañó en la mayoría de sus trabajos, se refiere al Noticiero ICAIC y a la experiencia en Chile y Vietnam. Los testimonios se componen de fragmentos de entrevistas realizadas por el autor en La Habana, en noviembre de 1996.

Santiago Álvarez: los días de mayo

Llegamos a Buenos Aires para la asunción de Cámpora. Fui con tres camarógrafos y un asistente del Noticiero ICAIC. Por el gobierno de Cuba fue el presidente, Osvaldo Dorticós. Allí estaba Salvador Allende, y creo que fue la última vez que salió de su país.

Estuvimos en la toma de posesión, con la entrega del sable y la banda presidencial. Todavía recuerdo la utilización que hice de la música con las imágenes de los infantes de marina en la Plaza de Mayo, enfrente de la multitud. Parecían dos olas: se veía avanzar lentamente al pueblo y retroceder a los militares, y luego al revés. Nosotros estábamos allá

dentro y observábamos cómo por momentos ganaba la gente y empujaba a los marinos hacia atrás. Filmábamos desde un balcón, y teníamos otro camarógrafo cerca de donde esto ocurría.

Mientras, en la Casa Rosada, los policías, los soldados y la gente de seguridad estaban poniendo sillas y taburetes en las puertas porque la gente quería entrar a pesar de la negativa de las Fuerzas Armadas. Tuvieron éxito en la operación de no dejar pasar al pueblo, pero cogieron un miedo del carajo. Se llenaron de tal temor y tal era la histeria allí dentro, que nosotros andábamos con las cámaras y con los magazines, filmando, pero no nos veían. Es decir, estábamos filmando con la gente de seguridad de un lado para otro y ellos no percibían nuestra presencia.

Como la plaza estaba prácticamente tomada por el pueblo, Lanusse se fue por la azotea de la Casa Rosada en un helicóptero, y la gente vio eso como una fuga, y gritaba desde la calle. Esa huida de Lanusse luego la estructuré con los títulos de una película que se estaba exhibiendo en esos días en Buenos Aires.

Esta "operación azotea" iba sucediendo mientras Cámpora firmaba los documentos por los cuales Argentina reconocía a Cuba como fuerza diplomática. Y entonces sucedió un hecho muy interesante: yo siempre iba con el camarógrafo a todos lados; pero en el salón donde Cámpora estaba reconociendo al cuerpo diplomático cubano, y luego en la Conferencia de Prensa, acompañado de Dorticós, me doy cuenta de que no se había grabado el audio y ya habían hablado los dos presidentes. Estaba con el camarógrafo y filmamos, pero no habían dejado pasar al compañero que traía el grabador. Lo habían retenido porque, tu sabes, las trabas que ponía alguna gente. Pero esos tipos jodían toda una belleza que tenía ese momento del reconocimiento de Argentina a Cuba, después de tanto tiempo. Y cuando me doy cuenta, le digo a Dorticós: *"Presidente, esto sin el sonido no va a andar"*. Entonces Cámpora pidió que dejaran pasar el grabador. Fue increíble: se repitió el acto porque nosotros no lo habíamos podido grabar. Eso es inconcebible, nunca lo había visto en ningún lado. Y entonces filmamos y grabamos, porque ¿cómo íbamos a mostrar la imagen sin el sonido, cuando las palabras de Cámpora y los gritos de la gente, eran tan emocionantes?.

Recuerdo también la firma del decreto de libertad a los presos políticos, que debía hacer Cámpora lo más rápido posible y no lo hizo. O el pueblo quería que fuera más rápido. Entonces la gente no esperó la firma del decreto y se movilizó a las cárceles. Y un compañero de un noticiero argentino fue el que registró las imágenes de la llegada de los presos al aeropuerto, que venían de cárceles del interior del país, y nos pasó esas secuencias, donde se ven los aviones pintados con siglas de las organizaciones políticas revolucionarias. Había dos opiniones dentro de los cuadros políticos. Algunos decían que había que esperar que se firmase el decreto para que no hubiese pretextos para una reacción de los militares o que el hecho de adelantarse a una cues-

tión legal pudiese tener una consecuencia ilegal. Pero la juventud se adelantó a la firma del decreto y sacó a los presos. Cuando todavía en la Casa de Gobierno se estaba dando el mitin, llegaron una gran cantidad de presos políticos con sus familias. Ese es otro detalle muy emocionante, la salida de los presos en un lugar mientras se desarrollaba el mitin en otro. Todo era muy vertiginoso, los hechos se sucedían paralelamente en diversos sitios.

Voy recordando los acontecimientos como quedaron estructurados en el documental. Fuimos a un partido de fútbol. Allí la política la echaron a un lado, aunque también estaba presente. Nosotros grabábamos todos los ruidos y efectos de estaciones de radio, que era bueno que estuvieran en el aire. Entonces, grabamos al locutor que destacaba la presencia de Cámpora, Dorticós y Allende, y a la gente aplaudiendo.

Pocos días después, hubo un acto multitudinario por el aniversario del Cordobazo, de mayo de 1969. Entonces fuimos para Córdoba, por orientación de los compañeros argentinos y cubanos, en un par de avionetas. En Córdoba pasó algo simpatiquísimo. Los organizadores habían hecho una tribuna muy débil, y, como en las manifestaciones nuestras, las concentraciones de Cuba, estaba lleno de gente y no se podía pasar. Habían ido nuestro canciller, Raúl Roa, y Dorticós. A todos los dirigentes como ellos los llamaba un líder sindical desde el palco del acto para que se acercasen. Y los llevaban casi alzados, desde donde ellos estaban hasta la tribuna, porque era tal la cantidad de gente que no se podía pasar. Cuando iba a hablar Dorticós, la gente comenzó a gritar para que se quite el saco. Entonces Dorticós se quitó el saco, siguiendo el pedido. Y le gritaban "descamisado, descamisado". Tremendo acto.

Cuando terminamos el documental, no pudimos estrenarlo, pues la situación en Argentina había cambiado. Ya había regresado Perón y un poco por seguridad para algunos compañeros que estaban allá decidimos no exhibirlo, y ahí se quedó. Se estrenó por primera vez en Madrid el año pasado y no pierdo la esperanza de poder proyectarlo algún día en la Argentina. Hay partes filmadas que no se utilizaron y que tenemos que ver si quedan copias. Por otra parte, en la confusión que hubo allí, por querer llevar las cosas de un lado para el otro, se perdieron algunas secuencias.

Ese viaje a Argentina, conocer la experiencia política, ver la juventud, los estudiantes y los trabajadores movilizadas, las concentraciones multitudinarias y el fervor popular, me conmovieron. Cuando volví a Cuba conversé mucho con mis compañeros sobre todo ello.

Con respecto a mi relación con el cine político argentino, antes de este viaje, hay una anécdota interesante. En 1968 filmé para el Noticiero ICAIC unas imágenes documentales que denominé **La hora de los hornos**, y que cuando aparecen en mi filmografía producen cierta confusión. A algunos noticieros yo les ponía nombre, para darles más énfasis. Y uno de ellos fue éste, **La hora de los hornos**, secuencias que se filmaron de una exposi-

ción de pintura en Cuba. Poco después, sin saber que existía este noticiero, Solanas denominó así su conocida película que venía filmando desde unos años antes.

Ahora, respecto de ese film de Solanas y Getino en Cuba hubo tremenda discusión. Tal vez eran contradicciones que surgieron en aquel momento a las que ahora yo no les doy importancia, pero nosotros no estábamos de acuerdo con la forma en que fue puesto el cadáver del Che¹. Eran ideas que uno tenía respecto de ver al Che muerto y la forma en que lo presentaron en el final de la primera parte del film: ese rostro del Che muerto, con los ojos abiertos, como con la mirada a cámara. En aquel momento eso me parecía muy violento. No puedo ahora precisar las discusiones, pero los argumentos que había de un lado y del otro eran válidos.

En esos años, había como dos tesis sobre la utilización de las imágenes de los cadáveres de los mártires o héroes. Por ejemplo, los vietnamitas rechazaban esas imágenes. Y en la discusión en Cuba respecto de esas imágenes del Che, yo sacaba como argumento lo mismo que sostenían los vietnamitas cuando discutían con nosotros. Cuando estuvimos en Vietnam con el Noticiero ICAIC, ellos nos decían que por qué teníamos que andar mostrando los cadáveres o los cuerpos de los heridos, que eso no era necesario. Aunque no era lo mismo, porque si tu registras secuencias de los vietnamitas muertos o heridos en los bombardeos de la población civil de Hanoi, esas imágenes sirven para denunciar lo que hacían los yanquis. Pero los vietnamitas eran reacios a que les filmaran un sólo cadáver. Y nosotros tratábamos de convencerlos de que eso los ayudaba en los foros donde se discutía la cuestión de Vietnam. Entonces ese registro de las masacres yanquis, desde nuestro punto de vista, era efectivo, servía. Claro que luego, aunque eran situaciones distintas, con nuestra posición sobre las imágenes del Che muerto, parecía que le estábamos dando la razón a los vietnamitas.

Testimonio de Adriano Moreno

Tengo de Argentina recuerdos muy lindos. En el lobby del hotel tuvimos muchas conversaciones sobre todo con gente joven, que había participado de la lucha contra la dictadura. Pero particularmente no recuerdo haberme encontrado con cineastas, aunque Santiago seguramente sí.

No sólo hacíamos el trabajo oficial de seguir al Presidente Dorticós en actos y encuentros; también salíamos a filmar la ciudad. Siempre hacíamos eso, filmábamos las ciudades, sus características. Estábamos constantemente tirando película, no se paraba. Y era impresionante la vitalidad de Santiago, nos doblaba a nosotros que éramos mucho más jóvenes. Estar a su lado, cuando tuve la oportunidad, me ha servido mucho en mi trabajo como documentalista. Incluso la experiencia de trabajo con Iván Nápoles que considero un excelente camarógrafo. Y más ubicándonos en esa época, con las limitaciones de equipamiento que teníamos.

En Chile, en nuestro primer viaje durante el gobierno de Allende, fue mucho más cómodo el trabajo; estaba todo más pensado y organizado. En Argentina, en cambio, fue muy atropellado. Ni siquiera hubo tiempo de preparación de ese viaje.

Recuerdo que a la ceremonia en la casa de gobierno no pudimos entrar todos. Sólo ingresaron Santiago y el camarógrafo, pero no pudo entrar ni el sonidista. Ahí se generó una situación bastante tensa con los militares, la policía; hasta sacaron armas. Claro, había una multitud afuera que presionaba para ingresar. Para registrar ese tipo de eventos, Santiago generalmente trabajaba con un compañero con cámara en mano, que se movía entre la gente. Aunque siempre había varias cámaras emplazadas en otros lugares, él trabajaba con Iván Nápoles a su lado, buscando detalles, expresiones, rostros.

Luego viajamos a Córdoba. Allí fuimos a un acto y llegamos un poquito tarde. Había miles de personas y para llegar al palco con equipo, los trípodes, las cámaras, había que caminar como dos cuadras de multitud. Entonces sucedió una cosa impresionante: la gente, cuando vio las credenciales nuestras, de Cuba, transportaba los equipos por sobre los cuerpos y así pudimos llegar a emplazar la cámara frente al palco. Si no hubiese sido por esa actitud, no llegábamos nunca a filmar. Era una cosa impresionante, la gente nos saludaba, nos abrazaba.

Además de Córdoba, en el interior del país hicimos visitas a viñedos en Mendoza. También a fábricas, siguiendo a Dorticós. Pero estuvimos poco tiempo, alrededor de una semana, y siempre en función de filmar a nuestro Presidente, sus visitas, los actos en que participaba. De allí volvimos a ir a Chile, y esta vez ya se veía un país más dividido. Mi sensación fue que había más gente que se oponía a Allende o que estaba más activa en la oposición. Incluso vimos actos de estudiantes contra el gobierno, impresionante, y hasta tuvimos amenazas por la calle cuando nos identificaban como cubanos. Diferente al primer viaje, cuando Fidel recorrió ese país, en varios actos; en ese momento el consenso hacia Allende era mayor y la gente nos saludaba por todos lados. Esta segunda vez se veía que la situación del país estaba tensa.

En el caso de Argentina, personalmente percibía ese proceso político como de liberación. Veía como una explosión social después de la dictadura, como un estallido. La gente apoyaba al gobierno frente a la experiencia de la dictadura, me parece que en ese momento por sobre cualquier tendencia. Y siempre lo sentí como un movimiento progresista, no de izquierda pero sí progresista, y sobre todo con mucho apoyo popular, que se veía en las calles, en el desbordamiento de la gente en las concentraciones.

Testimonio de Iván Nápoles

Cuando se inició el Noticiero ICAIC, en 1960, sucedían tantos acontecimientos en este país en los primeros días de la Revolución, que se quería re-

gistrar todo en el celuloide. Y prácticamente no teníamos equipos para trabajar.

Todos nosotros aprendimos a hacer cine sobre la marcha, botando mucha película y sacando mucho fuera de foco, porque nadie en esos momentos venía de escuelas ni de academias. Pero esa experiencia de filmar todos los días fue la mejor escuela que pudimos tener. Se filmaba de lunes a miércoles y entre jueves y viernes se tenía que editar para el lunes siguiente tenerlo listo. Luego se pasaba en todos los cines.

El noticiero fue prácticamente una escuela de realizadores. Muchos de los cineastas actuales se formaron allí. No se hacía la noticia simple. Incluso se hacían algunos monotemáticos, se tomaba un tema, se desarrollaba la idea y salía un noticiero completo que podía ser un "docudrama". No se trataba sólo del registro documental de la noticia.

Santiago es un director que no hace guiones antes de la filmación. El va elaborando el guión durante el rodaje, y después, en la mesa de edición, hace el montaje a partir de lo que editó mentalmente. No todo el mundo tiene su facilidad para hacerlo. Imagínate que como el noticiero salía semanalmente había que tener una capacidad y poder de síntesis tremendo. Para un noticiero que tenía 10 minutos, siempre se tiraba 5 veces más de película.

Cuando se filmaba en los actos aquí en Cuba, imagináte que un discurso de Fidel consumiría mucha película, entonces Santiago escogía tramos sobre la marcha, porque no podía hacerlo antes, ya que Fidel no lee los discursos. Es decir, nosotros íbamos al acto, cuando él tocaba un tema que resultaba de interés especial, arrancábamos la cámara y tirábamos largo. No se escatimaba película pero tampoco filmábamos el discurso de arriba a abajo. Entonces, al día siguiente del acto, cuando los periódicos publicaban el discurso completo, Santiago marcaba los tramos que más le interesaban, y con ellos se armaba el esqueleto del noticiero, al que luego se le iba insertando imágenes de Fidel y del público, o de los temas que tocaba a partir de imágenes de archivo o que filmábamos especialmente.

En América Latina casi siempre filmamos siguiendo los viajes de Fidel. En Chile, por ejemplo, la primera vez que estuvimos, en el Festival de Viña del Mar de 1967, fuimos invitados y llevamos documentales, pero no registramos el evento. Posteriormente, hacia 1971 o 1972, ya con Allende, seguimos el recorrido que hizo Fidel, que fue un mes de mucho trabajo donde filmamos cada uno de los actos en que participó y las visitas a lugares de trabajo. Allí fue un equipo de filmación bastante grande y recorrimos todo Chile. Lo que nunca se nos olvidará de ese viaje es lo que pasó con la película. Tu sabes que en Chile hay climas distintos de Norte a Sur. Cuando íbamos por una zona desértica, muy calurosa y seca, montábamos el magazine en la cámara, y se cristalizaba. Lo tomabas con la mano y se partía. Fíjate que el celuloide era duro, de 35 mm, no de 16 mm, pero se partía. Entonces nos agarrábamos de los pelos porque Fidel participaba de los actos y no podíamos filmarlo. Tuvimos que

resolverlo con mucho trabajo: rodábamos pedacitos, los cortábamos, cogíamos otro magazine y pedacito a pedacito se trabajaba. Hasta que salimos de esa región y la película se aclimató, se puso normal y volvió a ser el mismo celuloide duro. Parecía el paraíso. Llevo más de 30 años filmando y jamás en la vida me ha sucedido algo así.

Además de América Latina, los cineastas cubanos filmaron mucho en África y Asia. En el caso de Vietnam, el que más ha trabajado es Santiago, y yo siempre lo acompañé. De los primeros viajes surgieron **Hanoi martes 13 y 19 primaveras**, que se rodaron con cámaras de 16 mm y luego se ampliaron en Cuba a 35 mm. Las condiciones para trabajar allí eran muy difíciles, porque estaban en plena guerra. A Vietnam lo bombardeaban permanentemente, las 24 hs del día. Llegamos allí en 1966, cuando los bombardeos, en general, eran en los alrededores, no en Hanoi. Pero por una de esas casualidades de la vida, cuando estábamos allí, empiezan a bombardear la capital intensamente.

En ese año nosotros aquí no teníamos mucho material, ni equipo, ni películas, ni sonido, ni nada; filmábamos con lo que donaban los extranjeros que venían. Entonces nos fuimos para Vietnam con dos cámaras de 16 mm, película donada y dos lámparas portátiles que nos prestaron los soviéticos. Entramos a Vietnam de noche, porque por los bombardeos de día no se podía, era muy peligroso. En Vietnam nos movíamos libremente, como correspondientes de guerra normales. También en Laos había bombardeos permanentes, tanto que la gente vivía en cuevas. Esa guerra no se conocía y nosotros fuimos y reflejamos como vivía la gente allí, en el documental **La guerra olvidada**.

En general trabajábamos muy bien con Santiago y me acuerdo, a nivel anecdótico, que había veces que teníamos discusiones en mitad de los bombardeos sobre encuadres y esas cosas. Tú sabes que el cineasta, preocupado por la cuestión estética, ya no cree ni en el peligro. Y entonces había discusiones de problemas estéticos y plásticos en medio de los bombardeos. Recuerdo también que tuve una discusión con Santiago en el cruzero Aurora, donde estaba Fidel, en el puente de mando. Discutíamos sobre un plano general, y la gente abajo se reía. Santiago tenía una preocupación estética permanente y nosotros discutíamos mucho, pero amistosamente, como todo camarógrafo y director. Eso es inevitable.

El nuevo tango

Documental. ByN. 35 mm. 28 min.

Producción: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).

Realizadores: Raúl Rodríguez, José León, Miriam Talavera, Idalberto Gálvez, Epin Rodríguez, Santiago Peñate, Jorge Pucheux, Delia Quesada, Ofelia Galán, Adriano Moreno, Enrique López, Eduardo Capote y Santiago Alvarez.

Colaboraciones: Casa de las Américas, Prensa Latina, Noticiero Nacional de la Juventud Peronista y voces del pueblo argentino.

Textos: Martín Fierro y José Martí.

1. Con respecto a esta discusión, ver *Vida y muerte de una imagen*, por Mariano Mestman, en *Film*, n° 21 (agosto/septiembre de 1996).

SOLO CINE

Películas Libros Revistas

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

JIM JARMUSCH LA EPICA MINIMALISTA

Entrevista exclusiva

por **Guillermina Zabala** (desde Los Angeles) Introducción por **F.M.P.**
Creador personal e independiente, Jim Jarmusch (n. 1954) llegó a ser uno de los cineastas más influyentes que dio el cine norteamericano durante los '80. En Buenos Aires, durante largos años, su fama

precedió a la difusión de sus films que sólo podían verse en copias de origen dudoso. Después, los cinéfilos porteños recibieron extasiados el humor contemplativo de **Stranger than Paradise** (*Extraños en el paraíso*, 1984) y **Down By Law** (*Bajo el peso de la ley*, 1986). Docenas de estudiantes de cine trataban de arrimársele en sus videos con variable éxito, mientras seguían circulando videos con su ópera prima

Permanent Vacation (1980) y la deliciosa **Mystery Train** (1989). Ciertos obsesos esgrimían como máximo trofeo alguno de los varios cortometrajes que Jarmusch realizó bajo el título colectivo de **Coffe and Cigarettes**, breves milagros regidos por la improvisación y la sencillez de la puesta en escena.

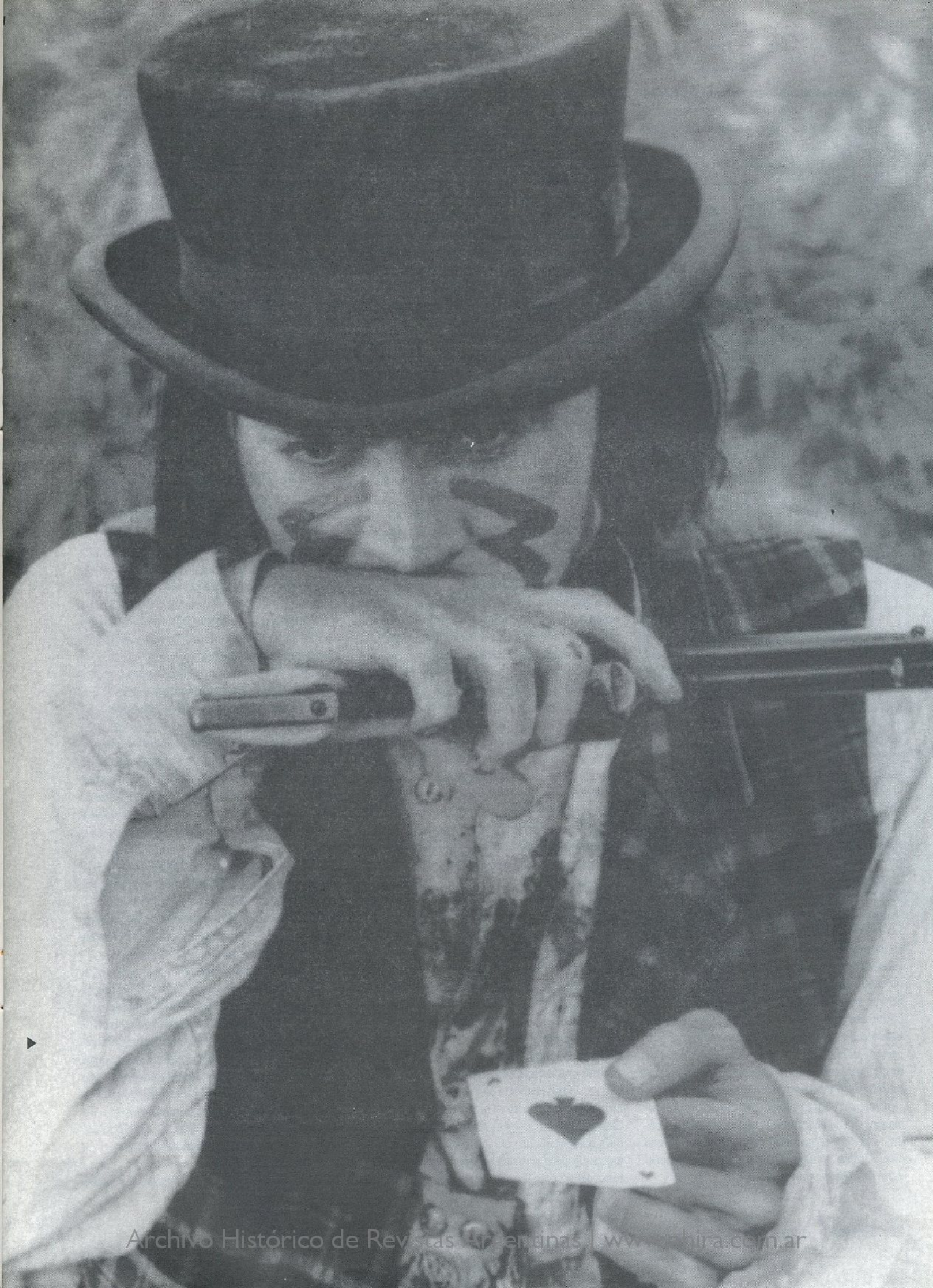
Pero de pronto, por uno de esos extraños misterios del snobismo local,

Jarmusch "pasó" y pocos quisieron ver en **Night on Earth** (*Una noche en la tierra*, 1991) la extraordinaria sensibilidad observadora de un realizador capaz de envolver cada episodio con el clima preciso del cine más puro de los varios sitios en que transcurre la acción. Cuatro años de inactividad no bastaron: ya hay

esclarecidos que profetizan lo mala que será su más reciente **Dead Man** (1995).

El tiempo se encargará de recordar que no todas las películas independientes se hacen con la pretensión de ser **El ciudadano**. Con **Four Rooms** pasó algo parecido, pero en ese caso su detractores podían argumentar que la película no había sido bien recibida en ningún lado. En cambio, un repaso de la recepción crítica que **Dead Man** tuvo en cada lugar donde pudo verse demuestra que la abrupta alergia a Jarmusch sólo es de carácter local. Lejos de estas infecciones, en Los Angeles, Guillermina Zabala

verificó la calidad del film y conversó con el hombre del cabello blanco.



-¿En qué te inspiraste para escribir Dead Man?

-Es una pregunta difícil... Hace ocho años trabajé en un proyecto para hacer un western, pero nunca conseguí el dinero para filmarlo y lo abandoné. Luego volví a esa idea, tras superar un bloqueo creativo que sufrí durante algún tiempo al terminar *Night on Earth*. Fue un período durante el cual sentí que no tenía nada que contar y que, por lo tanto, era mejor no hacer nada¹. Al salir de esa crisis quise filmar algo que no perteneciera a la actualidad, que fuera de otra época. Pero específicamente cómo surgió, no lo sé... es difícil decirlo.

-¿Sentiste en alguna otra oportunidad que no tenías nada para decir?

-No sé qué me ocurrió en esos años, simplemente fue un período de crisis. Sólo puedo hablar por mi experiencia personal: soy una persona más bien lenta, no muy ambiciosa y la verdad es que no me sentía motivado por nada. Tenía unas diez ideas para trabajar otras historias—todavía las tengo—pero ninguna de ellas me servía como incentivo para empezar. No me sentía con fuerzas creativas, supongo. Y finalmente escribí esta historia e hice esta película.

-¿Cómo hacés para subsistir cuando no filmás?

-Una gran ventaja es que no tengo gustos muy exquisitos. Además, como soy dueño de todas mis películas y los negativos me pertenecen, recibo un porcentaje de las ganancias cada vez que se proyectan en algún lado o se venden nuevos permisos de distribución. Ese dinero no es demasiado, pero es suficiente para mantenerme y mantener mi productora.

-Por lo menos no tenés que salir a trabajar de mozo como hacen muchos actores en Los Angeles...

-No, no llegué hasta ese punto. Pero nunca hay que descartar la posibilidad...

-¿Por qué elegiste a Johnny Depp para encarnar el papel protagónico?

-Escribí el guión pensando en Johnny para hacer de Blake y en Gary Farmer para hacer de Nowhere. A Johnny lo conocía y le había hablado sobre la historia y el personaje antes de empezar a escribir el guión, pero en cambio no conocía a Gary. Si alguno de los dos—por cualquier razón—no hubiese querido o no hubiese podido estar en la película, creo que yo no la habría hecho.

Lo que me encanta de Johnny, para este personaje en particular, es su habilidad para comenzar interpretando un personaje de una manera totalmente inocente. Su personaje es muy difícil de hacer, porque se trata de un individuo extremadamente pasivo que está parado en el medio de un género de naturaleza activa, como lo es el western, lleno de personajes enérgicos. Johnny es capaz de pasar de un estado de ánimo a otro muy sutilmente. Son cambios muy profundos y trascendentales en la vida de su personaje y Johnny los siente y los expresa de tal manera que no necesita ser gráfico. No aparece como si tuviera colgado del cuello un cartelito que dice "Drama" y luego otro que dice "Cambio en el desarrollo del personaje".

Su actuación mantiene un ritmo y lo interesante es que a pesar de tener que filmar las escenas del guión en desorden, Johnny mantuvo ese ritmo con verdadera maestría. Me sorprendió, porque fue mucho más preciso de lo que yo esperaba. También realizó aportes muy creativos al resaltar características del personaje que no estaban escritas en el guión. En alguna medida pudo ser para él un trabajo frustrante, porque se trata de un rol absolutamente pasivo pero, al mismo tiempo, es el eje de la historia. Se podría hacer una analogía con un pedazo de papel que empieza siendo blanco y poco a poco distintas personas van escribiendo sobre él: "Eres un forajido", "Eres el poeta muerto"... A la larga, y aunque no sea lo que dicen que es, él no tiene otra salida más que la de entregarse a su destino.

-¿Hasta qué punto trabajaste con Depp la esencia del personaje y hasta qué punto él pudo entenderla de modo intuitivo?

-Desde un principio Johnny comprendió e hizo suya la estructura del personaje. Hubo ocasiones en las que creo que le expliqué demasiado, le repetí cosas que eran obvias. Traté de ayudarlo a que entendiera la evolución de las emociones de la mejor manera posible pero como no quería bombardearlo le di cierto espacio para que reflexionara solo. Tuvimos una muy buena relación de trabajo.

-¿Cómo describirías esa evolución de las emociones?

-Es complicado. Es la historia de un joven cuyas esperanzas están atrapadas en este mundo del oeste en el que todo se reduce a algo muy convencional, todo funciona mal y cambia su rumbo.

Este es un personaje que... no sé como explicarlo. Suponiendo que hubiera conseguido un trabajo estable y hubiera vivido hasta los ochenta años con un techo seguro, su vida no habría sido tan maravillosa como llega a serlo en el breve período que finalmente le toca vivir. Sus experiencias durante el transcurso de esa limitada pero fascinante vida son mucho más intensas y fuertes de lo que habrían sido si hubiera vivido de un modo más predecible.

-Hay algo de eso en la mayor parte de tus películas: la importancia de un instante, de un momento fugaz que afecta el transcurso de toda una vida.

-Sí. En un sentido puramente físico, tu vida es una acumulación de cosas variablemente tristes, tontas, graciosas, crueles, feas, hermosas... Pero todas constituyen tu experiencia. Así que trato de concentrarme en historias que no representen sólo los momentos más dramáticos de una vida porque las tonterías cotidianas son tanto o más importantes.

-Siempre elegís actores que proporcionan cierta excentricidad a tus películas, como Roberto Benigni, Tom Waits o Iggy Pop. ¿Cómo conformás tus elencos?

-No sé... Prácticamente en todas las películas que hice tenía a los actores en mente en el momento de escribir el guión. En este caso, como dije antes, sabía a quiénes quería para interpretar a los dos protagonistas pero no había pensado en nadie para el resto del elenco. Tenía ideas vagas pero ningún

nombre específico. Así que por primera vez trabajé con un director de *casting*, que principalmente fue Lora Rosenthal y luego Alan Louis. De ese modo pude conocer a un gran número de actores. Desde la perspectiva de un representante, esta historia sería considerada como un proyecto para dos actores principales y varios *cameos*. Y es verdad: es la única manera de analizarla. Así fue como todo se me vino al piso cuando me di cuenta de que nunca conseguiría actores famosos para papeles tan pequeños. Por suerte me equivoqué, porque después me dijeron que, por ejemplo, a John Hurt le fascina la idea de hacer *cameos* y él es uno de mis actores preferidos. Luego aceptaron Robert Mitchum, Crispin Glover y Gabriel Byrne. De esa manera, gracias a la ayuda de un director de *casting* que me presentó intérpretes interesados en la película, pude conseguir un elenco excepcional. Nunca había hecho una elección así, con audiciones y todo eso.

-¿Hollywood te ofreció hacer proyectos comerciales?

-Sí.

-Pero los rechazaste...

-Sí, porque no creo que yo pueda ser bueno haciendo una película para satisfacer los requerimientos de otra persona. Soy muy cabeza dura. Además mis películas tienen su propia organización: la historia cambia cuando la escribo, cambia cuando la filmo y finalmente cambia cuando la edito. No creo que pudiera sentirme cómodo con alguien que me dicte el corte final, que me diga a qué actores elegir, qué tipo de cambios habría que hacer en el guión y cómo habría que hacer el montaje.

-Muchos cineastas con estilo propio han hecho películas comerciales para luego poder financiar sus proyectos personales. ¿Considerás esa alternativa?

-No. Esta película ha sido la del presupuesto más alto que me ha tocado hacer, pero mis otras películas no fueron muy costosas y mis ideas para futuros proyectos tampoco lo son. Hasta ahora no he tenido la necesidad de trabajar para los grandes estudios y creo que todavía puedo financiar mis propias películas.

-¿Cuál fue el presupuesto de Dead Man?

-Unos nueve millones de dólares. Aunque parecería ser demasiado dinero para este tipo de película, me encontré con muchos productores que me dijeron que estaba loco si pensaba que podría hacerla con menos de once millones.

-¿Cómo reuniste el dinero?

-Con el mismo sistema con el que trabajé siempre, a través de contratos de financiación repartida. En otros términos, primero conseguí asegurar la distribución de la película en algunos territorios y teniendo eso logré que inversores de diferentes compañías contribuyeran al proyecto. El total provino de una distribuidora alemana, otra francesa, JVC en Japón y otras compañías norteamericanas.

-Volviendo a tus actores, ¿cómo surgió la idea de utilizar la voz tan particular que tiene Michael Wincott?

-En realidad en el guión su personaje no hablaba

demasiado pero en la película terminó hablando más que sus compañeros. Cuando conocí a Michael y hablé con él, advertí esa voz suya y me pareció muy graciosa. Así fue que pensé que este personaje podía convertirse en un gran homenaje a él, como actor y como persona, de manera que improvisamos bastante y hubo largos ensayos en los que comprendí que la mejor manera de trabajar con él era dejarle las riendas sueltas. Esa libertad en nuestra manera de trabajar llegó a tal punto que a veces simplemente le daba una vaga idea de algo antes de comenzar a filmar y dejaba que él la definiera. Por ejemplo, le decía: *"Habla sobre el atardecer"*, y él a veces me contaba lo que iba a decir pero en la mayoría de los casos no me decía nada e improvisaba mientras la cámara rodaba. Fue un riesgo, pero conseguí incorporar en la historia momentos muy valiosos, instantes hermosos, frases como: *"¿No te alegra que el sol se ponga de a poco? Porque sería una catástrofe que se pusiera de repente y nos encontrásemos a oscuras en un abrir y cerrar de ojos"*. Otros actores, como por ejemplo Robert Mitchum, necesitan tener el diálogo precisa y exactamente escrito antes de comenzar. Mejor que no se te ocurra inventarle frases al vuelo porque no le gusta trabajar de esa manera.

-¿Cómo convenciste a Mitchum de que hiciera un papel tan pequeño?

-Sinceramente no sé por qué decidió hacerlo. Nos encontramos en Santa Barbara y fue tan interesante escucharlo relatar viejas historias que no hablamos demasiado sobre el proyecto. Pasé una de las tardes más increíbles de mi vida. Le dejé una copia del guión y le expliqué brevemente cómo era la historia. A los pocos días me llamó y me dijo que quería hacerlo. Me sorprendí mucho.

-¿Qué tamaño de pantalla utilizaste?

-Usamos 1:1.85, es mi formato preferido. Pero en este caso quería enfatizar el aspecto horizontal de la imagen porque la acción transcurre en medio de la naturaleza y quería que pudiera verse la grandeza del horizonte, de los campos, los lagos, los bosques... Había pensado en la posibilidad de hacerlo en pantalla ancha pero el presupuesto no nos alcanzaba. Además, sentí que podía confundirse con una película épica y no lo es: es la versión minimalista de una película épica. El espíritu de grandeza que por lo general sugiere la pantalla ancha hubiera interferido con el corazón de la historia, que es mucho más simple. Se trata de la amistad entre Blake y *Nowhere* y sobre una ceremonia que nadie llega a hacer.

-¿Por qué eligiste hacer *Dead Man* en blanco y negro?

-La idea estuvo dando vueltas en mi cabeza ni bien comencé a imaginar la historia. Hay varias razones que explican esa elección. Primero, porque el personaje principal entra en un escenario que poco a poco se le va escapando de las manos. Está en un sitio que no le es para nada familiar. Como el público está acostumbrado a ver westerns en color y además eso de filmar los paisajes desérticos del oeste norteamericano ya ha pasado a ser una con-

vención, necesitaba algo que me permitiera despejar ese condicionamiento y presentar al espectador un lugar conocido pero diferente. El blanco y negro me ayudó a darle esa sensación molesta e irritante que se desprende de la película.

Otra cosa interesante que hicimos con Robby Müller, el director de fotografía, cuando buscábamos posibles lugares para filmar, fue evitar las imágenes "bonitas". Si encontrábamos una vista preciosa, del tipo que se ven en las postales, apuntábamos la cámara hacia el lado opuesto y tratábamos de encontrar algo mucho más simple. Lo hicimos varias veces y descubrimos imágenes muy interesantes. En vez de quedarnos con la fotografía estilo John Ford, buscábamos caminos ocultos y lugares no tan descubiertos hasta que encontrábamos, quizás, una roca y un árbol. Algo muy simple, pero esencial para la historia.

-¿Dirías que la película es un anti-western?

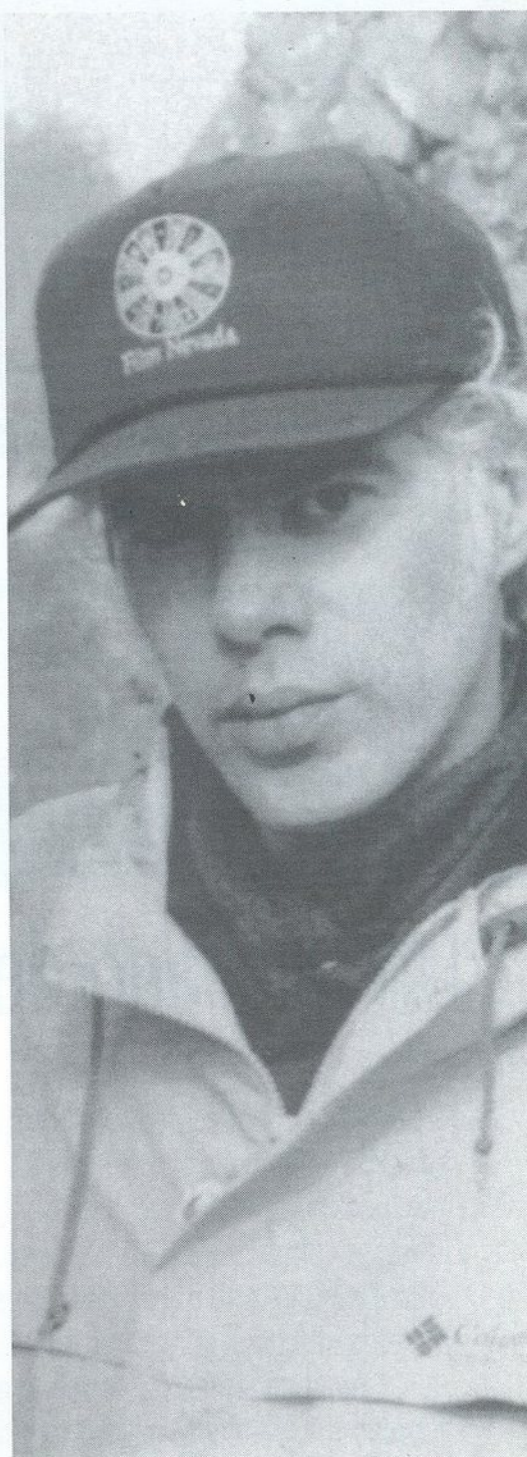
-Diría que algunos aspectos fueron manejados con una filosofía anticonvencional. Esa fue una de las estrategias que utilizamos para la mayoría de las cuestiones vinculadas al proyecto. Evitamos la grandeza y la hermosura de la naturaleza y preferimos mirar hacia otros horizontes.

-Esta filosofía ¿proviene de tu admiración por los westerns o de tu rechazo?

-Para ser honesto, no es mi género favorito, pero me gusta porque es una composición que te permite ser alegórico y te brinda la posibilidad de incorporar muchos símbolos y elementos que no son necesariamente de la época. Me gustan los westerns franceses, las películas de Peckinpah, las de Leone... Jonathan Rosenbaum, un crítico de cine, utiliza el término *acid westerns* al referirse a los westerns que, según él, fueron hechos bajo los efectos de algún ácido. Rosenbaum dijo que *Dead Man* era una extensión de los *acid westerns*, comentario que me alegró mucho escuchar.

-¿Estás trabajando en otros proyectos?

-Reparación de heladeras... En realidad, como ahora se viene el verano, debería dedicarme a instalar equipos de aire acondicionado. Veremos. Si *Dead Man* no va a parar directamente a la distribución en video, quizás haga otra película. Tengo algunos proyectos en marcha y aunque no quiero que piensen que soy supersticioso, la verdad es que no me gusta hablar de ellos antes de que se concreten.



1. En ese período, JJ participó como actor en *In the Soup* (Alexandre Rockwell, 1992) e hizo de sí mismo en el extraordinario documental *Tigro*, de Mika Kaurismäki, junto a Sam Fuller en la selva del Amazonas.



Un artesano del cine



El mundo según Mike Leigh

Sólo hay dos mujeres en el bar. Una, la mayor, es blanca y ronda los cincuenta años. La otra, negra, está entre los veinte y los treinta. La mujer blanca acaba de recibir una noticia que ha despertado su ya notoria tendencia a la autocompasión y a romper en sollozos por el más mínimo motivo. La joven negra la mira con una incomodidad mansa y luego trata de calmarla. La mujer blanca acaba de enterarse de que esa joven negra sentada a su lado es su hija, dada en adopción poco después del parto y al parecer olvidada. Al recordar los hechos, el rostro de la mujer blanca se estira, es invadido por el terror primero y por la desesperación después. Ahora, la joven negra la mira con lástima / por **Alvaro Buela**



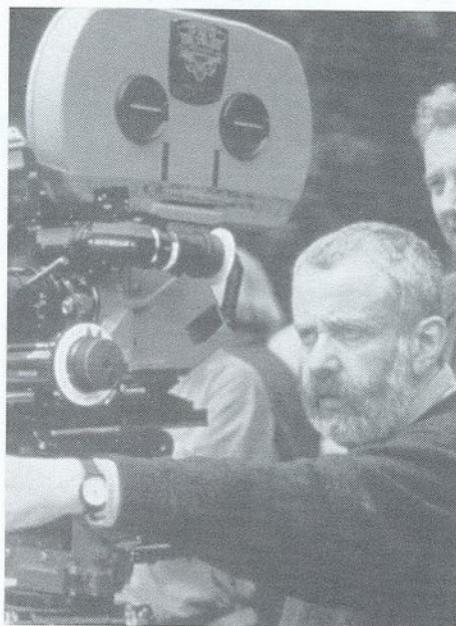
La escena dura ocho, nueve minutos, y es el eje argumental de **Secretos y mentiras**, que en el último Festival de Cannes se llevó las Palmas a mejor película y mejor actriz (Brenda Blethyn, la mujer blanca). Una de las claves para entender los galardones está en esa escena, un prodigio de rendimiento actoral, dosificación de la información, manejo de los tiempos y, sobre todo, de un rigor formal que prefiere dejar la cámara quieta frente a las actrices durante todo el diálogo, mientras afloran algunos secretos cuidadosamente guardados y mientras algunas mentiras pierden alcance. Con todo, había allí un peligro de desbarbarrancar en el estereotipo de telenovela o el descontrol sentimental. No desbarbarranca. De la comedia de costumbres al grotesco, del melodrama al crudo realismo, la escena —y la película toda— consigue el milagro de saltar por encima de los moldes ficcionales y entregar su trama con el valor ambiguo de cualquier experiencia vital.

No hay milagro, en realidad, sino la síntesis más refinada de un método que el director Mike Leigh (Inglaterra, 1943) viene profundizando desde hace veinticinco años. El método del no-método, podría decirse. Porque **Secretos y mentiras** es el fruto de cinco meses de convivencia entre el elenco y su director, donde no sólo se investigaron los personajes sino que además se desarrolló la historia misma. El sistema de Leigh consiste en llamar al elenco cuando tiene un par de ideas a desarrollar. Trabaja con cada actor a espaldas de los demás, lo incentiva a enriquecer el personaje, le dice poco y nada sobre lo que hacen los demás de manera que ninguno de ellos tenga una concepción global de la historia que está generando el conjunto. Una vez que ha logrado que el actor o la actriz *sea* su personaje y no lo “interprete”, los hace interactuar. Es entonces cuando escribe el guión que, en contraste con la libertad del período de génesis, será respetado en el rodaje hasta en los puntos suspensivos.

Encuentros cercanos

En la primera parte de su carrera, ese procedimiento lo llevó a presentar cada película como “*Ensamblada y dirigida por Mike Leigh*”, evitando los términos “escrita por”. “*Como nunca me senté a escribir nada, pensé que era más adecuado hablar de ‘ensamblar’*”, dijo a *Film Quarterly*. “*Todo lo que vale la pena contar de lo que hago es aquello que ocurre en la conjunción con los actores. Obviamente tomo decisiones. Tengo ideas acerca de cómo va a ser un personaje, pero luego lo que surge es diferente. Digamos que yo creo los personajes y los actores crean las caracterizaciones*”.

Vale la pena contar algo más. Que a pesar de métodos tan anticonvencionales de trabajo, Leigh ha conseguido “ensamblar” una obra amplia y multifacética, que en la actualidad suma 15 películas para televisión, 5 para cine, 27 obras de teatro, 5 cortometrajes para la BBC y un radioteatro. Que toda esa carrera se ha cristalizado sin ningún tipo de concesiones y dentro de los parámetros que de-



finen un “autor”. Que recién en los últimos años, premios mediante, su nombre ha comenzado a trascender las aguas que separan las islas británicas del resto del mundo. Que eso no es casualidad.

La sola visión de la última porción de su filmografía revela a un cirujano impiadoso de la sociedad inglesa, en particular de los sectores populares, sin plantar la bandera clasista de un Ken Loach ni tomar la distancia irónica de cierto Stephen Frears. De lo que se trata es de captar un mundo claustrofóbico, literalmente aislado, que ha perdido los códigos de comunicación internos y ha hecho de la gente alienígenas en su propia patria. En vez de recurrir a la ciencia ficción, Leigh los observa con un lente caricaturesco aferrado al realismo, en el entendido de que para un inglés no hay nada más extraño que otro inglés. Marciano entre marcianos, sabe que el bloqueo emocional que domina el interior del *British Way of Life* se traduce en conductas extravagantes, paranoicas o explosivas. Y por ellas va.

Hay allí un material riquísimo, sobre todo para el tipo de sátira asordada que el director ha convertido en su marca de fábrica. “Sátira” por la mirada cruel y descomprometida; “asordada”, por el grado cero de conmoción que se consigue en la superposición de géneros. La estridencia de los nuevos ricos de **High Hopes**, la adolescente anoréxica de **Life Is Sweet**, la furia descontrolada del agonista de **Naked** o el personaje lastimoso de Brenda Blethyn en **Secretos y mentiras**, potentes como son, podrían torcer el rumbo de cada una de esas películas, contaminarlas con sus dilemas, subrayar la sátira o el melodrama. Pero siempre están insertas en —o “ensambladas” con— una red de otros dilemas que se mueven en paralelo y ofician de equilibrio tonal. Mientras tanto, se va conformando un mapa del corazón británico que unas veces luce como dibujado por Harold Pinter y otras por los Monty Python.

Apocalipsis ya

Reseñas extranjeras señalan que con los años Leigh ha suavizado el nihilismo ciego de sus comienzos, dejando filtrar un soplo, y no más que eso, de empatía y redención para su fauna ciudadana. Habría que retrotraerse a su primer y semisecreto largometraje (**Bleak Moments**, 1971) o a su abundante filmografía en televisión para corroborarlo, pero es verdad que, de **High Hopes** en adelante, el sombrío panorama (in)humano de la Inglaterra durante y después de Mrs. Thatcher aparece tamizado por un humor contemplativo y por desenlaces abiertos que, al menos, dejan a los personajes librados a su suerte, con frecuencia en estado de vacilación. Eso vale aún para **Naked**, un viaje al final de la noche que tiene al errante Johnny (David Thewlis) como guía.

Apocalíptica, nocturna, explosiva, **Naked** diseña un universo terminal y semidesierto, donde la única comunicación posible reside en la brutalización y la prepotencia de una mente sobre otra, de un cuerpo sobre otro, de un espacio vital sobre otro. No suena a material adecuado para la risa, pero eso es lo que Leigh logra por momentos, apoyado en la verborragia imparable de su protagonista, una suerte de Nietzsche en LSD, y también en el absurdo potencial que permite una galería de personajes tan perdidos como él. O en la eficacia autosuficiente de viñetas magistrales (el diálogo entre Johnny y el guardia de seguridad de un edificio vacío, el accidentado encuentro con una pareja escocesa).

Aún siendo el relato más articulado y feroz, **Naked** despliega menos matices que los otros largometrajes recientes de Leigh; porque es el único que está claramente centrado en un único personaje, una rareza en su filmografía, y porque criatura y creador están obsesionados por un asunto predominante: el fin de los tiempos. “*Siempre se habla del aspecto envejecido y opresivo de los años '50. Pero al menos la gente sabía quién era y dónde estaba. Los buenos eran buenos, los malos eran malos y Dios reconocía a los suyos. Y sobre todo, podía hablarse de futuro. Hoy las instituciones se han desintegrado, el tejido social se ha roto, no hay fundamentos espirituales, reina la violencia y el individualismo... Y no se puede hablar de futuro. ¿Alguien puede imaginarse el mundo dentro de treinta años con convicción y optimismo? Difícil, ¿no es cierto? Naked no se limita a Manchester o a Londres. Conciérne a toda nuestra civilización*”.

No es sólo ese afán de reflexión a lo ancho lo que aleja a **Naked** de las demás películas del director. El propio tratamiento visual sugiere un artificio, recrea un circuito cerrado de calles y habitaciones, utiliza la posición de la cámara para reforzar las relaciones de poder involucradas. Todo eso es una novedad en el realismo de Leigh. Tanto **High Hopes** como **Life Is Sweet** y **Secretos y mentiras** tienen como ejes a familias disfuncionales, rodeadas de varios personajes satélites, lo cual conduce a una estructura narrativa acorde, que sigue a cada uno de ellos en un gesto democrático pero también para no perderse el menor apunte pintoresco que

pueda aflorar aquí o allá. El planteo se diversifica e impide que el espectador se fije en un punto de identificación.

En *Naked*, por el contrario, la figura de Johnny es omnipresente, y la puesta en escena refuerza su condición de profeta de los Últimos Días ubicándolo en un Londres onírico y fantasmal. Es que existen varios realismos, según Leigh. *"El naturalismo consiste en reproducir la superficie de la realidad, lo que es más evidente y aparente. El realismo va más lejos, para hablar de la realidad profunda de las cosas pero de una manera que no se asemeja exactamente a la realidad. Naked es en el fondo un film realista. Pero al mismo tiempo es diferente de mis otras películas ya que le di una dirección estética inédita en mí. Fellini ha sido una gran influencia; me ayudó a yuxtaponer elementos teatrales en el corazón del objeto cinematográfico. No me gusta la palabra 'poético', me suena pretenciosa. Pero en Naked traté de ir más allá de una representación ordinaria de lo cotidiano, de lograr una dimensión poética exagerando ciertas ideas"*.

Antes y después

El teatro estaba en su vida desde mucho antes, sin embargo. Fue una primera inclinación artística, allá por los '60, cuando llegaba a Londres desde su Lancashire natal. Comenzó como estudiante de interpretación en la Royal Academy of Dramatic Art y luego se cambió a la dirección y a la dramaturgia, inaugurando su método de "ensamble" con *The Box Play* (1965). Tenía ya diez obras teatrales escritas cuando debutó en el cine con la adaptación de una de ellas. Pero entre *Bleak Moments* y su siguiente producción para el cine (*High Hopes*, 1988) pasarían diecisiete años, un período en el que encontró refugio en la televisión. Mientras la industria cinematográfica británica se asociaba a Hollywood y tenía los estudios de Pinewood o de Shepperton funcionando a pleno, directores como David Hare, Derek Jarman, Frears, Peter Greenaway, Loach o Leigh encontraban en la BBC la posibilidad de filmar, y hacerlo además con absoluta libertad creativa.

Por eso es que Leigh afirma que nunca ha trabajado-para-la-televisión: ha hecho films cuya vía de financiamiento y difusión ha sido la televisión, lo que es distinto. Pero su posición ante el trabajo, su colaboración con los actores, su estética y sus temas han permanecido incambiados: Leigh es uno de esos casos en que la tozudez va unida a la fidelidad a un concepto personal. Los años le dieron la razón. Sus telefilms, hasta ahora de circulación restringida, comenzaron a ser editados en video dentro del mercado norteamericano, un público que siempre lo rechazó por "demasiado británico", esto es, "demasiado cáustico". Sus films ya son objeto de retrospectivas en ciudades europeas y su persona ya es objeto de una reciente biografía, *The World According to Mike Leigh*, de Michael Coveney. Y con *Secretos y mentiras* ha logrado el reconocimiento que siempre mereció, no tanto el de los fes-



tivales internacionales, que no dejan de ser una videra del *jet-set*, sino el de gente más cercana a la que habita sus películas.

Es el triunfo de la voluntad, aunque no solamente. También de una cosmovisión agri dulce; de las pequeñas tragedias sobre los Parques Jurásicos del cine, cualquiera sea el dinosaurio estelar; y antes que nada es el triunfo del "método Leigh", ése capaz de potenciar a un actor hasta hacerlo desaparecer para que brille un personaje, que recrea la multiplicidad emotiva de lo real dentro de una red a la vez limitada e infinita, que se lanza al vacío. Una de las razones por las cuales la escena del bar de *Secretos y mentiras* será un momento de antología en la historia del cine, tiene que ver con su propia factura: hasta ese momento del rodaje, la actriz Brenda Blethyn no sabía que quien interpretaba a su hija, la actriz Marianne Jean-Baptiste, era negra. De modo que la actriz y el personaje reciben la noticia en el mismo instante, y la cámara borra las diferencias, en vez de generarlas.

Se sabe que no hay creación genuina sin correr riesgos. Leigh está determinado a correrlos todos, siempre que sea en sus propios términos. Que no le ofrezcan un cine "de género" (histórico, cómico, dramático o lo que sea) porque se reconoce incapaz de hacerlo. De Hollywood ni hablar, y menos de traducciones perversas: *"Hago una cuestión de honor del hecho de realizar películas que no provengan de libros, del teatro y menos aún de guiones de cine convencionales. Un film debe hablar su propio idioma"*. Su juego es el del artesano, y si existe algún compromiso que le permita su espíritu anarco, entonces será con sus actores y con su catálogo de seres trastornados.

1. De una entrevista para *Les Inrockuptibles*, París, diciembre de 1993.

●
apertura: la escena del bar, la revelación y la crisis en *Secretos y mentiras*

izquierda: Mike Leigh durante el rodaje

arriba: madre e hija, blanco y negro, Brenda Blethyn y Marianne Jean-Baptiste

dossier

Hace 20 años George Lucas revolucionó la manera de hacer cine con una sola película. El film era **La Guerra de las Galaxias** (*Star Wars*, 1977), el comienzo de una saga espacial que además de dar un paso fundamental en la tecnificación del cine americano y de crear una de las mitologías más populares del siglo XX, se convirtió en un fenómeno de taquilla que aún sigue dando dividendos.

Ahora, mientras prepara la nueva trilogía que se conocerá en 1999, Lucas trajo otra revolución sobre la manera en que un director puede transformar su propia obra.

Porque **Star Wars - Special Edition** no sólo es un trabajo único de re-masterización de imagen y sonido, sino que se convierte en un hecho inédito en la historia del cine porque supuso la modificación, mediante tecnología digital, de miles de fotogramas de la película. *Film* fue la única revista argentina invitada a la presentación en los estudios Fox de la edición especial de **La Guerra de las Galaxias**, en la que George Lucas en persona explicó los motivos de estos cambios y la tecnología que le permitió realizarlos. ►

STAR WARSTM TRILOGY

SPECIAL EDITION



por **Diego Curubeto (desde Los Angeles)**

“Cuando un director de cine ve una de sus películas, es inevitable que piense en lo bueno que sería volver atrás y hacer tal o cual toma de otra manera”, explicó Lucas durante su encuentro con la prensa internacional en el Zanuck Theatre de los estudios Fox. “Pero de la misma manera en la que hay presiones y limitaciones que hacen que sea imposible que un film sea igual a como lo concibió originalmente su director y guionista, también eso suele resultar imposible, porque nadie reinvierte en un film viejo. Con esta Edición especial de la trilogía de **La Guerra de las Galaxias** ese tipo de situación cambió para siempre: yo pude volver atrás y modificar algunas escenas que realmente no me habían conformado en el momento del estreno de los tres films”.

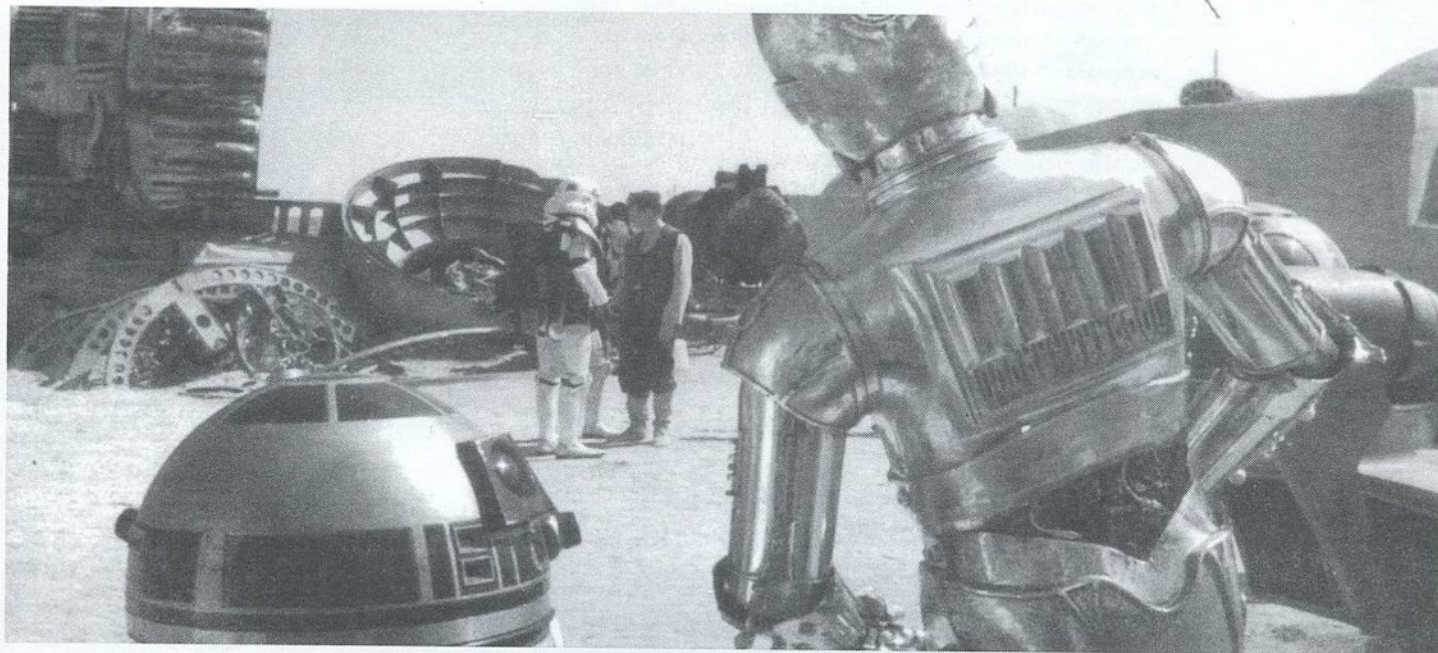
Para entender la revolución visual que plantea **Star Wars - Special Edition**, hay que remontarse dos décadas atrás, cuando Lucas era un joven director y productor que de hacer dos films con presupuestos modestos como **THX-1138** —una fábula futurista no demasiado conocida protagonizada por Robert Duvall y Donald Pleasence— y la comedia **American Graffiti**, se enfrentó de golpe a una superproducción con la mayor cantidad de efectos especiales jamás filmados hasta ese momento “Para tener una idea de los

La Fuerza está con Lucas

problemas que tuve en los años '70 al encarar el rodaje de **Star Wars** bastaría mencionar que el presupuesto total de efectos especiales era de dos millones de dólares. Y que sólo en los primeros días de rodaje, en una sola locación del film, ya habíamos gastado un millón, y todavía quedaba hacer todo lo demás”, explica el director, productor y guionista, vestido informalmente con camisa de jean, saco sport y botas texanas muy adecuadas para el dueño del mítico “Skywalker Ranch”.

“Por eso hubo muchas cosas que tuve que negociar con el estudio, y cosas del guión que para mi eran importantes quedaron afuera del film. Incluso cuando hacíamos la primera película, si bien para mi era la primera parte de una saga, en la práctica eso sólo era una expresión de deseo, ya que no había manera de estar seguro de que se pudieran llegar a filmar las dos películas siguientes. Además, la tecnología ha avanzado terriblemente en los últimos años, y permite cosas con las que uno entonces ni podía soñar”.

“Así que cuando se acercó el momento de celebrar los veinte años de **Star Wars**, decidí acceder a los constantes reclamos del público pidiendo que se vuelva a proyectar la trilogía para que los que eran chicos en aquella época la puedan ver ahora con sus hijos en el ámbito ideal que es un cine. Pero pensé que lo ideal no era solamente restaurar los colores del negativo original y darle una remasterización definitiva del sonido digital, sino además agregarle las imágenes que en ese momento no pude plasmar”.



La tarea de restauración, agregado de escenas íntegras, y de inserción de personajes, seres extraños y todo tipo de imágenes en los fotogramas originales de los tres films, comenzó en 1994. Rick McCallum, productor a cargo de las tres *Special Editions* —mientras termina esta tarea ya se está encargando de la producción de los nuevos tres films de la serie— participó de la charla, asegurando que Lucas fue muy específico: “*Todo lo que nos pidió que hiciéramos eran cosas que formaban parte de su visión original de los tres films*”. El encargado de efectos visuales de estas nuevas versiones, Dave Carson, le iba mostrando a Lucas por teleconferencia cada nueva imagen, esperando su aprobación de los más mínimos detalles.

Aunque sólo dirigió *Star Wars*, como productor y guionista Lucas es indudablemente el autor de los otros dos films, *El Imperio contraataca* y *El regreso del Jedi*. Nadie podría negar su derecho a modificar sus viejos films para mejorar el producto, produciendo de paso una excelente excusa para seguir explotando comercialmente films de hace dos décadas. Sin embargo las posibilidades que plantea esta novedad tecnológica son infinitas: incluso podrían ser preocupantes si las modificaciones las realiza un estudio sin la conformidad de los directores, que en general no son dueños de los derechos de sus films. Con un poco de imaginación, uno podría pensar en hipótesis delirantes como escenas con desnudos “digitales” en los films clásicos de Marilyn Monroe, o nuevas versiones censuradas

digitalmente de las películas más audaces de las últimas dos décadas. Para relanzar un film se podría reemplazar un intérprete por otro más popular.

“*Creo que este proceso todavía es muy caro para que pueda aplicarse a una película que no tenga la envergadura de Star Wars*”, asegura Lucas, “*pero de todos modos es una tarea que requiere una gran responsabilidad, porque si yo cambio la música de John Williams por canciones de Madonna la película sería muy distinta. También hay que tener en cuenta que si bien digitalmente podemos hacer cosas increíbles, muchas veces estas cosas son posibles pero no prácticas*”. Reafirmando esta idea, McCallum aseguró que en Industrial Light & Magic, Lucas y su equipo podrían hacer films con personajes digitales reemplazando a actores. “*Pero sería muy caro. Por ahora sigue siendo más práctico pagarle veinte millones a Tom Cruise*”.

McCallum se preocupó especialmente por recalcar que es muy difícil que esta modificación digital de films vaya a derivar en una estrategia comercial traumática del estilo de la colorización de los viejos clásicos en blanco y negro: “*Obviamente nadie puede asegurar que no vayan a aparecer Special Editions de otros films muy populares de las últimas décadas, pero me parece importante destacar la diferencia entre esta nueva versión de Star Wars y los director’s cut de algunas películas que han venido apareciendo desde hace un tiempo. En general estos director’s cut fueron realizados por directores que en el momento del montaje ori-*

ginal de los films en cuestión, sufrieron presiones realmente mortificantes de los estudios que no pudieron controlar, y cuando pasó el tiempo y tuvieron mayor nombre o poder económico, quisieron agregar o quitar las tomas con las que no habían estado de acuerdo en su momento. El caso de Lucas es distinto, porque él era en ese momento el que decidía las opciones posibles en medio de una producción tan difícil como la de Star Wars. Como siempre fue consciente de lo que pudo y no pudo hacer, ahora quiso acercar lo más posible Star Wars a su concepción original”.

Saliendo del tema de la *Special Edition* para hablar de la idea que hizo surgir *La Guerra de las Galaxias*, el director explicó que en los años ’70 su preocupación era volver a encontrar una mitología popular que creía totalmente perdida: “*Todas las tradiciones tienen una historia similar a la de la saga de Star Wars, pero en el cine la última mitología había sido el western, que ya había desaparecido como mito por el revisionismo de los años ’60. Los westerns transcurrían en una frontera salvaje, y supuse que la última frontera que nos quedaba era el espacio*”.

“*Sí, La fortaleza oculta (Kakushi toride no san akunin, 1958) de Akira Kurosawa también sirvió de inspiración a la película, pero no una inspiración tan fuerte como la que algunas personas han sugerido. Yo soy un gran admirador de Kurosawa desde que estudiaba cine en la universidad, y creo que es un maestro, aunque creo que ha hecho pe-*

lículas más importantes que *La fortaleza oculta*. Creo que el recurso más importante que tomé prestado de su película es el de contar la historia desde el punto de vista de dos personajes totalmente intrascendentes: los campesinos en el film de Akira Kurosawa y los robots en *Star Wars*. Pero sé que a partir de este detalle hay quienes se han tomado el trabajo de analizar ambos films cuadro por cuadro para concluir en que son idénticos, algo que por supuesto no comparto”.

Lucas es un verdadero magnate del Hollywood moderno, y sus contactos con la prensa —más aún, la extranjera— son escasos. Informal, a veces divertido, pero siempre exacto en sus respuestas, el productor de *Indiana Jones* accedió a adelantar detalles de la nueva trilogía que después de 20 años lo volverá a encontrar en la silla de director: “Dejé de dirigir porque creí que no era un trabajo compatible con criar chicos. Y ahora quiero dirigir la primera de estas nuevas películas, porque la manera de hacer cine ha cambiado totalmente desde que hice *Star Wars* y quiero reeducarme, cometer mis propios errores. Opté por no filmar continuaciones sino prequels porque quiero hacer dos trilogías más, y si siguiera la narración en forma lineal al final Luke y la princesa Leia terminarían teniendo setenta años. La nueva trilogía va a contar la historia del villano Darth Vader, que era un guerrero Jedi que luchaba junto a Ben Kenobi pero que luego fue atrapado por “el lado oscuro de la Fuerza”.

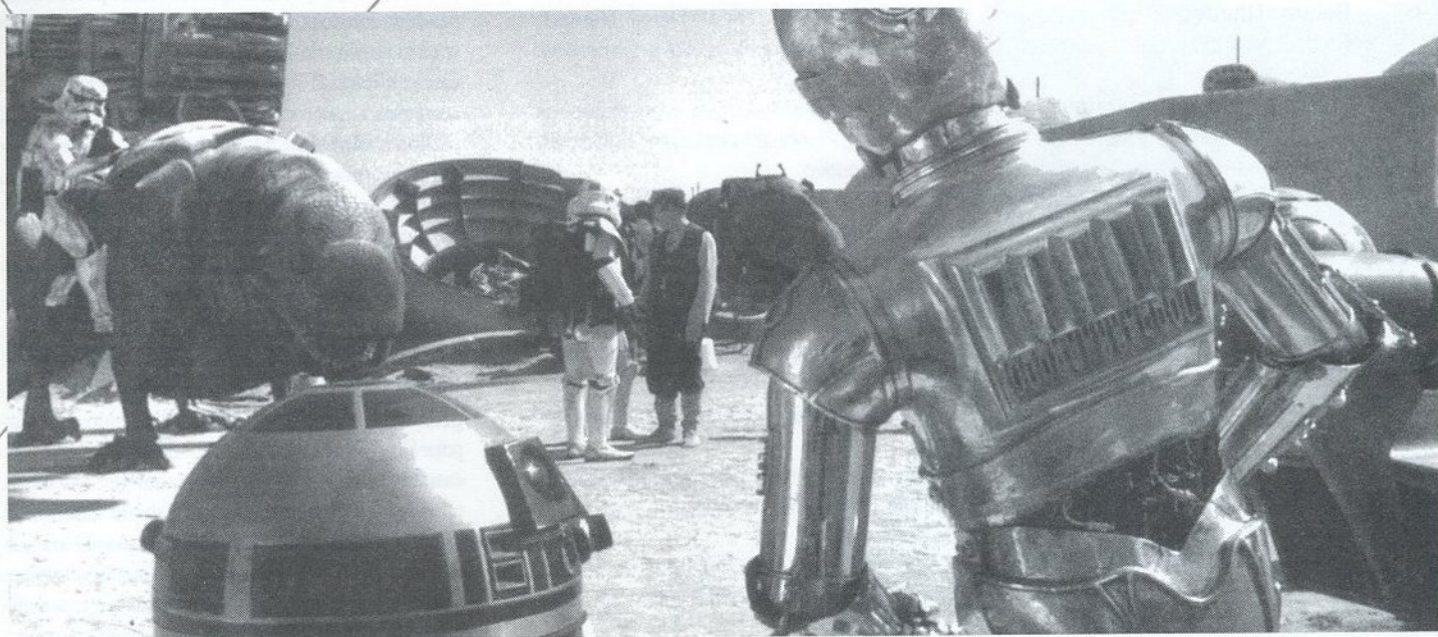
El primer film mostrará sus aventuras juveniles, el segundo su historia de amor y la formación de su familia, y el tercero girará en torno a su caída”. Lucas descartó con una sonrisa la posibilidad de que el joven Ben Kenobi esté generado a partir de las viejas películas inglesas de Alec Guinness.

Sobre la trilogía de prequels aún no se sabe cuál será su estudio distribuidor: “No tiene sentido adelantar tratos con los estudios, porque un proyecto de tres films de estas dimensiones necesita las mejores condiciones posibles, y estas varían mes a mes de acuerdo a la política de los ejecutivos de cada firma. Eso hay que decidirlo en el momento justo”. La mención a la relación con los estudios trajo el recuerdo del momento en el que la Fox le cedió a Lucasfilms los derechos para el merchandising de *Star Wars*. “La verdad es que en ese momento no parecía algo tan importante”, Lucas pone su mejor cara de jugador de poker. “El merchandising no era una fuente de ingresos tan importante, en general los estudios hacían productos a partir de sus films más con fines publicitarios que como un negocio en sí mismo. Y la idea era que nos permitieran aprovechar el merchandising, especialmente de los juguetes sobre los personajes del film, para ayudar al financiamiento de las secuelas”.

Por último, el mismo Lucas reconoció que su obsesión con perfeccionar su trabajo podría volverse interminable: “Dentro de diez años la tecnología seguramente permitirá cosas muy interesantes. Pe-

izquierda y abajo: encuentre las 5 diferencias. En el fotograma de abajo R2d2 y C3po contemplan a un bicho adicional en la renovada *Star Wars*

El nuevo —y digitalizado— Jabba The Hut



Filmografía por Axel Kuschevatzky

Nació el 14 de mayo de 1944 en Modesto, California. Salvo donde se especifica otra cosa, los títulos son de largo metraje y están dirigidos por GL.

- 1965 **Look at Life**; cortometraje de animación.
- 1966 **Herbie**, de GL y Paul Golding; cortometraje.
1.42.08; cortometraje.
- 1967 **The Emperor**, cortometraje documental.
THX 1138: 4EB (Electronic Labyrinth); cortometraje.
Anyone Lived in a Pretty How Town; cortometraje.
6.18.67; cortometraje documental.
- 1968 **Filmmaker**; cortometraje documental.
- 1971 **THX 1138**, c/Robert Duvall, Donald Pleasence, Don Pedro Colley, Maggie McOmie, Ian Wolfe.
- 1973 **American Graffiti** (American Graffiti: Locuras de verano), c/Richard Dreyfus, Paul Le Mat, Ron Howard, Charles Martin Smith, Cindy Williams, Harrison Ford.
- 1977 **Star Wars** (La guerra de las galaxias), c/Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, Alec Guinness, Peter Cushing, David Prowse, Anthony Daniels.
- 1979 **More American Graffiti**, de B. W. L. Norton, c/Candy Clark, Bo Hopkins, Ron Howard, Paul Le Mat, Mackenzie Phillips, Charles Martin Smith, ... Harrison Ford. *Productor*.
- 1980 **The Empire Strikes Back** (El imperio contraataca), de Irvin Kershner, c/Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, Billy Dee Williams, Frank Oz. *Productor ejecutivo*.
- 1980 **Kagemusha** (Kagemusha, la sombra del guerrero), de Akira Kurosawa, c/Tatsuya Nakadai, Tsutomu Yamazaki, Kenichi Hagiwara. *Coproductor ejecutivo*.
- 1981 **Raiders of the Lost Ark** (Los cazadores del arca perdida), de Steven Spielberg, c/Harrison Ford, Karen Allen, Denholm Elliott, John Rhys Davis, Paul Freeman. *Coargumentista y coproductor ejecutivo*.
Body Heat (Cuerpos ardientes), de Lawrence Kasdan, c/William Hurt, Kathleen Turner, Ted Danson. *Productor ejecutivo, sin figurar*.
- 1982 **Twice Upon a Time**, de John Korty y Charles Swenson; largometraje animado con las voces de Lorenzo Music, Judith Kahan Kampmann, Marshall Efron. *Productor ejecutivo*.
- 1983 **Return of the Jedi** (El regreso del Jedi), de Richard Marquand, c/Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, Sebastian Shaw, Ian McDiarmid. *Productor ejecutivo, argumentista y coguionista*.
- 1984 **The Ewok Adventure: Caravan of Courage** (Caravana del valor; la aventura de los Ewoks), de John Korty, c/Eric Walker, Warwick Davis, Fionnula Flannagan, Guy Boyd, Dan Fishman. *Largometraje para TV; productor ejecutivo*.
Indiana Jones and the Temple of Doom (Indiana Jones y el templo de la perdición), de Steven Spielberg, c/Harrison Ford, Kate Capshaw, Ke Huy Kuan, Phillip Stone, Amrish Puri, ... Dan Aykroyd. *Argumentista y coproductor ejecutivo*.
- 1985 **Ewoks: The Battle for Endor**, de Jim y Ken Wheat, c/Wilford Brimley, Warwick Davis, Aubree Miller, Sian Phillips. *Largometraje para TV; productor ejecutivo*.
- 1986 **Labyrinth** (Laberinto), de Jim Henson, c/Jennifer Connelly, David Bowie. *Productor ejecutivo*.
Howard the Duck (Howard el súper héroe), de William Huyck, c/Lea Thompson, Tim Robbins, Jeffrey Jones. *Productor ejecutivo*.
- 1988 **Tucker - The Man and His Dream** (Tucker - Un hombre y su sueño), de Francis Ford Coppola, c/Jeff Bridges, Joan Allen, Martin Landau, Frederic Forrest, Mako. *Coproductor ejecutivo*.
Indiana Jones and the Last Crusade (Indiana Jones y la última cruzada), de Steven Spielberg, c/Harrison Ford, Sean Connery, Allison Doody, Denholm Elliott, John Rhys Davis. *Coproductor ejecutivo*.
Willow (Willow en la tierra del encanto), de Ron Howard, c/Val Kilmer, Warwick Davis, Joanne Whalley, Jean Marsh, Billy Barty. *Argumentista y coproductor ejecutivo*.
The Land Before Time (Piepequeño en busca del valle encantado), de Don Bluth; largometraje animado con las voces de Pat Hingle, Gabriel Damon, Helen Shaver, Candace Hutson. *Coproductor ejecutivo*.
- 1994 **Radioland Murders**, c/Mary Stuart Masterson, Bryan Benben, Ned Beatty, Bob Hopkins, George Burns, Michael Lerner. *Argumentista y productor ejecutivo*.

Más datos sobre GL y la saga de **Star Wars**, en el nº 3 de la revista *La Cosa*, Buenos Aires, diciembre-enero 1995-96.

ro realmente creo no haber dejado nada que no me conforme. Y aún cuando uno tiene todos los medios económicos y técnicos, también hay que tener disciplina. Yo empecé trabajando con presupuestos bajos y creo que hay que ponerse límites: uno puede crear algo, pero el único que no necesita límites es Dios. Y de todos modos la Creación le llevó solamente siete días”.

Antes y después

Star Wars - Special Edition se estrenó en 200 cines norteamericanos el 31 de enero pasado. Por eso la función especial para la prensa del film de George Lucas que se realizó en el ABC Entertainment Center de Los Angeles dos semanas antes convocó una larga fila compuesta por los fans más rabiosos de la mayor *space opera* de la historia del cine, que esperaban nerviosos el momento de poder ocupar las escasas butacas disponibles. La cola que permaneció en la puerta del cine desde la mañana estaba formada en su mayoría por jóvenes que por su edad probablemente nunca habían podido ver **Star Wars** en pantalla grande.

La remasterización del sonido –que supera al de muchas superproducciones recientes– y una imagen increíblemente nítida fueron apreciadas por una platea que oscilaba entre el respeto propio de una experiencia religiosa y el desorden de una función de culto de traspasnoche (con aplausos para los héroes y abucheos para Darth Vader). Cuando promediando la proyección apareció un inquieto dinosaurio montado por un guerrero imperial, inexistente en la versión de 1977, los murmullos de asombro casi cubrieron el sonido Dolby Digital THX. Y las sorpresas siguieron con la aparición de extraños roedores extraterrestres en la ciudad –ahora más grande y espectacular– donde Alec Guinness, Mark Hamill y los robots R2R2 y C3PO se encuentran por primera vez con Harrison Ford. El simpático Han Solo, que lanzó a la fama al posterior Indiana Jones, tiene una escena entera adicional con el libidinoso –y ahora digital– Jabba the Hutt, personaje que originalmente sólo aparecía en **El regreso del Jedi**, la tercera parte de la saga. El fragmento agregado entre Han Solo y Jabba había sido filmado para **Star Wars**, con un actor obeso en el rol del extraterrestre, pero Lucas terminó descartándolo porque quería que Jabba luciera de un modo más impresionante. McCallum buscó incansablemente en los archivos hasta dar con esa toma descartada, y se hizo un minucioso trabajo para cubrir al anónimo actor con un nuevo Jabba generado por computadora respetando el diseño que el personaje tuvo en **El regreso del Jedi**.

La famosa escena de la cantina de maricianos no tiene grandes cambios. “Lo que me molestaba eran los exteriores de esa escena”, confiesa Lucas. “Los animatronics (muñecos mecánicos animados) no andaban bien y la ciudad era menos vistosa de lo que me había propuesto. El duelo entre Han Solo y su agresor lo modifiqué porque no quería que Solo fuera tan brutal, así que permití que el oponente lle-



gara a disparar, cosa que no ocurría en la versión original". Ese tipo de sutilezas se suceden a lo largo de esta *Special Edition* y hasta la destrucción de la diabólica Dark Star presenta una novedad.

Luego de la proyección completa del primer film, se vieron algunas secuencias de la renovada **El regreso del Jedi**. La recordada escena de la persecución de las motos voladoras se vuelve mucho más contundente con la nueva mezcla de sonido. Jabba the Hutt también protagoniza una escena musical muy diferente a la de la versión original, y para poder realizarla Lucas tuvo que rastrear en Inglaterra a una actriz secundaria que, una vez caracterizada de extraterrestre, lució igual que en 1983. La canción que toca una banda de aliens en esa escena también es diferente: el estilo es más rockero y se le proporciona un lugar más importante.

En general los fans prefieren la segunda película, **El imperio contraataca** —la única sin final feliz— y de hecho es la que sufrió menos cambios: *"Sólo mejoramos al monstruo de las nieves e hicimos algunos toques en la ciudad de las nubes"*, dice Lucas. *"Les pedí a los encargados de la nueva versión que en los interiores de la ciudad abrieran digitalmente unas ventanas para que se pudiera ver más cielo y también los edificios"*.

De todos modos las novedades casi son lo de menos: lo más potente sigue siendo la posibilidad de disfrutar en pantalla grande y con las mejores condiciones técnicas estas películas fundamentales del género fantástico. Para que la experiencia no defraude, George Lucas prometió encargarse de que todos los cines del mundo donde se vaya a exhibir la trilogía tengan sonido digital: *"Sabemos que es difícil que la calidad de proyección se respete en todos los cines, y por eso estamos empeñados en lograr que el público entienda la diferencia entre un cine adecuado y uno mal equipado. Y lo estamos logrando, porque cada vez es más común ver que una persona descarta una sala que le queda cerca pero que está mal equipada, y recorre un par de millas para elegir una THX. Y para que la gente pueda quejarse sobre la calidad técnica de una proyección, empezamos a poner en los créditos del final de los films el teléfono de reclamos 1-800-THX para que el público señale los cines con problemas de imagen o sonido"*.

Lástima que, por ahora, este magnífico servicio sólo es válido dentro del territorio norteamericano.

the end

Fabián Polosecki, muerto a los 32 años el pasado diciembre, logró el raro milagro de formar una obra, aislada pero firme, en el agobiante páramo de la TV argentina. Durante dos temporadas de su programa

El otro lado (1993 y 1994) y una de

El visitante (1995) definió a su alrededor un equipo de trabajo y un estilo que, basándose en la sensibilidad, le permitieron arrimarse a la realidad como nadie lo hacía desde las experiencias documentales de la década del '60.

En septiembre de 1994, Polo participó de una mesa de trabajo denominada *Video y roles de trabajo* (junto a Eduardo Milewicz y Ricardo Pipino), que se organizó en el marco del II Festival Latinoamericano de Video. Allí tuvo la ocasión de poner en perspectiva su trabajo en **El otro lado** y detallar las características de su modalidad de trabajo frente al abundante público asistente, que participó con algunas preguntas. En las páginas siguientes, a modo de documento inédito, se transcribe su exposición en esa mesa y sus respuestas a las preguntas que se le formularon.



Creo que lo que caracteriza nuestro trabajo, además de cierta improvisación, es el hecho de tratarse de una producción independiente. Aclarar esto me parece interesante: cuando decimos producción independiente, estamos diciendo independiente de los canales. A los que hacemos **El otro lado** lo único que nos ata con el medio emisor es la artística que sale al aire. No tenemos pantalla asegurada, no estamos dentro de la estructura del canal, ni tampoco estamos dentro de la estructura de comercialización televisiva, ni en publicidad, ni en espacios, ni en chivos, ni en nada por estilo. Nos hacemos cargo de los 50, 45 o 42 minutos de artística que pueda tener nuestro programa.

Agradezco la realización de estos encuentros porque me permiten la posibilidad de reflexionar un poco sobre la marcha acerca de nuestro trabajo, que, como decía antes, es un poco hijo de la improvisación, en el sentido de que no hubo muchas pautas marcadas en general y menos en lo que hace a mi labor particular como entrevistador (si bien soy el productor del programa, creo que el rol fundamental que cumplo ahí es el de entrevistador, por lo menos ante la cámara). Diría que fui descubriendo una relación con el medio, y con la cámara en particular, desde el primer momento en que tuve la posibilidad de trabajar. De hecho, cuando a mí me toman una prueba en el programa de Pettinato para hacer una entrevista era la primera vez que me ponían ante una cámara y, presa del terror, me quedé callado ante el entrevistado. El entrevistado habló, habló bien, y ahí fue que me di cuenta de que la cosa podía no ser tan complicada, pero en eso creo que básicamente se resume lo que sería "mi técnica" de entrevistador. Esto no significa que yo pudiera seguir haciendo mi laburo teniendo únicamente en cuenta esa premisa, es decir, tener miedo ante la cámara, dejar que el hombre hable y quedarme callado. Más bien, con el tiempo, fui pensando en algunas cosas que me ocurrían a mí, que ocurrían en el momento de editar, de hacer el programa, y advertí que se dan algunas cosas interesantes cuando uno sale con una cámara.

El presidente, cuando está almorzando con Mirtha Legrand y habla, por ejemplo, de un acuerdo con determinada empresa, se cuida de mencionarla porque tiene miedo de hacer un chivo, es decir, el presidente pide perdón si menciona una marca. O sea que internalizó un código televisivo a tal punto que se vuelve mayor que su propia autoridad. La cámara impone una autoridad, entonces, y un deber hacer. Y me parece que en la experiencia que tenemos nosotros tratamos justamente de romper eso. Creo que cuando se pone una cámara en la calle hay una conducta esperable de quien está delante, que puede ser simplemente la de saludar, mandar un beso, o muchas veces la de mentir, en el sentido de tomar una actitud, una determinada forma de hablar, hilar un discurso. Me parece que si existe algún "otro lado" al que hace referencia ese equívoco título que tiene nuestro programa, es el que surge de buscar justamente lo no esperable en la actitud de la cámara hacia la gente, en primera instancia, para luego poder romper esa otra actitud esperable, la de la gente ante la cámara.

Esto tiene que ver con una apuesta de producción. Concretamente, para tener editados 50', nosotros podemos llegar a grabar seis horas o más de material por programa. Esto implica que para tener ocho o diez minutos de entrevista nosotros podemos grabar más de una hora. No vamos con el apuro de obtener del entrevistado el material rápido que nos

permita hacer el programa cuanto antes y barato, sino que hay una cuestión de actitud nuestra, en el sentido de que la cámara registra un momento más que una entrevista, y entonces ese momento implica, entre otras cosas, que pueda ser extendido en el tiempo.

Como entrevistador creo que a veces soy una especie de monosilábico balbuceante que ni siquiera termina de hacer una pregunta, que simplemente trata de mantener una suerte de canal de comunicación para que sea el otro el que hable. Y que si hay una antítesis respecto de lo que nos proponemos, es la de ese entrevistador que dice: *"Bueno, por qué no nos contás cómo es el windsurf, porque quizás la teleplatea no lo sabe..."*. Ahí el entrevistador sí sabe, y el que no sabe es el que mira, así que el que está hablando le habla a la cámara, le habla al que mira y no al entrevistador. En cambio, se supone que si yo pregunto es porque a mí me interesa. Se supone que el interés está en registrar un momento, más que una entrevista, en donde es muy importante un silencio, porque un silencio da lugar a un gesto, permite concentrarse en un detalle de la escena, en un botoncito que el entrevistado tiene en el pullover y que está hablando de algo; hay información en eso que rodea al tipo que está hablando. Ahí está la intención del programa.

No creo que nuestro programa sea "más real" que un noticiero que llega, pone la cámara, pregunta rápido y se va. Es otro tipo de técnica. Capaz que yo estoy haciendo una entrevista con una persona, me dice cosas que nunca contó en su vida y que quizás ni siquiera se dijo a sí mismo, y sin embargo nosotros ponemos luces, somos como seis personas delante del entrevistado, invadimos su lugar con aparatos, con cámaras, con micrófonos... hay tres o cuatro cambios de puntos de cámara durante la entrevista, lo que implica interrumpir, detenerse, discutir entre nosotros, corregir, tener problemas permanentemente con los micrófonos... Entonces, en algún sentido, nuestro programa es quizás más mentiroso que el más mentiroso, porque aún haciendo esa invasión televisiva en un lugar concreto parece reproducir un espacio de realidad o de sinceridad: las personas empiezan a hablar de sí mismas, y no a través de un discurso que antepone ante la cámara.

Creo que estamos tratando de hacer, si se quiere, una suerte de antiperiodismo más que lo que se entiende por periodismo, desde la elección misma del perfil del personaje que vendría a ser yo, como una especie de buscador de historias o entrevistador, sin demasiado motivo aparente o concreto para cumplir ese rol. Hago de guionista de historietas, aunque a veces ni yo me acuerdo de eso. Esto es una elección —para mí— determinante: evitar cualquier punto de contacto con el rigor periodístico televisivo, o no sólo televisivo. Creo que nuestro programa se ha convertido en una especie de "aventuras culturales" por las calles de Buenos Aires (y eventualmente por algún otro lugar, como Rosario), en busca de mostrar lo extraordinario de lo cotidiano. Me da la impresión de que la actualidad, en algún sentido, es enemiga del programa. Un caso: cuando nosotros queríamos hacer un programa en un cuartel, sobre la conscripción, matan al soldado Carrasco. Estábamos en el medio de esas tratativas y, bueno, inmediatamente se cierran las puertas del cuartel, y cualquier entrada nuestra hubiera implicado también estar invadidos por ese hecho que evidentemente trastocó lo cotidiano de cualquier cuartel.

Lo que me interesa particularmente es rescatar la posibilidad de hacer periodismo no atado a lo público, no atado ▶



al orden de lo público, porque no es lo único importante. No digo que no sea importante: es obvio que sí, es una estupidez decir lo contrario. Pero sí digo que hay mucha información interesante en la persona que tenemos viviendo al lado, o en cualquier persona que vive una pasión de manera desmesurada; que es válido intentar una suerte de mirada sobre esos campos de la realidad que nos obligan también a desprendernos de cierto código de comunicación que tenemos en la televisión, que nos obligan a adaptarnos a ese otro tipo de laburo.

Muchas veces una entrevista o el tema de un programa se decide arbitrariamente porque se tiene la idea a priori de que un lugar, por su solo paisaje debe estar cargado de historias. Por ejemplo, un programa de trenes. Muy lejos de nuestra intención estuvo el hacer una especie de análisis sobre la decadencia del ferrocarril o una descripción técnica de los ferrocarriles argentinos o de un alegato prosindical de sus trabajadores. En cambio, hay un paisaje: las construcciones del ferrocarril son maravillosas, hay gente maravillosa laburando ahí, digamos, obreros de treinta años, cuarenta años de antigüedad, con una cultura propia. Ahí está el material básico para que nosotros podamos hacer un programa. Hay un programa cuando hay un mito, no una información. Hay un programa cuando se dice que en Buenos Aires hubo buscadores de oro en las cloacas y es nada más que una sospecha, hasta que se encuentra al hombre que efectivamente buscaba oro en la cloaca, y ese hombre se convierte también en una suerte de metáfora, si se quiere. Hicimos un programa a partir de una viejita que se nos acercó mientras estábamos haciendo otro programa. Se había puesto unos lentes de contacto azules que le quedaban muy lindos y pensamos: "*¿Qué tipo de programa habría que hacer para incluir a esta señora?*". Entonces hicimos un programa sobre la belleza, sobre la belleza como medio para comunicarse, como intención personal de mejorarse o como medio de vida, como era el caso de un *stripper* con el que hablamos, que además era un poco gigoló. En nuestro punto de vista, además, a partir de una historia individual se puede retratar una situación más general, un conflicto político. Por ejemplo, creo que el programa de los ferrocarriles de alguna forma muestra la decadencia de una parte importante del país.

Trabajamos con tres realizadores, cuatro investigadores periodísticos, una coordinación de esos investigadores periodísticos y una producción ejecutiva. Es difícil. Nos está obligando prácticamente, desde que se larga el tema del programa hasta que se pone en el aire, a nunca menos de un mes de trabajo. Hay un laburo de investigación fuerte, los muchachos están hiper-explotados... Conseguir los entrevistados a veces es complicado. Tratamos de hacer programas que estén concentrados en un solo lugar como para que el programa salga en tres o cuatro días de rodaje, lo que de alguna manera también es bastante, creo. Puede ocurrir que yo tenga que hacer en un día tres entrevistas para tres programas distintos y muchas veces hay que trabajar un

mismo día con dos realizadores diferentes.

Después de grabar una hora y pico de entrevista, desgrabamos completamente el material, hacemos texto con eso, hay una selección de ese texto y el material queda en manos del realizador. Esto yo quiero rescatarlo: nuestro programa es un programa de realización, es un programa al servicio de los medios que tiene la televisión para expresar, es decir, es la imagen la que debe contar, incluso más que la persona que está allí. Creemos que si tiene algún atractivo está en eso: en la posibilidad de narrar con imágenes más que convertir y utilizar la televisión como una especie de radio con diapositivas.

El programa tiene muchas tomas que pegar y hay que armar un discurso de un entrevistado hecho a veces con tres puestas de cámara, con un criterio que, dependiendo del personaje, no pasa simplemente por la unidad del discurso sino también por el ritmo estético. Con ese criterio se hace una edición en *off-line* y allí el realizador tiene un fajo de hojas con el texto del reportaje y tiene un asistente de dirección, el operador de la isla, que le hace también una preselección del material. El realizador entonces se arremanga y labura y labura sobre ese material. Tenemos una especie de entrenamiento, hay muchas cosas que fueron cambiando, tareas que realizaba yo ahora las hacen los directores. De hecho, ahora estamos trabajando cuatro programas simultáneamente. No deja de ser una fábrica de hacer chorizos... con moñito, pero es una fábrica de hacer chorizos. No hay mucho tiempo para detenerse. De todas maneras tenemos un sistema de producción que no sé si es muy habitual en la televisión y que es costoso: la edición en *off-line*. Es decir, hay una pre-edición, algunas veces más acabada que otras, en un soporte más barato, el Súper VHS, como para después gastar menos plata en la isla más grande, en la U-Matic High-band. Trabajamos con dos islas de pre-edición pero una sola isla de *on-line*, es decir que el programa, para salir al aire, se edita de a uno.

Este sistema es el que, según vimos, se adaptaba a las necesidades del programa. No empezó así. Empezó sin *off-line* y con un solo realizador, y creo que a la semana o al mes los tiempos nos aniquilaron, así que incorporamos la técnica del *off-line* y creo que tenemos una cuenta de 100 horas de laburo por programa.

-Quería saber si no te parecía que el hecho de volver el micrófono sobre la gente más vinculada a lo cotidiano no tenía que ver con una falta de credibilidad en las figuras públicas, en los políticos o en la misma figura del periodista.

-Lejos de poder ser un analista de medios, que no lo soy, coincidí un poco con vos y me parece que tiene que ver con lo que decía antes: no creo que el terreno de lo público y lo político sea el único punto de interés. Creo que además de leer los diarios, ocuparnos por nuestros salarios, por quién votar y por el devenir del universo y del mundo, nosotros seguimos de-

sesperándonos por la soledad, nos interesa comer bien y ese tipo de cosas que, llevadas a la televisión pueden significar una invasión de la vida privada.

Hay de todas maneras, me parece, un sistema que ataca esos temas en una élite: lo que llamamos "la farándula", que engloba artistas, políticos, periodistas y todo tipo de gente que aparece en los medios. Ahí ya hay una forma pactada de invasión a esa vida privada, hay programas especializados que hacen un show con eso. No quiero hacer una polémica con lo que dije del "antiperiodismo", porque respeto al periodismo y creo que yo soy periodista, pero lo dije porque creo que le huimos, en algún sentido, a la noticia. Pero no sólo a la noticia de actualidad, sino a convertir en noticia lo mundano. El *stripper* que mostramos en el programa sobre la belleza está al margen de la ley, en algún punto. Está reñido con las buenas costumbres también, por lo que hace. Nosotros podríamos hacer una especie de denuncia respecto de este personaje, podríamos haberlo filmado con cámara oculta en caso de que hubiera sido un taxi-boy, que lo es de alguna manera. Antes de tener este programa entrevisté a un taxi-boy y estuve una semana emitiendo su relato. Me tuve que ir del departamento donde lo estaba entrevistando porque su compañero recibía un cliente. Y no usé cámara oculta. Digo antiperiodismo porque tratamos, en lo personal, de rescatar una actitud "artística", diría. Una mirada subjetiva, personal respecto de la realidad. Unimos los temas quizá de una manera arbitraria o deforme, hay una música que ponemos, hay textos que no iluminan demasiado el tema sino que más bien acompañan un relato... a eso me refiero con antiperiodismo. Creo que también tiene que ver con la falta de credibilidad. En mi programa, cuando aparece un tipo que tiene claramente un discurso, cuando hay alguien que formula sus opiniones para convencer, es mortal, le huimos. Hicimos un programa sobre la política y fue muy difícil, porque es muy difícil hacer hablar a estos tipos. Terminamos hablando con el Marinero Rojo, un pirado total que va con su coche, vestido de marinero y saca un sable en la marcha de los jubilados frente al congreso... bueno, era un aspecto de la política, ¿por qué no? Eso nos interesaba: era puro discurso, era discurso concentrado. También entrevistamos a Padró, que pobrecito después le fue mal, y era así también puro discurso, era impenetrable: pura línea. Bueno: me importaba nada lo que decía, cero me importaba. Pero era interesante *cómo* lo decía porque delataba eso: al tipo, engominado, no había forma de sacarlo de su estructura de formulación de la política y de la vida... jera aburridísimo!.

Entonces me parece que lo que hacemos es antiperiodístico, si se quiere hasta por una cuestión estética. En el programa no entran ni los psicólogos, ni los sociólogos, ni los especialistas y muy difícilmente los artistas, que también tienen un discurso bastante estructurado respecto de las cosas.

-Quería preguntarte si la entrevista que sale es la primera que hacés, si la gente de producción te tira líneas sobre la dirección

de la entrevista y si vos después das líneas a la gente que va a editar el programa según lo que te pareció interesante.

-Sí, las dos cosas. Definimos el tema del programa e inventamos una suerte de menú que nos gustaría que tenga. Hacemos un programa imaginario, va la gente de producción a buscar eso, y generalmente encuentra cosas muy distintas, mejores... ahí sí, aparece la realidad y va configurando el programa. A mí me toca decir "*hagamos esta entrevista*" o "*no la hagamos*" y los elementos que yo tengo para evaluar es la información que me trae el productor periodístico. Muchas veces estamos en la calle y decimos "*a ese hay que entrevistar*", sin haber hablado antes una palabra, porque semblanteás, digamos. Ves como está vestido, tiene tal cara y decís: "*algo hay detrás de esa cara*". Pero si no, muchas veces, es el resultado de una búsqueda, hay una entrevista previa del investigador periodístico que viene con un informe escrito y me dice: "*hay tales y tales cosas*". Después, el momento de la entrevista es azaroso y ahí hay que remar como sea.

En un principio, una vez desgrabadas las entrevistas, yo me encargaba de subrayar lo más interesante, actividad que he dejado afortunadamente de hacer porque creo que con los asistentes de dirección y los realizadores, aunque sea gente que no viene del periodismo sino de una formación en el video (casi todos alumnos del maestro Hermida, aquí presente), hemos desarrollado juntos un criterio común para seleccionar el material. Nos hemos peleado mucho al principio. Yo decía: "*Quiero que vaya esto*", y ellos me decían: "*No, porque el plano ese ya lo puse cuatro veces*"... y era para agarrarse de los pelos. Pero todos aprendimos a manejar ese material que es la esencia, más o menos, del programa. Fue un aprendizaje mutuo.

-Vos dijiste que de alguna manera la actualidad es enemiga del programa que Uds. hacen. Entonces, como periodista, ¿vos crees que aquellos mitos sobre los que laburás no circulan por lo que nosotros llamamos actualidad? Y a raíz de esto, ¿no será que los medios nos están sometiendo a una oportuna fragmentación de los sucesos para una mera utilización comercial, negando la posibilidad de abrir una ventana a las interrelaciones que se suceden en ese otro lugar que llamamos realidad?

-Creo que el material con que nosotros trabajamos sí circula. Los mitos o los temas circulan, de forma permanente. Lo permanente no es sinónimo de lo actual. Más que actualidad, yo debería corregir y decir la "noticia": es decir, "El hombre mordió al perro". Nosotros tratamos "El perro mordió al hombre", y cómo lo mordió, qué perro era... No "El hombre mordió al perro". Porque el día mismo que el hombre mordió al perro seguramente nosotros no vamos a poder tener acceso a él. Quizá entrevistemos al hombre que mordió al perro muchos años después, o al hijo, o si el hombre que mordió al perro se hizo travesti... [Risas]. No es la noticia, no es

el titular del diario de esa semana, ni de ese mes, ni de tal vez nunca. Pero circula. Es decir, si yo quiero entrevistar a un *stripper*, es porque la atracción que tiene un tipo que se desnuda ante hombres o mujeres es permanente, es algo de *voyeur*, más que de periodista.

Respecto a lo de la fragmentación, no sé muy bien. Como consumidor de información no tengo capacidad para absorberlo todo. Creo que yo no hago prácticamente nada respecto de eso en mi programa, en el sentido de que no estoy tratando de subsanar, con otro tipo de tratamiento de la información, esa fragmentación que aparentemente sería nociva. Como consumidor de medios absorbo, me distraigo, me hincho las pelotas, hay cosas que me gustan, cosas que me interesan, cosas que no, pero creo que la televisión implanta evidentemente el imperio de la imagen. La imagen ataca el inconsciente, es directa, inapelable. Una mujer está llorando y está ahí, llorando, y punto. Y si yo dirijo ese programa, es evidente que elijo poner esa imagen. El problema no es la imagen, es cómo la TV puede ganar para sí ciertas formas de reflexión, donde la imagen y la fuerza apelativa que la imagen tiene no sea única. Porque el lugar de la palabra y de la reflexión tiene que aparecer de algún modo. Quizá en nuestro programa podamos estar trabajando algo de eso, quizá pueda ser un programa en el que la imagen tiene su tiempo y su descripción, y no es nada más que el impacto. Reconozco que un alto porcentaje del material televisivo tiene que ser de alto impacto y está bien que así sea, no puede ser de otra manera, pero también es cierto que nuestra sed de información o de placer no puede estar saciada nada más que por imágenes de alto impacto, porque el alto impacto no lleva automáticamente a la reflexión. Emociona, es importante, pero también está lo otro.

-¿Cuánto te cuesta cada programa? ¿Gastás lo mismo ahora que cuando empezaste? ¿El Martín Fierro te sirve para mejorar la negociación con el canal?

-No, yo firmé contrato antes del Martín Fierro así que me cagaron... [risas]. No gastamos lo mismo que al principio porque al principio a nosotros nos pagaban por el programa menos que ahora. Teníamos contrato cada tres meses y más o menos cada tres meses les sacábamos un mango más. Eso sí, no hubo mucha diferencia entre este año y el final del año pasado. Te puedo decir que una hora de televisión a nosotros nos está costando más de doce mil dólares. Estamos trabajando unas quince personas, no todo el mundo en todos los programas pero estamos moviendo una estructura importante para lo que hacemos.

Ahora laburamos con esa guita, pero este programa se origina básicamente en una idea de Raúl Becerra, que era productor cuando yo estaba en el programa de Pettinato. Me dijo: "*Hacé notas sobre la noche, realizalas, hablá en off, sé como una especie de detective...*". No quedó nunca definido eso. Estaba Alfredo Olivieri que hacía notas sobre el jet-set y yo, que hacía "la noche", sin definir

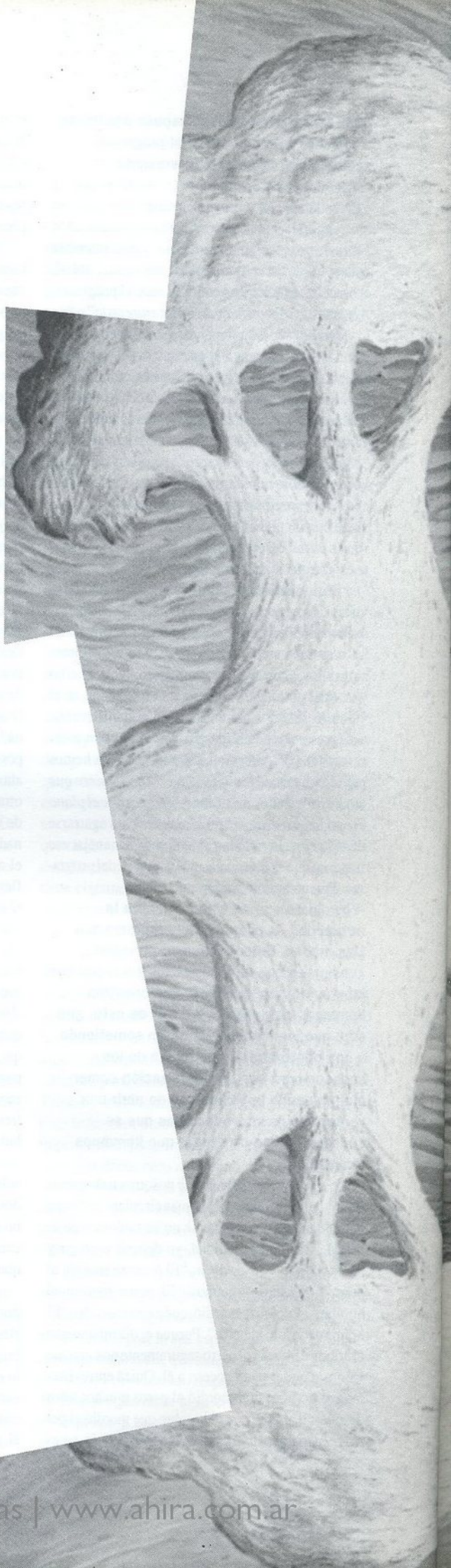
demasiado. Para los que están en esto les puede resultar gracioso saber que para hacer esas notas grabábamos en High 8, transcribíamos a Súper VHS para editar, transcribíamos a U-Matic para entregar en el canal y en el canal se transcribía a pulgada para emitir al aire. Es decir, quedaba una especie de torta imposible de ver. El sonido era una cuestión de buena voluntad, nada más, era como Nano: tenías que leer los labios para entender algo de lo que se decía...

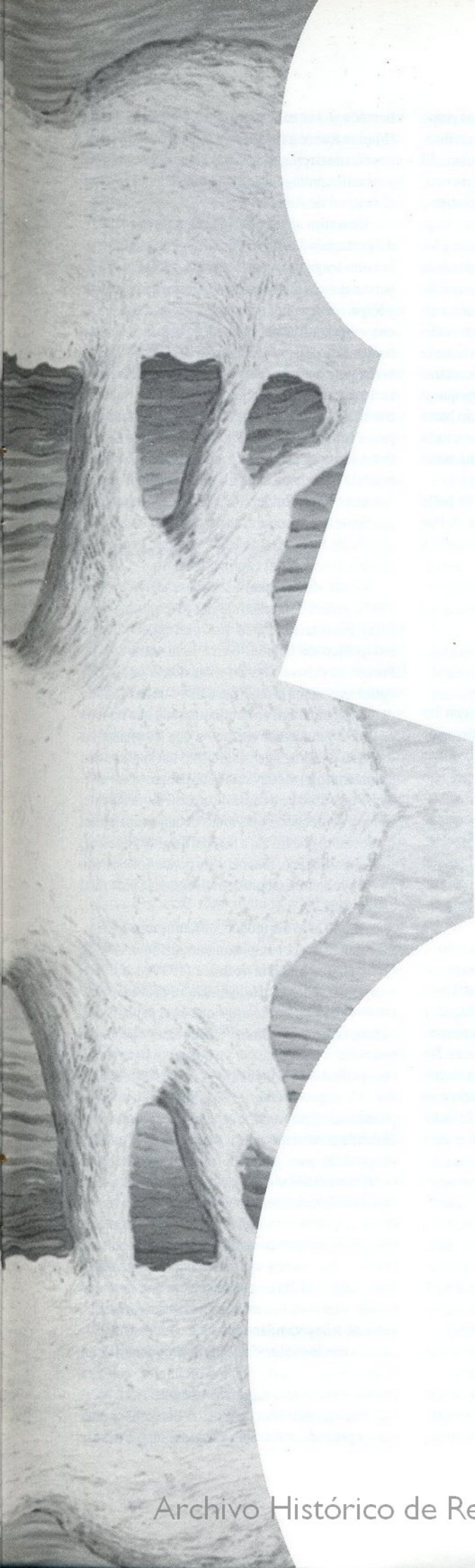
Ese es el origen del programa que hago yo. Hacía tres minutos por día, cuatro minutos, fuimos ganando hasta creo que seis minutos, en un programa que poco tenía que ver con lo que yo estaba haciendo pero que lo admitía. En el canal ven que eso se puede convertir en un programa de una hora, yo en mi puta vida había pensado en nada por el estilo así que me junto con gente que sí sabía de este negocio, amigos míos, que me dicen "*Okey, si querés hacerlo necesitás tantas horas de edición, tantas jornadas de cámara...*". Con eso fui yo al canal para decir: "*Bueno, hagamos el programa pero necesito esto, esto y esto*". Me dijeron que estaba absolutamente loco, así que me volví a juntar con mis amigos y me dijeron "*Vamos a hacerlo*", y en el canal surge esta idea de "*Tomá la plata y hacelo como puedas*". De hecho, si yo no hubiera renovado contrato en el segundo trimestre, estaría preso, porque con la guita del segundo contrato pudimos pagar el déficit del primer contrato. Nos tiramos a la piletta. Ese primer trimestre gastamos más de lo que teníamos sin ninguna posibilidad de recuperar nada y sin ninguna intención de bajar la calidad del programa.

Respecto de la transa con el canal, te puedo decir que salvo el primer programa que salió al aire, ningún programa fue visto antes de que se emitiera por ninguna autoridad del canal. La única vez que me preguntaron algo fue justamente cuando hicimos un programa sobre la televisión, porque ellos decían: "*No, pero si entrevistás a uno del Once, entrevistamos a nosotros también*". Cosa que obviamente no hicimos porque el programa no tenía nada que ver con el hecho de entrevistar a directivos de canales de televisión. Después yo les avisé que iba a hacer un programa sobre ex-guerrilleros porque me pareció que estaba bien que lo supieran, de alguna manera implicaba un golpe de timón en la temática del canal. Tampoco lo vieron antes de que saliera al aire y nunca tuve ningún tipo de presión. Creo que más que por buena voluntad, fue por falta de interés.

Film agradece especialmente la excelente disposición de Horacio Ríos, Irene Bais, Alejandro Chernov y Daniel Laszlo, cuyos materiales y testimonios resultaron esenciales en la edición de este texto.

últimas imágenes del naufragio
festival de mar del plata





1. El anuncio

En la sala del Atlas (una de las principales del Festival), antes de cada función tenía lugar un curioso rito. Una serie de cortos publicitarios se sucedían con la consabida rutina de su sospechosa eficacia. No superaban la media docena, y los primeros eran absorbidos por el público con la lógica resignación de quien se ve obligado a esa dura prueba para luego acceder a las imágenes que libremente decidió ver. Los murmullos de rigor que acompañaban la expectativa por el film de turno cobraban un giro inesperado ante un reclame que sucedía a otro más bien inocuo sobre un analgésico.

El comercial en cuestión comenzaba con unas imágenes urbanas, algunos trabajadores inverosímiles legados por una agencia de modelos y, muy especialmente, una balada entonada por una invisible voz masculina. La letra era todo un compendio de lugares comunes y dado que el sonido estaba un tono más bajo de lo natural, sólo molestaba lo necesario como para que nadie prestara debida atención a su contenido. A la voz masculina la seguía una femenina, en el mismo tono, con la misma melosidad impresa sobre idénticas imágenes. Ya en este punto, el público comenzaba a entusiasmarse sospechando que no se trataba de un anuncio más, sino de *otra cosa*. Tenía razón. Al borde del colapso ante tanta mediocridad audiovisual, explotaba un coro con mayor violencia sonora y los gestos de los actores/trabajadores se hacían más exagerados. A cargo del coro estaba el estribillo y *leit motiv* del anuncio: “*Con todo, con todos*”. Este coincidía con un sujeto trajeado que intentaba infundir su falso entusiasmo al mundo. Cada espectador de cada función del Atlas, llegado a este punto, explotaba en un estruendoso y grotesco aplauso, en una burlesca ovación llena de risas y otras expresiones menos civilizadas, incluyendo una improvisada coreografía de manos alzadas hamacándose al ritmo.

El anuncio que proclamaba a modo de orden “*Con todo, con todos*”, pertenecía al Banco Provincia de Buenos Aires, aunque tal vez eso fuera lo de menos. Luego llegaba el último, el comercial oficial del Festival. Ya liberadas todas las pulsiones ligadas a una suerte de escarnio colectivo, el público –ahora sí– podía aplaudir con cierto regocijo justo un momento antes de que comience la función.

por Christian Kupchik

2. Efectos especiales

Todo festival cinematográfico que se precie de serio (y a juzgar tanto por su presupuesto como por la categorización internacional que obtuvo, el de Mar del Plata pretendía serlo), admite antes que nada una definición no mayor a cinco líneas que definen su carácter. Los hay de toda forma y color, algunos posiblemente más seductores que otros en su propuesta, pero todos apuntando con –al menos– UNA línea prefijada en sus objetivos y confirmada en la programación a exhibir (sobre todo en lo que respecta al área competitiva).

Bien, no ha sido éste el caso del 12° Festival de Cine de Mar del Plata. Y no exclusivamente por culpa de los horrores estructurales que hicieron a la organización del mismo ni porque hayan faltado buenos films (los hubo). El problema fundamental en lo que es específico de un Festival, vale decir, su programación, radicó en que los organizadores parecieron carecer de todo juicio crítico a la hora de armarla. La premisa que los impulsó a la hora de armar los ciclos parece haber sido la misma del ridículo corto publicitario del Banco Provincia: “*Con todo, con todos*”. Este slogan barato, viciado de demagógica puerilidad, encontró su correlato tanto en algunas de las “estrellas” invitadas como en la sucesión de desajustes básicos (cambios permanentes de salas y horarios, problemas de proyección, etc.), pero sobre todo en la carencia absoluta de un juicio que regule el sentido mismo del evento. Ello terminó por demostrar que, así se cuente con seis o seiscientos millones de dólares, si no se conoce el paño sobre el que se trabaja es inútil vestirse de seda.

El Festival de Mar del Plata contó con catorce ciclos, incluyendo el competitivo. Algunos específicos, como *La mujer y el cine*, *Pantalla Iberoamericana*, *Retrospectiva de la Nouvelle Vague*, *Mostra italiana* o *Cahiers du Cinéma presenta la Generación del '90*, entre otros. Como se puede apreciar, los criterios aquí utilizados no presentan muchos

misterios y se esconden apenas bajo grandes generalidades, en particular geográficas. La cosa se complica con otros, como *Detrás de la cámara, Sección oficial fuera de concurso* (?) o los *Eventos especiales*. Ningún ciclo —a diferencia de lo que suele ocurrir en otros festivales— estaba justificado por nada. ¿Por qué *El dedo en la llaga* no participó en el ciclo de cine argentino o *Bwana en el español* y en cambio lo hicieron en *Detrás de la cámara*? ¿Qué significa *Detrás de la cámara*? ¿Cuál es el secreto? ¿Acaso John Sayles o Giuseppe Tornatore —ambos en ciclos diversos— no trabajan también detrás de la cámara? ¿Qué diferencias sustanciales hacen que una película de Ken Loach, otra de Ivory y una de Cronenberg intervengan en tres secciones distintas? Los eventos especiales, ¿son especiales por qué?

3. El campo de la contra

Las dudas precedentes no obedecen sólo a la fuerza de un capricho. Se supone que si un grupo de películas, pinturas o frutas están agrupadas de una determinada manera, ha de ser por algo. Más allá (aunque quizás no tanto) de una normativa estética estricta, se trata de un servicio al espectador que lo ayuda a elegir en la variedad de acuerdo a sus propias valoraciones. Dada la oferta, el caos organizativo y la falta de criterios en muchas de las secciones, el público no pareció elegir ninguna sección en particular y se desparramó por el amplio abanico de films que el azar y el gusto personal les permitía.

Es justo admitir, sin embargo, que una sección en particular fue la excepción a la regla: *Contra-campo*. Allí se agruparon una serie de films que muy difícilmente puedan llegar hasta nosotros de países cuyas filmografías nos resultan poco menos que inaccesibles, como Madagascar, Antillas Holandesas, Camboya o Lituania. Este ciclo fue el que concitó más fidelidad entre la gente y dónde hubo un nivel parejo y sorprendentemente alto en casi todos los que lo constituían. Claro que no todo podía ser perfecto. Se le destinó la sala más pequeña del Festival, lo cual hizo que en no pocas ocasiones el público tuviera que asistir a las exhibiciones incómodamente sentado en los pasillos o que, directamente, no pudiera entrar. Nada de esto resultaba tan grave como escuchar en casi toda función central a su presentador/coordinador, Nicolás Sarquís repetir hasta el hartazgo la definición un tanto errática del nombre de la sección y hacer —una y otra vez— un martirologio de sí mismo para acabar felicitándose y felicitando al público (nuevamente, al estilo de “*Con todo, con todos*”) por el éxito obtenido.

Las películas que integraban este ciclo no sólo respondían a países y culturas muy diversas, sino también a propuestas estéticas muy diferentes. Una de las más interesantes fue sin duda la lituana *Algunos de nosotros* (1996), de Sharunas Bartas. El director apela a un formato experimental, que elimina todo diálogo, para apostar fuertemente al impacto visual provocado tanto por la belleza del

paisaje como por la inquietante imagen de un grupo humano singular, casi sin contacto con la civilización y que forman una tribu llamada Tofolars. El film está rodado en la dura taiga de la Siberia rusa, y hasta allí llega una jovencita (Katerina Golubeva, la única actriz profesional) luego de un largo viaje en helicóptero y tractores de nieve. El silencio y los sonidos ambientales se apoderan poco a poco de la acción, resaltando el misterio de ese viaje que se presupone iniciático pero cuya finalidad nunca alcanza a ser comprendida del todo. Tal vez, como cualquier viaje. Bartas trabaja la fotografía hasta la exquisitez, y puede demorarse el tiempo necesario en unos renos, un lago congelado o una vieja que al dormir hace llegar sus tres únicos dientes casi hasta la nariz. *Algunos de nosotros* no se parece a nada conocido, y concentra en su ascetismo una tensa belleza, por momentos difícil de descifrar.

Una vez finalizada la proyección, la bella Katerina Golubeva fue presentada en la sala. “¿Por qué es lituana esta película?”, alguien se animó a preguntar. “*Porque su director es lituano*”, contestó Sarquís con suficiencia. Esa y todas las otras preguntas. Katerina se vio obligada a adaptarse al rol mudo de su personaje de ficción.

4. Un lugar del otro mundo

Si la película báltica optaba por romper con las formas estilísticas conocidas, sus compañeras de sección se amoldaban a referentes genéricos más determinados. *Flame* (1995), por ejemplo, es uno de los pocos productos cinematográficos realizados en Zimbabwe y se inscribe en una línea cercana al panfleto argumental. Su directora, Ingrid Sinclair, narra con prolijidad la dura lucha de dos amigas que participan en la guerra de liberación comenzada en 1975 y que culmina con la independencia de la ex-Rhodesia. Florence y Nyasha, en principio, no se parecen en nada. Mientras la primera es pasional e intuitiva, Nyasha —la narradora— resulta más racional y calculadora. Ambas dejan su aldea natal para internarse en un campo militar en Mozambique, y a partir de allí inician un riesgoso viaje sin retorno bajo sus nombres de combate: Flame y Liberty. No faltan en este trayecto las dudas, las contradicciones y el amor. Flame pierde en combate tanto a su compañero como a su pequeño hijo, pero la lucha continúa. Sinclair (blanca, que trabajó muchos años en el Channel 4), construye no sólo un alegato feroz contra el colonialismo sino que también pone el acento en los derechos de la mujer. Como corresponde a todo panfleto que se precie, hay cierto tono declamativo y altisonante, pero tampoco exagera. El film comienza cuando las amigas se reencuentran ya en la actualidad, y Nyasha realiza un *flashback* para contar la historia de su amiga. Se cierra nuevamente en el presente, y allí ven por TV desfilar a los “héroos” de la independencia, a quienes catalogan como “*payasos con uniforme*”. A pesar de su visión parcializada y por momentos enfática, la historia se deja ver con agrado y hasta con emotividad gracias a un ritmo sostenido, un buen manejo de los

tiempos y las excelentes actuaciones de Flame (Marian Kunonga) y Liberty (Ulla Mahaka). A pocos días de su presentación en Mar del Plata, *Flame* y su actriz protagonista se han llevado premios en el Festival de Amiens.

Otro film africano, *Macadam Tribu* (1996), del portugués de origen zaireño José Laplaine, apela a otro lenguaje. A través de una media docena de personajes centrados en torno a los hermanos Mike y Kapa, observamos escenas de la vida cotidiana de una ciudad africana cuya identidad se mantiene oculta. Son personajes de clase baja, que trabajan, viven y sueñan en el hervor de las calles. No faltan tampoco aquí algunos lineazos políticos sobre la condición de los sumergidos y el panafricanismo, pero dentro de un estilo dinámico en el que las distintas historias se cruzan y nutren entre sí. El film pendula entre la picaresca y el documental urbano con una notable fluidez. Para ello es fundamental la excelente banda sonora, en particular la contagiosa alegría de los temas de Papa Wemba, uno de los mejores músicos del continente negro.

Gente del arrozal (*Les Gens de la Riziere*, 1995), primer largometraje del joven camboyano Rithy Panh resulta, a su vez, casi un documento etnográfico de ficción. Narra la historia de Von Poeuw, su esposa Yim On y sus siete hijas, bajo la óptica que marca el ciclo del cultivo de arroz. Todo es demasiado frágil en el micromundo que les tocó en suerte y cualquier alteración que los afecte (las lluvias o una plaga de cangrejos o tan siquiera una espina en el pie) se convierte en un peligro insalvable. Von Poeuw muere a causa de un ridículo accidente, su mujer enloquece y las niñas deben ocuparse del único tesoro que los ata a la vida: un grano de arroz. Con un estilo seco, preciso y sin concesiones, Pahn construye un testimonio demoledor de la vida rural camboyana.

Al otro lado del mundo, en Curaçao, encontramos una historia completamente distinta. *Ava & Gabriel, una historia de amor* (1990), sorprende mucho más allá del exotismo de su procedencia y esa extraña y dulce *mélange* que es el papiamento, su lengua natal. El film de Félix de Rooy cuenta con una solidez narrativa que ya quisieran para sí muchas películas de la industria. A finales de la década del '40, el pintor Gabriel Goedbloed (su apellido puede traducirse como “buena sangre”) llega desde Holanda contratado por el padre Fidelio, un cura progresista, para pintar un mural de Santa Ana. Gabriel en realidad es un negro de Surinam y elige como modelo una bella muchacha de su raza, novia de un inspector de policía blanco. Obviamente, la isla entera se siente convulsionada con la osadía del pintor y los hechos van creciendo en intensidad hasta llegar —el día en que se celebra una fiesta colonial— a un punto de asfixia en el que todo estalla. Félix de Rooy va hilando la vida cotidiana de personajes con la evolución de los hechos dentro de un marco social viciado por los prejuicios, con una fuerza y un nervio narrativo notable. No sólo el racismo vigente, sino también la homofobia (una pareja gay es fuertemente reprimida) surgen a la luz

sin resentir las articulaciones más pequeñas del argumento. La obra no termina con *happy end*, no acepta condicionamientos en su formulación y es despedida con una justificada ovación. Dentro de un cuerpo actoral parejo y de excelente nivel, sobresale la actuación de Cliff Sang-a-jong en el rol de Goedbloed (en realidad, se interpreta a sí mismo, ya que el actor también es artista plástico y los frescos que aparecen en la pantalla son suyos).

Estos cuatro films provenientes de tan disímiles culturas y que se consagran a cuatro formas de lenguaje cinematográfico diferentes, tienen en común un sesgo que los aleja de otras producciones del Tercer Mundo: se mantienen fieles a sí mismos, despojados de toda pretensión trascendentalista y renunciando a tomar modelos alejados a sus posibilidades. Esta confianza en sus respectivas identidades es el mayor mérito ante tanto cholulismo a la page.

5. El motín de los famosos

De todos los films de *Contracampo* el que sobresalió por lejos fue **La mirada de Ulises**, del griego Theo Angelopoulos. Ahora bien: ¿qué hacía esta película en dicho ciclo? En el catálogo, el inefable Sarquís se encargaba de definir “su sección” (sic) como “una muestra destinada particularmente a reconocer una producción cinematográfica desconocida en Argentina”. Bien, esto se cumple en casi todos los films presentados, pero no del todo en **La mirada...** Si bien Angelopoulos no es Spielberg, cualquier apasionado cinéfilo debe conocer que tiene una amplia y reconocida trayectoria. Incluso hay algunas obras que le pertenecen editadas en video en nuestro país. ¿Acaso son más conocidos Gu Rong, Higachi Yoichi, Jan Sverak, Renato de María, por citar sólo algunos nombres del ciclo *Detrás de la cámara*? El problema fue que al incluir el film del griego en *Contracampo*, se lo condenó a un cine pequeño, incapaz de albergar con la comodidad mínima a una legión de espectadores para quienes, al parecer, Angelopoulos no es un desconocido en Argentina. Mucha gente quedó afuera, y aunque se agregó una función extra en un cine de mayor capacidad, esta ocurrió a las 11 de la mañana y, lo que es peor, el público nunca llegó a enterarse. Hacinados y colmando las escaleras y el suelo hasta pocos centímetros antes de la pantalla para gozar una obra maestra de tres horas, los estoicos espectadores debieron soportar una nueva arenga del presentador/coordinador, quien luego de la esperada autofelicitación comenzó a definir *contracampo* como “una toma efectuada con la cámara orientada etc. etc.” Tal vez a causa del calor, quizás por la ansiedad o el recuerdo de que la primera función del mismo film comenzó cerca de cuarenta minutos después de la hora estipulada, alguien del público se animó a gritar: “¿Y la puesta en escena de quién es?”.

La mirada de Ulises es una obra mayor que escapa a cualquier tipo de encasillamiento. Un director cinematográfico busca tres rollos perdidos

de los hermanos Manakis, los primeros en filmar en Grecia. El film de Angelopoulos se abre, justamente, con viejas imágenes de unas hilanderas tejiendo. Serán las Penélopes del cine y de la historia, que aguardan ser rescatadas por la mirada de un Ulises cuyo viaje parece no tener retorno. En la búsqueda de esos tres rollos, el director recorre las abiertas heridas de los Balcanes: Grecia, Albania, Bulgaria, Rumania y, por último, una Yugoslavia desgarrada por las luchas fratricidas. El director navegará por el Danubio con una gigantesca estatua de Lenin apuntando hacia ninguna parte, bajará de un tren y subirá a otro, caminará por las cicatrices de una tierra que sólo tiene espacio para las heridas y una amarga melancolía. Al llegar a Yugoslavia, lo recibirá un amigo con una frase que sintetiza no sólo la esencia del film sino también la forma en que siente la historia en esa zona del mundo: “*Dios creó primero el viaje. Luego la duda, y por último, la nostalgia*”. Angelopoulos propone así una alegoría sobre el cine, sobre Europa y, en definitiva, sobre la condición humana, no exenta de un lirismo tan profundo como inclasificable. Buena parte de los méritos de este film descansan en el excelente nivel interpretativo, sobre todo de Harvey Keitel, para quien ya parece que no hay roles ni barreras que no pueda superar. Este fresco poético y visual mereció mejor suerte en su paseo por el Sur¹.

Otros directores consagrados también estuvieron representados, aunque con diversa suerte y en otros tantos ciclos. Ken Loach, por ejemplo, no pudo reeditar los logros conseguidos con **Tierra y Libertad** y cayó en un penoso didactismo panfletario en **Carla's song** (1996). Las virtudes que había esgrimido en varios films anteriores, pero por sobre todo en la aguda y crítica visión de la izquierda republicana española en **Tierra y Libertad**, no se repiten en esta última obra de Loach que toma como epicentro los últimos días del sandinismo. John, un chofer de autobuses escocés algo alocado, se enamora de Carla, una bella nicaragüense exiliada en Edimburgo, que guarda “algún oscuro secreto”. Luego de intentar quitarse la vida, ambos viajan a Nicaragua intentando develarlo y que se relaciona con un antiguo amor capturado por los contras. Todo el segmento que transcurre en el país centroamericano (casi la mitad de la película) es un largo compendio de lugares comunes aderezado con mucho paternalismo europeísta. No se termina de entender la elección temática de Loach ni su lectura del fenómeno nicaragüense, en particular si se toma en cuenta el curso de la historia reciente del país que dictaminó que la derecha, este mismo año, conservara el poder por vía democrática.

John Sayles, uno de los mejores representantes del cine independiente, suele cambiar de género como de camisa. Ha pasado por casi todos y, casi siempre, con resultados más que satisfactorios. Sus dos últimas obras estrenadas en Argentina, **Escrito en el agua** (1992) y **El secreto de Roan Inish** (1993), así lo confirman. No obstante, en **Lone Star** (1996), aquellos méritos no llegan a plasmarse con tanta nitidez. En una fronteriza ciudad de

Texas, un *sheriff* lucha con la sombra de su padre, un mito local que ocupó su mismo cargo en los '50. El racismo estaba a flor de piel y los negociados entre los jerarcas del lugar eran moneda corriente. Un poco a la manera de Altman, también Sayles va cruzando historias de distintos personajes que tuvieron que ver con el pasado y el presente del pueblo entre sí. La dificultad estriba en que algunas historias superan en intensidad a otras y no terminan por integrarse con efectividad a la trama, que cuenta con un final pretendidamente sorpresivo aunque no llega a serlo del todo. De cualquier modo, Sayles tiene oficio y logra salvar los escollos con dignidad.

Quienes sí respondieron a las expectativas fueron los hermanos Cohen con **Fargo** (1996), una de sus mejores películas, un poco en la línea de **Simplemente sangre** (*Blood Simple*, 1984), su primer film. Basado en un hecho real ocurrido en Minnesota en 1987, el film toma como epicentro el drama de Jerry Lundegaard, un común vendedor de autos acuciado por las deudas que contrata a dos matones para que simulen el secuestro de su mujer, hija de un rico hacendado de la zona. Las cosas comienzan a complicarse para Jerry cuando los secuestradores cometen un homicidio y debe intervenir Marge Gunderson, jefa de la policía local y embarazada de siete meses. La tensión va en aumento a medida que se suceden las imágenes pero, a diferencia de otros films de *suspense*, la amable estupidez y la cándida ingenuidad con que los Cohen retratan a los personajes de Minnesota (tienen la entrada prohibida a ese estado), logra que el *crescendo* dramático aparezca en más de una oportunidad como paródico. Asimismo, la utilización del color blanco que proporciona el estéril clima invernal del lugar, logra congelar el nervio óptico sin que el pulso narrativo se extinga. **Fargo** se erige como una obra maestra del género, renovadora e incisiva, y mucho tiene que ver en ello el excelente cuerpo actoral, con Frances McDormand a la cabeza, pero sin olvidar a William H. Macy y Steve Buscemi. Sin embargo, mucho más difícil que el caso Lundegaard le hubiese resultado a la jefa Marge descubrir en qué cine y a qué hora tendría lugar la exhibición de **Fargo** en Mar del Plata.

6. Vendrán caras extrañas

Sin orden ni concierto, en varias de las secciones aparecían de modo imprevisto algunos films que llamaron la atención por un nivel que superó la mediocridad con que fue concebida, por ejemplo, la sección oficial en competencia. Es difícil pensar en otro festival que incluya luchando por el premio a cuatro producciones nacionales. ¿Acaso la cinematografía argentina es tan poderosa como para merecer una cuarta parte de los films competitivos? Además, ¿para qué incluir cuatro films nacionales si se sabía por anticipado que no podían ganar? Y no podían ganar debido a que uno de los mayores atractivos del premio eran los 600.000 dólares destinados a la co-producción. En caso de que ganara

un film argentino, ¿con quién se co-produciría? ¿Con el que hubiese salido segundo? ¿Con la mejor actriz?

Fue una pena —otra— que hubiese quedado excluido el film bosnio **Pretty Village, Pretty Flame** (1996), de Srđejan Dragojević, por haber participado ya en otro festival. Tal vez como castigo, los organizadores no sólo la enviaron al limbo de las secciones sin nombre, sino que además la pusieron a cualquier hora y en cualquier lugar. Para colmo sólo se exhibía subtitulada en inglés.

De las que participaban en competencia —ganada de antemano por la política y aburridamente correcta Pilar Miró— hubo dos producciones que se destacaron con claridad: **La mia generazione** (*Mi generación*, 1996), de la italiana Wilma Labate, y **The Disappearance of Finbar** (*La desaparición de Finbar*, 1996), de la irlandesa Sue Clayton, aunque esta última, por causas nunca bien aclaradas del todo, también fue segregada. Estos dos films fueron los únicos que intentaron mostrar algo nuevo que enriqueciera el lenguaje cinematográfico dentro del ciclo a premiar. Si tomamos en cuenta que se trata de obras producidas por dos mujeres jóvenes y relativamente desconocidas dentro del mundillo cinematográfico, resulta sencillo inferir que el Festival perdió una óptima posibilidad de premiar un nuevo impulso dentro del arte. Claro, había que pensar más en las posibilidades de la co-producción.

La mia generazione se inscribe dentro de la línea tradicional del film político italiano, pero con un discurso renovado, más sobrio, sin declamaciones ni excesos. La obra comienza con el traslado de Brascio, un preso político que lleva cumplidos cinco de los treinta años de condena, de una cárcel de Sicilia a otra de Milán, donde podrá ver a su novia. La narración toma la forma de una *road-movie* particular: el escenario fundamental será el interior del celular. Allí se dará uno de los contrapuntos más fuertes del film, el que mantienen Brascio y el capitán de policía encargado de su traslado. También participan un preso común que se une involuntariamente al grupo (debe ser entregado en la prisión de Bologna) y hay cambio de escenas para graficar la espera de la novia del protagonista. El film de Labate cuenta con una notable solidez argumental, que no apela a golpes bajos ni demagogias baratas. Las diferencias que se marcan entre los tres hombres, otorgan a **La mia generazione** una dimensión ideológica tan aguda como original. El tono narrativo es sereno, basado en las muy buenas actuaciones de Silvio Orlando (quien fue premiado como el mejor actor) y Claudio Amendola, pero sin embargo va ganando en intensidad. Sólo puede reprochársele estirar más de lo necesario las escenas de la muchacha, pero ni siquiera eso configura un obstáculo para lograr un excelente resultado final. El film de Wilma Labate consiguió finalmente el premio de la FIPRESCI, pero su suerte en el Festival debió ser mucho mejor.

Los films británicos suelen destacarse por la penetrante recreación de atmósferas no muy fre-

cuentadas por el cine europeo tradicional. Tres de ellos vistos en Mar del Plata, con diversas temáticas y procedentes de tres países distintos de las islas, insisten en tomar como eje el clima asfixiante de barrios o zonas proletarias planteadas como callejones sin salidas. **Beautiful Thing** (1996), de la inglesa Hettie MacDonald, narra la historia de un amor adolescente y homosexual —casi una constante en varios films exhibidos en el Festival— en un miserable suburbio londinense. **Trojan Eddie** (1996), de Gilles McKinnon, es una comedia dramática que tiene como protagonistas a un vendedor ambulante ex-presidiario (Stephen Rea) y un poderoso cacique local (Richard Harris), en una desoladora área rural escocesa. Pero quien va más lejos es la irlandesa Sue Clayton en **The Disappearance of Finbar**. El escenario escogido para la primera parte de la acción debe ser uno de los barrios más deprimentes ya no de Irlanda, sino del mundo. Allí vive Finbar Flynn con sus padres. También su mejor amigo, Danny, con su madre y su abuelo. Y otra gente, que no hace otra cosa que esperar marcharse sabiendo que jamás moverá sus huesos de esa tierra baldía. Una noche, Finbar lo logra: desaparece misteriosamente al caer de una muralla que da a una autopista. Durante tres años, los pobladores de ese lamentable lugar no hacen otra cosa que homenajear la enigmática ausencia. Hasta se graba un tonto *blues* que es exhibido por una cadena europea. Entonces Finbar toma contacto con Danny y le confiesa que aquella noche cayó sobre un camión que trasladaba remolacha azucarera y apareció en Suecia. Allí cambia todo. Danny comienza su peregrinaje en busca de su amigo. Llega primero a Gotemburgo, luego a Estocolmo y por último al desolado norte escandinavo. Lo recibe otro villorrio lamentable y helado, con un café, el **Finbar**, donde un club de suicidas fineses y suecos cultiva la pasión por el tango. El film de Clayton es sorprendente. Los inesperados giros y la desesperanzada ironía recuerdan en mucho la poética de los Kaurismäki. No hay un personaje que se salve: todos aceptan con la misma despreocupación la suerte de un destino ridículo. No faltan tampoco una cruda visión de la Europa *fin de siècle*: un territorio oscuro, tirando a horrible, ganado por la desocupación y la falta de posibilidades. Finbar y Danny comprenden que no hay huida posible; apenas los despojos de una existencia sin margen para soñar. **The Disappearance of Finbar** fue, sin duda, una de las más gratas sorpresas con que contó la muestra. Quedaba la esperanza de conocer a la directora quien, finalmente, imitó la desaparición de su protagonista.

Otra sorpresa estuvo dada por un film norteamericano, pequeño y sin muchas pretensiones, que se exhibió en el azaroso ciclo de trasnoche. **The Last Supper** (*La última cena*, 1996), primer largometraje de Stacey Title, es una exquisita comedia negra que gira en base a cinco graduados universitarios de Iowa, liberales, que quieren pasar a la acción al tomar conciencia de que ese rol siempre está reservado a los conservadores. El film es una sucesión hilarante de crímenes de personajes aleja-

dos de lo “políticamente correcto” —una lástima que los protagonistas no conocieran a los organizadores del Festival— salpicados por un vino ponzoñoso e inteligentes reflexiones sobre el sistema. **The Last Supper** llegó como un soplo de aire fresco ante tanta *kultura* acartonada.

Dentro de la extensa (y para ser honestos, decepcionante) muestra de cine latinoamericano, resultó todo un hallazgo poder disfrutar de la última obra del mexicano Arturo Ripstein, **Profundo carmesí** (1996). Un *amour fou* basado en una historia real sucedida en los Estados Unidos a finales de la década del '40 permite al experimentado director azteca crear una historia de ribetes grotescos. Coral (una enfermera obesa y fracasada) y Nicolás, un falso “caballero español” que se gana la vida embaucando mujeres solas, se lanzan a una carrera desenfrenada para probar los límites de su pasión. Ripstein debe ser uno de los más fieles representantes de una estética cinematográfica latinoamericana que, sin embargo, no se repliega en los modelos de un folklorismo *for export*. Desde la forma en que concibe sus encuadres hasta el modo en que hilvana la banda sonora, Ripstein establece un universo que sólo es fiel a su propio código. No por nada, cuando se presentó junto a su equipo antes de la proyección de su film recibió la ovación más cerrada que se haya escuchado en Mar del Plata. Superó, incluso, la que a pocas cuerdas de allí recibía casi al mismo tiempo la música tropical del grupo Volcán. Ni ellos ni sus admiradores tuvieron el recato de guardar silencio por un Festival que no era Cosquín.

7. The end. ¿Rip?

Fueron muchas las emociones, muchas las imágenes, demasiado el caos. Si el Festival pretende seguir con vida (y resultaría auspicioso que así sea), siendo tomado en consideración, muchas son las cosas que deberían cambiar radicalmente. Ni siquiera se trata de que vengan (o no) invitados los fantasmas de Gloria Swanson y von Stroheim, Enrique Muñio o Azucena Maizani. Se trata más bien de encontrar una línea de mínima coherencia que justifique su realización más allá de los negociados de cuatro truhanes, y de más de un periodista que sólo espera comer gratis y ser invitado a otro festival. Se trata simplemente de organizar una fiesta desinteresada en la que el único homenajeado sea el cine.

1. Sobre **La mirada de Ulises**, Film publicó una entrevista con Theo Angelopoulos realizada por Álvaro Buela, en el n° 21 (agosto/septiembre de 1996).

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

ABIERTA LA INSCRIPCIÓN AL CICLO '97.



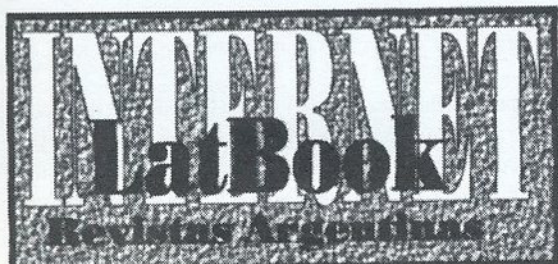
- Está abierta la inscripción a la Carrera de Dirección de Cine.
Si te inscribís antes del 10 de febrero, 50 % de descuento en la matrícula. **INFORMATE**
- El 16 y 17 de diciembre se realizará en el cine Lorca la Cuarta Muestra Anual Competitiva Cievyc '96.
El 18, en el cine Maxi, la exhibición de Tesis y entrega de premios. Entrada libre y gratuita.

CURSOS INTENSIVOS DE VERANO CON IMPORTANTES REALIZADORES.



cievyc

Cochabamba 868 int: lunes a viernes 10 a 21hs Tel: 307-6170/7297



Film

incluye a partir de marzo los sumarios de sus ediciones
en la base de datos **Latbook** (libros y revistas)

Disponible en **Internet** en la siguiente dirección
<http://www.latbook.com>

cine argentino '96 el amor es una industria gorda

por Sergio Wolf

Al buscar cumplir sus promesas a toda costa, el director del rebautizado INCAA, Julio Mahárbiz, se erigió en el nombre clave para comprender lo ocurrido con el cine argentino —y con el cine en Argentina— en 1996. Aclaremos: los problemas que padece nuestro cine no están ligados estrictamente con Mahárbiz y su gestión, en tanto la falta de una industria no es por su culpa, ni el alejamiento del público tampoco, ni la ausencia de rigor estético menos; pero sí hay zonas en las que es responsable. Habría, así, tres aspectos centrales: el aumento desmesurado de estrenos nacionales, la falta de una política cinematográfica que contemple un mayor número de operas primas e “historias breves”, y el *revival* del Festival de Mar del Plata. Cada una merece una reflexión cuidadosa.

El crecimiento —o mejor: la “hinchazón”— del número de films locales estrenados trepó a las 38 producciones. Es indudable que, aunque más no fuera estadísticamente, es una cifra significativa e importante, por lo menos tomando en relación los últimos diez años. Otra cuestión sería trazar el meridiano respecto del “modo” en que Mahárbiz cumplió su “pronóstico” de alcanzar los 30 films estrenados, en la medida en que apeló a films que no se habían estrenado comercialmente pero realizados en “épocas” distintas: desde *Así o de otra manera* (que dirigió David José Kohon en 1964), pasando por *La frontera olvidada* (debido a Juan Carlos Neyra en 1969 y con protagonismo de Lautaro Murúa), o por *La ñata contra el vidrio* (film “colectivo” producido por el entonces Instituto Nacional de Cinematografía en 1971), o por *El ausente* (Filippelli, 1989) o *Rapado* (Rejtman, 1991) o *Juego limpio* (que hizo Hebert Posse Amorim en 1992). De esos casi cuarenta films, aproximadamente la mitad fueron realizados con anterioridad a 1992. Estas cifras sólo a un ciego, o a un necio, le indicarían que Argentina produce cada año más films.

Directamente ligado con ésto, aparece el problema de la exhibición de esas películas. No hay duda que la apertura de una sala que presente films nacionales de manera permanente es un pedido, una necesidad y hasta una reivindicación que viene de lejos. Ahora bien: ¿era necesario materializar este viejo deseo del cine nacional con un complejo como el Tita Merello, y tener tres (3) salas que exhiban ese material de manera simultánea? Y conectado con el mismo aspecto: ¿no desmerece a las obras de interés el hecho de que para “ocupar” esa cantidad de bocas de salida se estrenen allí films decididamente espúreos e impíos, como *Juego limpio*, *Policía corrupto* o *Adiós, Abuelo?*.

Esta “política” no hace más que ahuyentar a los espectadores que todavía quieren al cine argentino, que desearían un cine más inquieto, adulto y vinculado con las problemáticas o miradas de este lugar del mundo. Al tropezar dos veces con films originados en el cálculo y la indolencia, la tercera vez se fijarán si no había una piedra que los hizo trastabillar...

En el otro rincón, el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, que es de esperar tenga próximamente —si es que los legisladores “dejan de olvidar” las cuentas que muchos tienen pendientes con la justicia— nuevos capítulos, cuando el director del INCAA y de la Fundación Cine



Argentino, Mahárbiz, haga su descargo y ofrezca los comprobantes de origen y destino del dinero invertido por un país de cine pobre en un festival de un supuesto cine floreciente. De hecho, 1997 se inicia con las auditorías en el INCAA, y ésto trabó el dinero para créditos hasta que la investigación finalice¹.

Esas cuarenta películas, como suele ocurrir con todo "panorama" visto en perspectiva, permite un profuso número de hipótesis y reflexiones generales, y otras tantas aproximaciones particulares, en virtud de que continuó, en 1996, la tendencia que fuera un signo inequívoco del despuntar de los '80 y la reinstalada democracia: la enorme cantidad de operas primas. Casi la tercera parte de los estrenos nacionales fueron films iniciales. Esto es saludable y fundamental en la medida en que, *a priori*, abre expectativas y la posibilidad de una compuerta renovadora a nuestro cine. De todos modos, gran parte de esas operas primas fueron de directores de cuarenta años, mientras los más jóvenes esperan esa oportunidad que se parece a *Esperando a Godot*, de Beckett, al punto que en 1996 ni siquiera se estrenaron las "historias breves", no sea cosa que "salgan bien" y tengan más éxito que los largometrajes, como ocurrió con varios en 1995.

Esta franja de esperanza en las operas primas existe aunque después muchas de esas obras primerizas terminen "pareciéndose" —en el mal sentido de la palabra— a los films de directores que sospechosamente, con una lista extensa de fracasos estéticos y comerciales, "filman siempre". Este "parecido", sin embargo, no impide que con cada director debutante vuelva a corporizarse una esperanza que, por otra parte, a veces las operas primas confirman, como fueron los casos de *Rapado*, *Sotto Voce* o, aún con ciertos reparos, *Cazadores de utopías*.

1. Géneros

Si bien es cierto que la industria del cine argentino se constituyó sobre la noción de "género" en virtud del modelo de Hollywood implantado localmente, desde los '60 en adelante se fue abandonando la apelación a ciertos formatos reconocibles por el espectador. Es cierto, sin embargo, que la trayectoria de muchos de los cineastas más interesantes de la "Epoca de Oro" del cine argentino partía de ciertos ejes narrativos de los géneros para luego sortear esas fórmulas standard: ¿cuál es el "género" de *La fuga* o *El loco serenata* o *Vidalita*, todas de Luis Saslavsky, o de *Deshonra*, de Daniel Tinayre, o de *Historia del 900*, de Hugo del Carril?

Como es de suponer en estos tiempos de previsiones comerciales, una cierta idea del policial sobrevoló por varias producciones estrenadas en el pasado '96. Claro que decir que *Policía corrupto* es un policial, o que *Carlos Monzón* es un *trial movie*, equivaldría a pensar que hubo alguna intención de seguir algún tipo de supuesto narrativo —en términos históricos, o estéticos—, lo cual parece un objetivo algo desmesurado a juzgar por lo que sendas "obras" ofrecen.

Distinto es el camino que buscó transitar un film sumamente anómalo dentro de la producción cinematográfica nacional, como es el caso de *Sotto Voce*, de Mario Levin. Esta es una película con una filiación —el *film noir*, el melodrama—, lo cual no es poco en un cine como el argentino, que parece empecinado —en el mal sentido de la palabra— en construirse a partir de olvidar que hay tradiciones y miradas sobre esas tradiciones. Levin y su guionista Roberto Scheuer, y sus actores, parecen empecinados en el sentido inverso: en hacer una película. Ni una denuncia, ni un grotesco —como *El verso*, de Oves—, ni esa *avant-garde* rancia y amnésica que

algunos —como Polaco en *La dama regresa*— intentan.

Sin alcanzar los logros estéticos de Levin, *Moebius*, el film producido por la Fundación Universidad del Cine y dirigido por Gustavo Mosquera, quiso recuperar un antiguo anhelo de los cultores del cine argentinos: el fantástico. Había una buena idea: un tren perdido a causa de su velocidad y su consiguiente búsqueda a través de los laberintos subterráneos. Hasta aquí la intención de restaurar una deuda que el cine nativo —excepción hecha de *Invasión*, de Santiago-Borges y Bioy— tiene con un género como el fantástico, que dió una producción literaria excepcional en Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Dabove, Goligorsky o Souto.

El punto en cuestión, es que la "idea inicial" —indudablemente astuta y pródiga en posibilidades metafóricas— derivó en la estereotípica racionalidad de los cortometrajistas locales: hacer todo un film en las catacumbas. De todos modos, es digno de mención que en ella puedan intuirse algunos códigos y referentes del género —alusiones a *Blade Runner* o al *Stalker* de Tarkovski—, ya que en otra obra local de este año que quiso probar con el fantástico, como *Otra esperanza*, de Mercedes Frutos, se travistió la inquietante fábrica del dolor del cuento de Bioy Casares en un ramplón alegato peyorista... O, siguiendo con el fantástico, en la versión vernácula de *Highlander: La revelación*, de Mario David, cuyo único pasaje de verosimilitud fantástica, el único momento en que los personajes cesan de emitir sentencias para el porvenir, es en el que su agonista Ameriquito (sic) dialoga con una cigüeña...

Moebius, en cambio, sugirió más de lo que dijo. Por un lado, su argumento podía leerse como una metáfora del cine argentino: recuperar una pérdida, bucear en las profundidades, cultivar una línea alejada de los consabidos "verosímiles" del sainete y de la actualidad empujada a la pantalla sin mediatización ni reflexión. Por otro lado, su concepción productiva era también una denuncia del cine industrial: logró mantenerse varios meses en cartel al punto de ser el film más exitoso en serio —no como *Lola Mora*, cuyo éxito fue una alucinación de la propaganda oficial— y con un presupuesto que es la tercera parte del de un film industrial. *Moebius*, pese su retórica impostada y su pretenciosidad insalvable, habló más de las otras películas nacionales que de sí misma.

Es distinto el caso de *El cóndor de oro*, debut como director del montajista Enrique Muzio. Allí, los problemas surgen en la construcción del verosímil del género de aventuras, que en la visión de Muzio consiste en cruzar leyendas de tribus antiguas con un espíritu deudor de Julio Verne. Muzio ha intentado salir de cierto naturalismo apolillado, aventurándose —con suerte esquiva, en parte por la remarcada e innecesaria impronta ecológica e "ideológica"— en una trama iniciática.

Con *Flores amarillas en la ventana*, otra ópera prima, esta vez de Jorge Ruíz, los ejes pertenecen a otro orden. La idea muy propia del melodrama del



amor a contrapelo de las diferencias de clases, ha sido insertada, aquí, en el contexto de las luchas políticas en tiempos de la Patagonia trágica, como si se diera una vuelta de tuerca sobre lo expuesto por Osvaldo Bayer y por Héctor Olivera en **La patagonia rebelde**. Más allá de que por momentos el melodrama deviene culebrón y de personajes con espesor ínfimo —los padres de Fal—, el cuestionamiento básico está en cómo se ha desaprovechado el uso dramático del espacio, aspecto crucial del melodrama, en especial en su vertiente “regional”, que tantos films relevantes diera al cine mexicano en su época dorada.

Entre los méritos de **Sol de otoño**, de Eduardo Mignogna, más que su inserción en el melodrama, puede contarse el hecho de haber apuntado a una historia pequeña, casi de cámara, sostenida en personajes que buscan apresar la fugacidad. Más allá de su estética por momentos televisiva (primer plano-diálogo; primer plano-diálogo), más allá de haber querido despegar la sencillez de la trama hacia la “sociología de la soledad” a través del pibe que muere en la calle, Mignogna construye personajes y deja al espectador ciertas insinuaciones para que complete, como lo que ocurre en la casa de al lado de Norma Aleandro o los rasgos de personalidad o la cuestión del punto de vista y las imaginaciones sólo en el caso de ella, que es una cinéfila porque no tiene más opción.

A su turno, **Veredicto final**, de Darnell, o las citadas **Policía corrupto**, de Campanile-Galetini, o **Juego limpio**, de Posse Amorim, reinstalan la discusión sobre el sentido de hacer cine aquí y de los móviles con los que se busca “hacer comercial” el proyecto. La existencia de este “tipo” de films, es la que terminó por desvirtuar el criterio por el que se anheló durante años un espacio de exhibición solo para films nacionales...

2. Cálculos

Que el cine puede ser una prolongación del imaginario de época de un país, tiene algo de verdad constatada. El problema pasa por el modo en que ese imaginario tiene un correlato estético que proponga una “mirada” sobre ese marco feroz que impone la realidad y el lugar común difundido por la televisión y los medios masivos de información.

Por eso el disenso respecto de las operas primas **Carlos Monzón, el segundo juicio**, de Gabriel Arbós, o **El día que Maradona conoció a Gardel**, de Rodolfo Pagliere. En el caso del film de Arbós, ¿cuál era la hipótesis que trascendía la reconstrucción ficcional de hechos fácticos como la muerte y el juicio?, ¿el narrador encarnado por Elio Marchi presenta la historia buscando qué? O dicho con otras palabras: ¿qué significa Monzón, hoy, en Argentina y para la Argentina? Ver un film para escuchar lo que se leyó en el diario, parece algo inopinado, descontando la fruición morbosa de repetir la reconstrucción del crimen? en innumerables ocasiones...

Respecto de **El día que Maradona...**, hay algo de inimputabilidad por la ignorancia, por esa suce-



*La maestra normal,
de Carlos Orgambide.*

abajo: Norma Pons
y el director Mario Levin

sión de alegorías —el reloj que “contiene” un secreto— y paralelismos absurdos. Paralelismos como el que procura forzar al espectador para que crea que Maradona es el equivalente actual de Gardel: Maradona no es equivalente a Gardel, entre otras cosas porque el multimedia América —que co-financió **El día...**— no contrató los servicios de Gardel en exclusividad, felizmente. La inclusión nada justificada de los goles famosos del jugador revelan el desgano calculado del proyecto. Cálculo desacertado, al punto de que el film fue uno de los fracasos más estrepitosos del '96. Lo más peligroso de **El día que Maradona...**, entre otros males, es su condición de síntoma de un problema, al marcar una de las limitaciones más riesgosas de la Ley de Cine: que el Instituto termine subvencionando a los privados, proveyéndoles los mismos dineros —recuperación industrial, créditos para proyectos que ya están amortizados antes de empezar— que a quienes hipotecan su alma y su futuro en una película.

Respecto de Carlos Orgambide y **La maestra normal**, se diría que inaugura un innovador modo de construir el punto de vista en cine: hay alguien (Bettiana Blum) que le cuenta una historia a otro (Gálvez) que a su vez es personaje en ese relato (???). Se puede dejar pasar el “detalle”, así como el que no se entienda por qué filmar hoy y así a Gálvez. Lo que no puede obviarse, lo que realmente parece un acto de venialidad insolente, es hacer un proyecto cuya trama transcurre en La Rioja...

3. Los Mitos

Reinstaurar una zona velada y oscurecida de nuestra historia, como es la lucha armada de los '70, fue el eje de **Montoneros, una historia**, en el que Andrés Di Tella procuró —como antes, en **Desaparición forzada de personas**— reconstruir un cadáver, hacer hablar a fantasmas. Personajes y época tan mitificados como vapuleados, que exigía nue-

vas aproximaciones. Eduardo Blaustein, en **Cazadores de utopías**, se trazó un objetivo distinto: recuperar anhelos y motivos de una generación, lo que resulta indispensable en un país pródigo en parrricidios generacionales. Para ello, recorre el país tras las “voces” que testifiquen —“yo estuve allí”—, que narren su experiencia y expliquen las razones de ese sueño. Blaustein va por el camino opuesto de documentales como **La república perdida**, de Pérez: no hay en **Cazadores...** el afán de objetivar la historia, sino al revés, se obstina en dejar impresiones, solamente, las marcas subjetivas de ese proceso. Esa es su gran apuesta lograda, aunque la recepción del film haya enfatizado la falta de autocrítica de entrevistados a quienes el film presta una atención más sentimental que reflexiva.

Con **El ausente**, de Rafael Filippelli, el punto de partida es casi opuesto al de Blaustein: de lo que se trata es de desmontar el mito de los '70, y en este caso específico, del dirigente René Salomán. Es decir: lo que sostiene el film es la tensión entre los condicionamientos políticos y la visión individual. Cuando Filippelli bucea en la cotidianeidad del personaje, cuando lo tiene encerrado en su casa y cocina y el tiempo pasa, consigue más que cuando apela a recursos poco felices como la auto-referencialidad del rodaje en el rodaje, o en la retórica de los discursos.

En cuanto a **Eva Perón**, de Juan Carlos Desanzo, constituyó una de las sorpresas del año, respecto de lo que se esperaba de ella: quizá excesos morbosos de Desanzo, a juzgar por sus obras previas como **El desquite** o **La búsqueda**. A cambio, los hallazgos de actuación —la Eva de Goris, el Jamandreu de Rocca, el Apold de Liporace— y, en especial, las “ideas” del guión de José Pablo Feinmann, sostuvieron el proyecto. Un primer aspecto, es que Feinmann estructuró un relato donde apuntala el mito desde las antípodas de la mirada tradicional u oficial. Lo hace porque las entrelíneas —la “ambi-

Los films para el '97

Doble o nada, de Jaime Chávarri, con Darío Grandinetti y Aitana Sánchez Gijón, **Martín (Hache)**, de Adolfo Aristarain, con Federico Luppi, **Silvia Prieto**, de Martín Rejtman, con Gabriel Fernández Capello, **El Che -Guevara en Bolivia-** (provisorio), de Aníbal Di Salvo, con Miguel Ruíz Díaz, **Buenos Aires viceversa**, de Alejandro Agresti, con Vera Fogwill, Mirtha Busnelli y Lorenzo Quinteros, **Canción desesperada**, de Jorge Coscia, con Maximiliano Guerra, **Semana mágica**, de Alejandro Azzano, **Picado fino**, de Esteban Sapir, con Facundo Luengo y Belén Blanco, **Tres veranos**, de Raúl Toso, **El acto en cuestión**, de Alejandro Agresti, con Carlos Roffé, **El sueño de los héroes**, de Sergio Renán, con Germán Palacios, **Lavelli**, documental de Rafael Filippelli, **El secuestro**, de Eduardo Montes, con Sandra Ballesteros.

En producción

La furia, de Juan B. Stagnaro, con Laura Novoa y Diego Torres, **El Che**, de Tristán Bauer, **Sin querer**, de Ciro Cappellari, con Darío Grandinetti, **La cruz**, de Alejandro Agresti, con Norman Briski, **Momentos robados**, de Oscar Barney Finn, con Assumpta Serna, **La sonámbula** (título tentativo), de Fernando Spiner, con Sofía Viruboff y Eusebio Poncela, **Ciudad de Dios**, de Víctor "Kino" González, **Solo gente**, de Roberto Maiocco, **La nube**, de Fernando Solanas, con Eduardo Pavlovsky, Osvaldo Bonet y Giovanna Mezzogiorno, **Mi familia es un dibujo** (film de animación; produce Patagonik), **El impostor** (provisorio), de Alejandro Maci, con Antonio Birabent, **Comodines**, de Jorge Nisco, con Adrián Suar y Carlos Calvo, **Cicatrices**, de Patricio Coll, con Hugo Arana (ganador del Concurso de Film del Interior), **Cenizas del paraíso**, de Marcelo Piñeyro, con Leo Sbaraglia, Leticia Brédice y Héctor Alterio, **Sin reserva**, de Eduardo Spagnuolo, **Plaza de armas**, de Fernando Díaz (ganador del concurso Opera Prima), **Bajo el agua**, de Jorge Stamatian, **Polvo y espanto**, de Aníbal Uset, **La cultura en el Proceso** (provisorio), documental de Andrés Di Tella, **El sur de una pasión**, de G. Fasulino.

güedad" de Juan Perón— triunfan sobre las evidencias: éste es un film que tiene un punto de vista sobre lo que narra, discute desde adentro las tendencias que colisionaron, y lo que es más relevante, que colisionan hoy al peronismo. Un segundo aspecto, es que aquí el cine argentino abandona los bronceos a la hora de optar por figuras históricas, prioriza la cotidianeidad "humana" de sus personajes.

Así, si **Eva Perón** abre, tal vez, un nuevo capítulo que pueda olvidar enfoques como los de Torre Nilsson con **San Martín y Güemes**, otros se dedican a continuar esta vertiente ilustrativa y pretendidamente "prestigiosa". Allí está la "exitosa" **Lola Mora**, de Javier Torre, con su escenificación risible de D'Annunzio—sin Visconti, desde ya— y la visita de la escultora tucumana a la casa de Roca. Y vuelta a la pregunta de siempre: ¿por qué hacer la vida de esta artista muerta en la miseria total? Y otra interrogación subordinada a la anterior: ¿qué le interesó a Torre de su personaje, además de los vestidos, los nombres célebres y la rebeldía módica que imprime a su heroína? El cine nacional, probablemente, nunca deje de asombrarnos.

4. La nostalgia

Conforme a la tan insistente fascinación nativa por lo muerto y decadente, hubo, en 1996, cuatro películas ocupadas en añorar tiempos idos: **El verso**, de Santiago Oves, **De mi barrio con amor**, de José Santiso, **Al corazón**, de Mario Sábato, y **Despabílate amor**, de Eliseo Subiela. Sin embargo, sus intenciones fueron disímiles.

Tanto **El verso** como **De mi barrio...**, parecen involuntarios films de ciencia-ficción: esos personajes sentimentales y bohemios y "plenos de imaginación" viviendo en La Boca, o en algún lugar alegóricamente imaginario donde al frotar unas polainas se corporiza Gardel, más que entidad narrativa son ideas, rémoras de "otra Argentina" que habita en los recuerdos de Saldías o Roberto Giusti, o en los films de Soffici o Manuel Romero o Enrique Santos Discépolo, o en los tangos de Cadícamo. Ninguno de esos films, logra preguntarse y responderse qué pasó con esa Argentina, en qué se ha transformado. Y apelan para esa recuperación epocal a todos los clisés del naturalismo y el sainete que la dramaturgia nacional viene transitando desde Florencio Sánchez y Armando Discépolo. En el caso de Santiso, además, se pueden trazar los límites de la llamada "teoría del cine de autor", en la medida en que su obra anterior **Malayunta**—hace ya una década— exponía similar concepto que **De mi barrio...**: una situación espacialmente cerrada y opresiva de la que uno de los personajes intentaba escapar. La cuestión, más bien, está en los elementos cinematográficos con los que edifica esa pretendida cosmovisión.

En **Al corazón**, el eje discurre por otros senderos, si bien cabe interrogar a Sábato en similares términos que a Oves y Santiso, en este caso respecto del sentido de ese material de archivo compaginado en su film sobre temas y personajes del tango: ¿qué

nos dicen esas imágenes y sonidos sobre la actual cultura en Argentina?, o bien ¿qué vino en reemplazo de ese imaginario que se despliega ante nosotros?. O más: ¿sólo hay para decir lo esbozado por un narrador—Renán—que lee textos esclerosados en torno de una de las pocas producciones culturales legítimas y nobles que dió este país? La marca "de exportación" y su inocultable didactismo, hacen tranquilizador un discurso que pudo cobrar una altura más inquietante a la hora de discutir los procesos culturales en Argentina. Más allá de que la productora Imagen Satelital sólo tenga los derechos de films de hasta la década del '50, queda como evidencia de lo dicho el momento en que Sábato hace el corte temporal de su película. No hay riesgo.

Eliseo Subiela, por su parte, muy en el *esprit du temps*, reaviva las cenizas de los '60 en **Despabílate amor**. Esta vez prueba con una comedia, modelo narrativo que le permite sortear esa solemnidad compungida que embargara a sus films **El lado oscuro del corazón** y **No te mueras sin decirme adónde vas**. La nostalgia pesa sobre sus personajes que, como es habitual en la obra del director, siguen reflexionando sobre lo que debieron hacer y no pudieron o no quisieron, pero los agobia menos—todo debe ser dicho— que en afanes anteriores. Esta vez, de tal modo, las alegorías han menguado—sólo quedó "la música que dirige al enamorado"—, aunque la sucesión de poemas parezca un capricho enumerativo que fatiga al personaje-lector y al espectador y a la estructura del relato, resentida por tan desproporcionada catarata.

5. Los jóvenes

Casi una *minimal story*, **Rapado**, la película de Martín Rejtman, fue uno de los trabajos más inteligentes de 1996, en particular por su dedicación al pensar problemas de orden cinematográfico. Sin altisonancias, sin personajes verborágicos, sin querer demostrar nada más que lo que sus sonámbulos protagonistas pueden ofrecer. Este relato gira sobre *algunos* jóvenes urbanos, no sobre "los jóvenes", como pretendía **El dedo en la llaga**, y éste "recorte", estaba directamente entrelazado con las decisiones de Rejtman al construir el espacio fílmico y todo lo que sus criaturas callaban e insinuaban.

A la inversa, **Besos en la frente**, de Carlos Galettini, busca a los jóvenes como producto, como anzuelo para engarzar dos generaciones. Acá, un pibe con deseo de guionista y tan puro que cae hechizado por una longeva de corazón noble. Idea de producción visiblemente extraída del exitoso binomio generacional de **Caballos salvajes**, la de **Besos en la frente** aterrizó en los abismos típicos de nuestro cine: actores al servicio de sí mismos (China Zorrilla), personajes sin rumbo (el de Satur, el de Novoa), pasiones que no conmueven, imposibilidad de edificar un verosímil para un relato decididamente inverosímil. Como un cineasta de la Epoca de Oro de Hollywood, Galettini hizo dos films en un año, pero los hados no estuvieron consigo.

En *El mundo contra mí*, Beda Docampo Feijó aspira a dinamitar las convenciones sobre la belleza en los jóvenes. En su formulación desde el "género clase alta"², el director fatiga lugares comunes sobre "toda" la juventud: nadie comprende a los que "son distintos" y en particular los malos y ciegos adultos, la mayoría de los jóvenes está en las discotecas —que para Docampo son sinónimo de vulgar frivolidad— o pensando en su belleza o en la música. Frases de ocasión, pero lo que les ocurre a los jóvenes en este país, no asoma.

A su vez, en su nuevo *opus* luego del debut con *Perdido por perdido*, Alberto Lecchi aporta otro granito de arena a esa vocación afirmativa que propician tantos films nativos: *El dedo en la llaga*. El afán sentencioso es aluvional, con profusión de frases sobre cómo deben rebelarse los jóvenes —"Tus problemas no se van a solucionar mirando por la ventana"—, o la inclusión de una "movilización rockera" filmada como *spot* de zapatillas. Los personajes, como es ya costumbre en nuestro cine, encarnan "ideas" antes que "funciones" del relato. Lo que nunca se rebela es la puesta en escena de Lecchi, que escoge los efectos calculados antes que la potencia del cine como arte, quizás ya insinuados cuando abandonaba la narración en provecho de lo edificante, en el epílogo de *Perdido...*

6. Las vanguardias

Como si Warhol y John Waters jamás hubieran existido, como si Armando Bo jamás hubiera existido, como si Pasolini jamás hubiera existido, Jorge Polaco prosiguió su conexión con el feísmo y "el mal gusto". Cabe puntualizar —respecto de su última perpetración llamada *La dama regresa*—, una distinción básica: cuando Pasolini investigaba el feísmo —por ejemplo, en la llamada *Trilogía de la Vida*—, esos "motivos" estaban en relación con un trabajo que orillaba la arqueología cultural, buscando los orígenes incontaminados, las formas primitivas. Ahora, en el caso de *La dama...*, ¿qué orígenes ha investigado?, ¿es posible que alguien crea —y algunos supuestos críticos cayeron en la celada— que esa acumulación de situaciones horribles es un "discurso" sobre algo? Y por otra parte, nadie puede tomar en serio, nadie que haya reflexionado siquiera una vez sobre el lenguaje del cine, puede suponer que esa proliferación de clisés sobre la argentinidad implican revulsividad alguna en torno del lenguaje o las tradiciones nacionales. *La dama* se ubica, con materiales a veces análogos, exactamente enfrente de lo propuesto por Jorge Acha en *Standard*. Allí había un trabajo sobre la simbología de la argentinidad. Pero claro, en *Standard* nadie cantaba himnos futboleros populares...

En cuanto a *Unicornio, el jardín de las flores*, de Pablo César, la sombra de Pasolini sobrevuela y vigila. Una vez más, sentencias, una vez más traslación abusiva y brutalista de modelos extranjeros. Una pregunta, ¿por qué en vez de creer que el estilo de Pasolini está en los bereberes, las caravanas y los camellos, no se leen sus reflexiones sobre el uso de



Los héroes no pudieron evitar que *El día que Maradona conoció a Gardel* se convirtiera en uno de los fracasos más estrepitosos del '96

Los estrenos del '96

Carlos Monzón, el segundo juicio (G. Arbós), **Así o de otra manera** (D. J. Kohon), **Eva Perón** (J. C. Desanzo), **Moebius** (G. Mosquera), **S.O.S Gulubú** (S. Tozzi), **El dedo en la llaga** (A. Lecchi), **Veredicto final** (J. Damell), **Sol de otoño** (E. Mignogna), **Amor de otoño** (J. Castelli), **El verso** (S. C. Oves), **El día que Maradona conoció a Gardel** (R. Pagliere), **Besos en la frente** (C. Galetti), **Policía corrupto** (Carlo -Galetti- Campanile), **De mi barrio con amor** (J. Santiso), **Juego limpio** (H. Posse Amorim), **Flores amarillas en la ventana** (J. Ruiz), **El ausente** (R. Filippelli), **Despabilate amor** (E. Subiela), **Adiós, Abuelo** (E. Vieyra), **Sotto Voce** (M. Levin), **Años rebeldes** (R. Polizzi), **Cazadores de utopías** (E. Blaustein), **Unicornio, el jardín de las frutas** (P. César), **La ñata contra el vidrio** (J. B. Stagnaro y otros), **Hundan el Belgrano** (F. Urioste), **La revelación** (M. David), **El mundo contra mí** (B. Docampo Feijó), **La frontera olvidada** (J. C. Neyra), **Al corazón** (M. Sabato), **El cóndor de oro** (E. Muzio), **Geisha** (E. Raspo), **Otra esperanza** (M. Frutos), **Lola Mora** (J. Torre), **Rapado** (M. Rejtman), **La dama regresa** (J. Polaco), **Historias de amor, de locura y de muerte** (N. Juárez), **La maestra normal** (C. Orgambide).

la cámara en mano o sus puntualizaciones sobre la subjetiva indirecta libre? La austeridad pasoliniana ha quedado reducida a un puro gesto.

Notas

1. Ver, al respecto, nota del autor en *Film*, n° 22, octubre-noviembre de 1996.

2. La expresión ha sido creada por Raúl Beceyro, para referirse al cine de Raúl De la Torre hasta los '70, en su excelente artículo sobre el cine argentino, publicado en el volumen *Ensayos argentinos*, CEAL, 1973.

Cine y literatura argentina (hacia una probable antología) Cada vez que entre nosotros se pretende asociar lo intelectual con el cine se nombra a **Jorge Luis Borges** (1899-1986). Poco se agrega, fuera de citar su crítica de *PRISIONEROS DE LA TIERRA* (Mario Soffici, 1939) o la que le dedicó al Orson Welles de *EL CIUDADANO* (1941). En el prólogo de su libro *La muerte y la brújula* (1951) confesó que en sus cuentos, aún los de ambientación local, subyacen influencias del policial norteamericano de Josef von Sternberg hacia el fin del período mudo. Otras veces elogió el western subrayando el rescate de una antigua y rica tradición épica. Ahora es la oportunidad de recordar datos desdibujados: en 1929 Borges se contó entre los fundadores del Cine Club Buenos Aires, primero en el país; en seguida colaboró en el noticiero Film Revista Valle redactando títulos y leyendas, y ejerció la crítica fílmica en la revista *Selección* (1933) y en la famosa *Sur* de Victoria Ocampo (de 1931 a 1945). De esa época, su menosprecio de Chaplin y la admiración a Greta Garbo por encima de sus películas son comprobaciones puntuales. Se agregan versiones fílmicas de sus ficciones, significativas hasta con reservas: *DÍAS DE ODIO* (Emma Zunz, Leopoldo Torre Nilsson-1954), *HOMBRE DE LA ESQUINA ROSADA* (René Mugica, 1962), *EL MUERTO* (Héctor Olivera, 1975), *LOS ORILLEROS* (Ricardo Luna, 1975). El panorama se enriquece con *STRATEGIA DEL RAGNO* (Bernardo Bertolucci, Italia, 1970, sobre *El tema del traidor y del héroe*), *LES AUTRES* (Francia, 1974, guión con la colaboración del director Hugo Santiago y el escritor Adolfo Bioy Casares). Al citar a Bioy es ineludible *INVASIÓN* (1969), realización anterior del mismo Santiago pero en Buenos Aires, coincidencia de los dos escritores en un guión original. Sigue una nómina inacabable con suma de documentales, reportajes y cortos argumentales. No son pocas las páginas impecables de Borges sobre el cine pero aquí se prefiere rescatar un antiguo reportaje, en el cual la reescritura de las respuestas modifica la calidad original del discurso borgeano. Quedan dudas de si *Suburbio* no se filmó jamás o si el film que suscribió Ulyses Petit de Murat en 1950, con dirección de León Klimovsky, es una recreación de aquél.

Jorge Miguel Couselo

●
Jorge Luis Borges visto por Sábat,
especialmente para Film



Jorge Luis Borges se incorpora al cinematógrafo. Con Ulyses Petit de Murat, el coautor del guión de **Prisioneros de la tierra**, firma el libro de **Suburbio**, sugestivo título de un film que se rodará en breve en las galerías que en Martínez posee Pampa Film.

No es la primera vez que los jóvenes escritores colaboran. Hace años llevaron a cabo la traducción del drama de O'Neill *Donde está marcada la cruz*. Jorge Luis Borges es el consagrado poeta de *Luna de enfrente*, *Cuaderno San Martín* y *Fervor de Buenos Aires*. Su producción en prosa es también importante. Su libro *El idioma de los argentinos* fue premiado en 1928. Evaristo Carriego tocaba ya el tema que ahora Borges aborda en **Suburbio**. Borges perteneció a la generación Martín Fierro, de la cual ya se han incorporado al cine Pondal Ríos, Nalé Roxlo, Enrique Amorim y el propio Petit de Murat.

Suburbio ha concitado ya el interés de nuestro medio, sobre todo en un instante en que la marcha de nuestro cine exige la presencia de nuevos valores en el resorte tan delicado, y hasta ahora semiabandonado, del argumento.

Sobre **Suburbio**, Jorge Luis Borges nos adelanta las siguientes impresiones:

-Con Petit de Murat llegamos a la convicción de que había que evadirse del suburbio convencional, creado por los saineteros y los tangueros, pleno de sentimentalismo itálico, de compadres con remordimientos y nostalgias, todo con un fondo de insoportables macchietas y rezongos de bandoneones inspirados en la ópera peninsular.

El suburbio que nosotros presentamos es un suburbio anterior al conventillo, al bandoneón y a

las muchachas que se suicidan frente a un retrato de Gardel. Es el antiguo suburbio criollo, todavía un poco ecuestre, con cuchilleros sentenciosos, apasionados por la política, sin entenderla, por pura hombría. Hemos tratado de evocar el Buenos Aires próximo al 90, con sus orillas que se perdían en la pampa, sus tapias bajas por donde se derramaba la madre selva, sus casas con patios próximos al cielo, almacenes ardientes de guitarras y de trucas y sus vastos muros leprosos, en el sur, donde perduraban los tambores de los candombes....

No es extraño oír hablar así a Jorge Luis Borges, autor de uno de los mejores cuentos de arrabal, *Hombre de la esquina rosada*, y fervoroso enamorado de Buenos Aires.

Proseguimos nuestro interrogatorio:

-¿Qué otra particularidad tiene **Suburbio**?

-Usted se habrá fijado que en casi todas las películas de época, los personajes, el ambiente, y, sobre todo, el barato humorismo están en función de contraste con nuestros días. En **Suburbio** hemos procurado eludir ese error. Nuestros fantasmas están cómodos en su tiempo y no viven añorando, por ejemplo, la inauguración del subterráneo. También hemos evitado la moralina yanqui o las famosas predicciones de un futuro mejor. Los destinos juegan en tres horas de un atardecer de Buenos Aires, en 1887. Y no recargamos a esos pobres hombres muertos con ninguna peripecia freudiana ni complejidad rusa.

Pensamos que esa tarde es una de tantas. La vida era lacia y hemos debido concentrarla en un breve período para que se enriqueciera hasta el nivel de lo que en arte narrativo de imágenes es vital:

interesar al espectador, puesto que sin su complicidad no hay espectáculo propiamente dicho. De-seo recalcar que los personajes de **Suburbio** no están subordinados al color local o temporal en que actúan.

Para terminar este reportaje hacemos una serie de breves preguntas a Borges:

-¿Cuál es la mejor película argentina y cuál es la peor?

-Fácil es contestar a la primera pregunta, pero muy difícil a la segunda, porque en ese sector hay muchos postulantes, quizá demasiados. **Prisioneros de la tierra** es la mejor, a pesar de que su director prefirió los encantos dudosos de un barbu-do médico permanente, a la selva misionera y sus hombres, los mensús.

-¿Cuál le parece el mejor o la mejor intérprete argentina?

-Francisco Petrone.

-¿Y el peor?

-Catita me ocasionó especiales sufrimientos cuando cometí la equivocación de soportar parte de una película en que ella actuaba. Pero no es la única... También me agrada evitar a Pepe Arias, Libertad Lamarque y la tartamudez de Luis Sandrini.

-¿Cuál le parece el mejor realizador?

-Mario Soffici, si se apurara un poco; y Luis Saslavsky, admirable coleccionista de lámparas, estatuas, sombrillas, cortinas festoneadas, biom-bos y rejas, si abandonara un poco las anécdotas sentimentales y abordara la cinematografía.

En Cine Argentino,
Buenos Aires, 18 de abril de 1940

LIBRERIA DE LA COMUNICACION



Tucumán 1999 (1050) Cap. Fed.
Tel/Fax: 375-0376/0664
E-mail: lacrujia@wamani.org.ar

LAS NOVEDADES

Cine bizarro. Cien películas de terror, sexo y violencia
Curubeto, D. Bs As, 1996

Bye Bye Lumière... Investigación sobre cine en México
Sánchez Ruiz Comp. México, 1994

Los nuevos espectadores. Cine, TV y video en México
García Canclini, N. México 1994

Historia y Cine. Realidad, ficción y propaganda
Paz, M./Montero, J. Comps. Madrid 1996



Alquiler de isla de Edición Digital S-VHS

Viamonte 1646 PB "10" Tel. 812-9814



La Vereda de Enirente



ESCUELA SUPERIOR
DE
CINEMATOGRAFIA

Pueyrredón 1373
☎ 8 2 2 - 5 9 2 0

Informes e inscripción
de 14 a 21 hs

Cómo hacer películas.

CARRERAS

DIRECCION CINEMATOGRAFICA

DURACION 3 AÑOS

DIRECCION DE FOTOGRAFIA

3 AÑOS

CAMARA CINEMATOGRAFICA

2 AÑOS

CURSOS DE 1 AÑO

GUION CINEMATOGRAFICO

CRITICA E INVESTIGACION

Inscripción abierta CICLO 1997 durante
Diciembre, Febrero y Marzo

TALLERES GRATUITOS DE DIRECCION

por Fernando Martín Peña

Tras la caída de Illia en 1966 y el recrudescimiento de la censura cinematográfica, que funcionaba orgánicamente desde 1963, los realizadores debutantes del cine independiente argentino desarrollaron dos opciones para subsistir sin traicionar los postulados tácitos de la llamada "Generación del '60": algunos decidieron eludir a la censura pasando a la clandestinidad y creando un nuevo circuito de exhibición, informal y de paso reducido (Solanas y Getino, Vallejo, Cedrón, Gleyzer, los hermanos Juárez, Pablo Szir); otros se mantuvieron en las salas comerciales con las dificultades económicas usuales, enfatizando la interioridad de sus personajes y recurriendo ocasionalmente a expresiones formales que podrían denominarse de vanguardia para referirse de un modo elíptico a un estado de situación (Paternostro, Jusid, Favio, Sarquís, Fischerman).

Si semejante simplificación de la realidad pudiera tener alguna validez utilitaria, corresponde ubicar a Ricardo Becher (n. 1930) en el segundo de esos grupos. En 1969, después de un rodaje largo y difícil, logró estrenar el film **Tiro de gracia** a través de la distribuidora Contracuerdo, que fundamentalmente pertenecía a Leopoldo Torre Nilsson. Las buenas críticas no lo salvaron del fracaso comercial y el virtual olvido cayó sobre el film durante varios años, hasta que resurgió primero en un ciclo del ICI y luego fue rescatada para el cable por Salvador Sammartino. Verdadera caja de sorpresas que retrata con anárquico distanciamiento a un grupo de *beatniks* locales, **Tiro de gracia** mantiene su singularidad intacta con los años, lo que de por sí alcanza para considerarla un auténtico clásico nativo.

Una tarde de 1996, Becher se prestó con amabilidad a revivir las circunstancias de **Tiro de gracia** en un interrogatorio para *Film*:

-Su ópera prima no es Tiro de gracia sino Racconto, un film oculto. ¿Cómo fue eso?

-Eso ha desaparecido, no existe más. Me había ido bien con dos cortos que hice antes, al primero lo habían premiado en Sestri Levante, y tenía un amigo que a su vez era amigo de una mujer que se llamaba Anita Larronde, una ex modelo del jet-set mundial. Ella quería hacer una película con argumento propio, que primero me planteó como un corto. Yo escuché la propuesta y me pareció que el argumento no era muy interesante. Así que le dije que sería bueno conseguir a un escritor, para ver si le dábamos un poco más de forma, y ahí entró Dalmiro Sáenz, que era conocido de los dos. Hicimos una especie de recocido de la idea original de ella—para entonces la cosa se había ido estirando hasta convertirse en un largo—pero yo te diría que el libro final no era demasiado bueno. Para el caso, tampoco era demasiado malo. Armamos un elenco extraño, en el que ella era la protagonista. Era muy linda, muy buena tipa, pero no era actriz y había que bancarse ese protagónico. Se defendió bien... *nos* defendimos bien; había un equipo técnico muy bueno: el director de fotografía era Alberto Etchebere, un grande....

En esa época el Instituto calificaba las películas como A y B, según si eran o no consideradas de exhibición obligatoria. Y a la mía no la calificaron de exhibición obligatoria así que no se estrenó nunca porque para los distribuidores no tenía ningún interés. Con el tiempo yo me puse contento de que no se estrenara, porque cada vez me gustaba menos. Me distancié de esa película. Formalmente creo que estaba bien. Era la época de Antonioni así que estaba totalmente influenciada por ese tipo de imagen; lo que pasa es que no se sostenía, porque la historia no le importaba a nadie.

-Y desde ahí, ¿cómo llegó a Tiro de gracia?

-Yo hacía mucha publicidad, me iba muy bien, y empecé a tener ganas de hacer un largometraje en serio. Tenía un amigo, Sergio Mulet, que había sido autor y protagonista de mis dos cortos, y había aparecido como actor en **Racconto**. Escribía, publicó cosas en la revista *Opium*, por ejemplo, y estaba con toda la barra del Moderno. Un día Mulet me mostró una novela suya, que tuvo varios títulos pero que en ese momento se llamaba *Un día con tres soles*, y cuando la leí tuve una sensación de certeza: "*Ésto es lo que yo quiero hacer*".

Los dos veníamos muy influenciados por Kerouac, y la novela era muy surrealista, se hacía muy difícil de adaptar porque alternaba capítulos de relato realista con capítulos completamente surrealistas. De ahí surgió una narrativa que exploraba mucho el mundo interior del personaje, pero sin diferenciar el paso de un plano a otro. Ahora es común hacer eso, pero entonces no lo era. Teníamos a dos personajes hablando en una mesa y de pron-

to ¡tuc! entrábamos en la cabeza de uno, pero lo que pasaba ahí tenía unidad estética con lo anterior y nada indicaba la transición, porque se trataba justamente de decir que no había un límite entre el mundo interior y el exterior. Cosa que sigo creyendo. El resultado fue, entonces, una narrativa muy desestructurada, yo diría celular, en la cual las secuencias podían cambiar de lugar sin afectar el conjunto. A eso se le agregaban estas introspecciones, estas fantasías del personaje que es un tipo muy mitómano, muy delirante.

-La película se abre con una secuencia policial, que luego uno descubre que es imaginaria...

-Bueno, nunca se supo si era o no era imaginaria. Para Sergio era un recuerdo del tipo; para mí era una fantasía. Tampoco nos importó nunca quién de los dos tenía razón. Podía haber sido un recuerdo, pero podía haber sido una fantasía porque después el tipo tiene veinte fantasías parecidas.

Automarginados de todo

-El *casting* era un problema: yo sentía que ninguno de los actores jóvenes de entonces iban a entender a esos personajes. A lo mejor me equivocaba, pero en ese momento tenía esa sensación. Así que me dije: "*Y bueno, la hago con ellos mismos*", con los amigos de Mulet del Moderno. Tenían varias ventajas: eran todos muy histriónicos. Se representaban a sí mismos todas las noches en ese bar y eran muy sueltos, muy desfachados.

Así que los personajes hacen de sí mismos en el film, con algunas excepciones, como Gené, o el estudiante que matan, Alejandro Holtz, que—aunque también era de la barra—era actor. Ahora es astrólogo. Hace algunos años, en Perú, también fue cantante, baladista, salía por televisión....

-Otra excepción sería Javier Martínez Suárez, de Manal.

-Sí. En el libreto teníamos un personaje que tocaba la batería y que no era de la barra. No existía entre los personajes nuestros del bar. Así que hice un *casting*, con el mismo criterio: como iba a ser muy difícil encontrar actores que supieran tocar la batería, busqué bateristas con la esperanza de encontrar alguno que más o menos actuara. El primero que apareció fue Javier, hicimos algunas pruebas y estaba perfecto. Y entonces me dijo: "*Estoy en un grupo nuevo, recién estamos empezando; ¿no querés venir a escuchar lo que hacemos?*". Medio que yo no tenía ganas, estaba en el medio de la preproducción, hacía publicidad, tenía poco tiempo... pero fui. Era un estudio ratón, ratón, en Flores. La aislación de sonido la hacían con hueveras. Me hicieron escuchar un tema que se llamaba "*Estoy en el infierno*" y a mí se me voló la peluca (no la recuperé más): esa iba a ser la música de la película. Me

vino bárbaro, porque a esa altura yo no tenía a nadie que hiciera la música y lo de ellos me pareció perfecto, completamente adecuado, hasta la letra. "Estoy en el infierno" quedó en los títulos finales y el resto de la banda la fueron haciendo por secuencias, con efectos, golpeando adentro del piano y cosas así. Uno la escucha hoy y suena muy a música de los '60, pero bueno: era música de los '60.

-El fenómeno del Moderno también era de los '60. ¿Cómo podría describirlo?

-Se producía algo singular: estar en el Moderno era estar "en la cosa". Tengo un amigo, criado en Tucumán, que lo primero que hizo cuando llegó a Buenos Aires fue ir al Moderno. Es decir, allá también se sabía. Había una especie de trípode que formaban el DiTella, el Moderno, y la Cueva. Después, el Moderno fue reemplazado por el Bárbaro, pero en la época que hicimos **Tiro de gracia** "el lugar" era el Moderno.

El Moderno era un bar común, alargado, que quedaba en la calle Paraguay al 700, donde se reunían chicos jóvenes, estudiantes, artistas, gente que tenía que ver con el mundo del arte... pero tirando a medio marginales, medio rebeldes. Ninguno de ellos estaba en el círculo oficial de nada. En actitud, en mentalidad, eran como los que vinieron después de los *hippies*. Gente que boyaba. Intellectualmente eran gente muy sofisticada, pero usaban cualquier pilcha. Y tampoco se enrolaban en ninguna línea política. Eran automarginados de todo.

Habría que decir también que, por lo menos en el grupo con el que hicimos la película, la ideología de base era anarquista. Sergio es hijo de españoles anarquistas, que tuvieron que irse a Francia en la época de la Guerra Civil. Él tiene toda una historia con la Guerra Civil, que en la película se traduce en la canción del principio, o en la escena con Gené. (Entre paréntesis, la mujer que lava los platos en esa escena es la madre de Sergio).

-¿Y usted como se situaba con respecto al grupo?

-Empecé por ser amigo de Sergio. A él lo conocí en otro bar, anterior al Moderno, que se llamaba Coto Grande y era más un bar de pintores. Yo no era un frequentador del Moderno. Conocía de antes a Holtz y nada más. Sergio, que era una de las figuras sobresalientes del grupo, fue mi vínculo con ellos. Él, Plank, Mario Skubin eran un poco el centro de atención. Eran como un espectáculo: todo el mundo los conocía, se movían en el bar como si fuera su casa y se intercambiaban minas todo el tiempo.

Lo que sí tenía yo era una afinidad con ellos, me sentía bien con estos tipos y me sigo sintiendo bien hoy, aunque hay mucha gente que no se los banca. Tal vez tengo algo de anarquista no declarado. En todo caso no me identificaba ni me identifico con ninguna otra cosa. ►



Tiro de gracia (Argentina, 1968/69)

Director: Ricardo Becher. **argumento:** novela de Sergio Mulet. **guión:** Sergio Mulet, Ricardo Becher. **fotografía y cámara:** Carlos Parera. **asistente de fotografía y cámara:** Rodolfo Sánchez. **jefe de electricistas:** Pipo Marchelli Urien. **música:** Javier Martínez Suárez. **interpretada por** Trío Manal. **canciones:** "Estoy en el infierno" (Martínez Suárez, Mulet); "Sigmund's Zoo" (Martínez Suárez) x Javier Martínez Suárez y Alejandro Medina. **escenografía:** Armando Sánchez. **montaje:** Oscar Souto. **asistente de montaje:** Sergio Zottola. **asistentes de dirección y producción:** Jorge Zanada, Jorge Goldemberg, Eduardo Dates. **sonido:** Aníbal Libenson. **asistente sonido:** Roberto Bozzano. **títulos:** Oscar Leyba. **Elenco:** Fernández Rosende (perseguidor 1), Edgardo Suárez (perseguidor 2), Sergio Mulet (Daniel), Juan Carlos Smith (secuaz de Daniel), Franca Tosato (Josefina), Mario Skubin (Mario), Roberto Plate (Raúl), Carlos Espartaco (Espartaco), Gregorio Kohon (Gregorio), Alfredo Plank (Plank), Clao Villanueva (Moyano), Edgardo Mariani (el Barbas), Marcelo Moro (José, el boxeador), Alejandro Holst (Quique), María Vargas (La Negra), Bocha Martiñán (Carlos), Lily Vicet (mujer en el ascensor), Carlos Raboulsi (Daniel, niño), Loli Ruffo (madre de Daniel), Carlos Cambeiro (padre de Daniel), Viviana Vicet (niña), Novoa (Nono), Raquel González Acosta (mujer que atiende a Carlos), Perla Caron (rubia con Plank), José Peroni (Claudio, el que pelea con Daniel), Bravo Tedin (hombre en el bar), Enrique Nadal (Mulelé), Juan Carlos Gené (el español), Rubén De León (oficial en el fusilamiento), Javier Martínez Suárez (Paco), Cristina Plate (Greta), Juana Weinstein (Ufo), Marucha Bo (Bettina), Susana Giménez (Laucha), Abel Sáenz Buhr (Emilio), Jaime Kohen (el solitario en la plaza), Diego Lucero (Santillán, el capataz), Alberto Peña (hijo de Santillán), Pérez Celis (él mismo), Ana Matilde (Beatriz), Marta Cerain (Mercedes), Horacio Bustos (Eugenio), Martín Michavergas (psiquiatra Gomara), Franco Salerno (Franco), Francisco Díaz (el muchacho que mata a Quique), Joel Riovos, y, sin figurar Juan C. Murillo (en la oficina con Daniel), Juan A. Serna (él mismo en el bar), Natividad Mulet de Vázquez (mujer del español), Vicky (muchacho que canta en la fiesta), Carlos Muslera (presunto homosexual), Rodolfo Rellman (nuevo amante de Josefina), Ana Pérez Celis (mujer en la fiesta), Susy Rosner (mujer en la fiesta), Federico Peralta Ramos, Guillermo Smith. **Productor ejecutivo:** Guillermo Smith. **jefe de producción:** Tito Martínez. **distribuidora:** Contracuerdo. **duración original:** 90'.

El que hizo un pasaje más establecido quizá fue Plank, porque le fue muy bien con su pintura en Alemania. O Plate, que es un escenógrafo muy cotizado en Francia. A Mariani (el Barbas), en cambio, lo encontraron en Brasil como linyera.

-¿Las mujeres eran del grupo también?

-No. A la chica que hace de Josefina la conocí en una agencia de publicidad, me gustaba su tipo y le ofrecí hacer el papel. María Vargas, que hace de La Negra, era modelo pero medio marginal también. Estaba La Negra original pero era una mujer muy dura, muy difícil, medio bruja... Una vez la traje Sergio a casa, yo vivía en un departamento en un piso alto, y la tipa se sentó en la ventana, con las piernas para afuera, que se tiraba, que no se tiraba... Así que no quise meterme en un lío y su personaje lo interpretó María Vargas.

Cortes y quebradas

-¿Fue difícil dirigirlos? ¿Hubo algún método?

-No. No conozco a fondo ningún método. Fue fácil porque eran muy sueltos y ellos estaban muy confiados en mí. Eso me pareció interesante, porque la película no los deja muy bien parados y sin embargo a ninguno le cayó mal. Se ensayaba muy poco, antes de filmar. No creo que con actores no profesionales sirva ensayar mucho porque se pierde la espontaneidad.

-¿La adaptación que Ud. escribió con Mulet era detallada, incluía diálogos, o dejaban que ellos improvisaran?

-No, casi todos lo que dicen los personajes estaba en el guión. Cambiaban alguna cosa al hablar pero básicamente es lo que nosotros escribimos. Lo que el guión no tenía era encuadre, era básicamente un guión literario. El encuadre lo íbamos definiendo sobre la marcha. Tenía un equipo muy chiquitito, pero muy bueno. No hubo maquillaje, usamos el vestuario de ellos y está toda filmada en lugares reales. Solamente construimos dos decorados: la pieza de La Negra, porque la original era demasiado chiquita, y una parte del baño que se puede ver al final.

Llevé bastante tiempo hacerla, porque yo la iba alternando con diversos trabajos publicitarios. La elección del blanco y negro se debió a que a mí me gustaba estéticamente, pero también a un problema económico, porque en esa época todavía era más barato que hacerla en color y la película la financiaba yo, con un socio, Guillermo Smith, con el que teníamos una productora de publicidad. Fue muy barata, pero perdimos prácticamente toda la gaita. Prácticamente no: toda la gaita.

-¿Qué recorrido hizo la película después?

-Primero me la censuraron, tuve que cortar algunas cosas. En esa época estaba Ramiro de la Fuente en el Ente de Calificación y no se podía ver a una mujer desnuda. De la cintura para abajo a nadie se le ocurría, pero de la cintura para arriba algunos nos animábamos. Después de la fantasía con el prostíbulo de hombres, Sergio se vestía y La Negra quedaba recostada en la cama, desnuda, en una toma gene-

ral bastante lejana. Eso lo tuve que sacar. Después también corté la secuencia en que el Bocha Martiñán se quiere hacer taxi boy y habla con un homosexual para que le cuente cómo es la cosa. Era un poco más larga, se decía qué calles y qué barrios había que frecuentar, pero eso a de la Fuente le pareció que era didáctico, que fomentaba la homosexualidad.

Se estrenó sin ningún éxito, aunque tuvo algunas críticas buenas. Creo que estuvo una semana en cartel. Esa era una época en que la gente que podía interesarse en un cine como ese, casi cine-arte, no veía cine argentino.

-¿Y usted sentía alguna afinidad con algún otro realizador?

-Bueno, habíamos formado un grupo, el Grupo de los Cinco, o de los Seis, porque estábamos De la Torre, Fischerman, Hugo Santiago, Paternostro, Juan José Stagnaro y yo. Con el que más afinidad tenía yo era con Fischerman: *The Players vs. Ángeles Caídos* me pareció siempre una gran película.

-¿Hubo algún tipo de formalización en ese grupo?

-Se trató de un *approach* de tipo más bien empresario. A tal punto que hicimos un estudio de mercado, que nos salió carísimo. Queríamos ver qué podíamos hacer para promover mejor nuestras películas, que dirección debíamos tomar... Pero todo se desarmó rápidamente. Por ahí no teníamos demasiado que ver entre nosotros.

Tiro de gracia fue seleccionada para el Festival de Berlín por el Instituto, hizo mucha fuerza Torre Nilsson, que me la había distribuido, para que la eligieran. Así que viajé con la película pero no pasó nada, aunque anduvo muy bien con el público. En los festivales, cuando a la gente no le gusta una película a los diez minutos se levanta y se va, entonces uno podía medir el impacto de una película a partir de la gente que se iba o que se quedaba. Y con *Tiro*... no sólo se fue poca gente, sino que además aplaudieron en la mitad de la proyección, la secuencia del prostíbulo de hombres. La pasaron dos o tres veces más en cines paralelos al Festival, con debate. Eso fue muy bueno, realmente.

-¿Tuvo otros proyectos personales, después?

-Tuve varios. Me dí tantas veces la cabeza contra la pared, que ese fue uno de los motivos por los que me fui a trabajar a Brasil. Descubrí que existen muchas censuras: la oficial, pero también la de los productores, los distribuidores...

El proyecto que más me entusiasmó fue *Camila O'Gorman*. Yo era muy amigo de Enrique Molina, que escribió un libro maravilloso: *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman*. Le compré una opción sobre el libro e hicimos una adaptación espectacular. Pero todavía estaba Onganía y nosotros teníamos que meternos con Rosas, con la Iglesia, era una superproducción monstruosa, *Tiro*... había andado mal... Nunca pude hacerla.

Después quise probar con otras cosas pero en determinado momento me agarró una especie de trauma existencial y me dije: "No me voy a sacar un cáncer de estómago para hacer una película", así

que me dediqué exclusivamente a la publicidad. Últimamente me arrepentí, pero así se dieron las cosas. Ahora tengo, otra vez, un proyecto para hacer un largo.

-¿Cómo ve *Tiro de gracia*, en perspectiva?

-Me gusta muchísimo. Con Sergio le decimos "La momia", porque está ahí, en el sarcófago y cada tanto sale...

Filmografía de Ricardo Becher

Nació en Buenos Aires, en 1930. Estudió arquitectura en la Universidad de Buenos Aires y música con Alfonso Brandl y Juan Carlos Paz. Fue asistente de dirección de Leopoldo Torre Nilsson en *Fin de fiesta* (1957), *Un guapo del 900* (1960, también coguionista), *Setenta veces siete* (1962, también coguionista), *Homenaje a la hora de la siesta* (1962). Fue coguionista de *La terraza* (1963), también de Torre Nilsson. En 1961 fue asistente de dirección de David José Kohon en *Prisioneros de una noche*. En 1962 ganó la Copa Ciudad Sestri Levante en la III Reseña del Cine Latinoamericano que tuvo lugar en esa ciudad, con el corto *De vuelta a casa*.

Desde 1959 dirigió cortometrajes publicitarios, hizo su profesión en ese terreno y alcanzó algunos de los máximos galardones del medio con sus trabajos. Hacia 1974 continuó su trabajo en Brasil, de donde regresó en 1980. Actualmente ejerce la docencia cinematográfica en la Universidad del Cine.

- 1955 **Análisis de una feria modelo;** *cortometraje documental.*
- 1961 **Esto es minería;** *cortometraje documental.*
- De vuelta a casa,** c/Sergio Mulet, María Cristina Laurenz, Mario Horna, José Maurer. *Cortometraje argumental.*
- 1962 **Crimen;** *cortometraje argumental.*
- 1963 **Racconto,** c/Anita Laronde, Jardel Filho, Beatriz Matar, Marta Bianchi, Mario Horna, Sergio Mulet, Graciela Borges, Leonardo Favio, Lautaro Murúa, María Vaner. *Largometraje nunca estrenado comercialmente.*
- 1969 **Tiro de gracia;** *ver programa*
- 1970 **Allá lejos y hace tiempo,** c/John Foster, Anna Bradley, Barry Van Kleeck, Kuky Heberbur, Rodolfo López, Alfredo Plank. *Coproducción con EE.UU.; inconclusa.*
- 1995 **Herencia,** c/Juan Manuel Seoane, Ricardo Becher, Christian Vargas, Felipe Piccini, Gloria de Villafañe, José Campitelli, Florencia Arce, Franco Tirri.



LA
ÚNICA REVISTA
CON TODA
LA INFORMACIÓN
SOBRE LA
PRODUCCIÓN
DE

TV
VIDEO
Y
CINE

EL NÚMERO 2 YA ESTÁ
EN TODOS LOS KIOSCOS

&
ANÁLISIS
DE LOS NUEVOS
PRODUCTOS
DEL MERCADO



ESCUELA PROFESIONAL DE CINEMATOGRAFIA

Carrera de Dirección de Cine

Talleres: Dirección de Fotografía - Montaje - Dirección de Actores - Guión - Producción

Taller Profesional de Realización (para profesionales y egresados)

Dirigida por Eliseo Subiela

Cuba 2665 2º Piso - Capital Tel: 783 - 3690

EL OJO ESTRÁBICO ...RADIO PARA SORDOS.

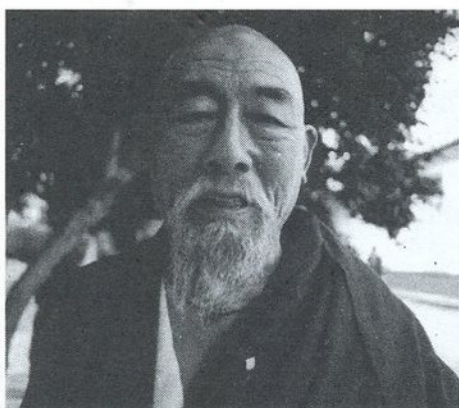
SÁBADOS A MEDIANOCHE POR
FM MUNICIPAL, 92.7 MHz

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

ADICIÓN DEDICADA A LA HISTORIA.
LA ESTÉTICA. LA ÉTICA. Y SI FUERA
POSIBLE. A LA ESPIRITUALIDAD TANQUERAS.



DENDE
EL VIENTRE
DE MI MADRE



Buenos Aires, 27 de diciembre de 1996

Esta es una verídica historia deportivo-cinematográfica. El señor de la foto adjunta es un monje tibetano, llamado Lobsang Dhonden. Es uno de los 150 religiosos que fueron contratados por la producción de la película *Siete años en el Tibet*, que se está rodando en la provincia de Mendoza, protagonizada por Brad Pitt. Ese grupo de religiosos, a los fines de filmación, estuvo a cargo de Javier Garrido, alumno y amigo personal mío, que a su vez se desempeña como asistente del director Jean-Jacques Annaud.

Ahora bien: ante la (nueva y creciente) frustración sufrida por el vigésimonoveno año consecutivo por los simpatizantes del Racing Club, tuve la idea de proponer a Javier que detectara, de entre esos 150 sacerdotes, el que, a su criterio, podía ser respetuosamente inducido a generar acciones que escapen a nuestro entendimiento occidental, como es, por ejemplo, que admitiera definirse como simpatizante académico y, sobre todo, proceder con las fuerzas energéticas que –se dice– desarrollan estos monjes, con el fin de que, desde las altas y lejanas cumbres del Himalaya motivaran que el campeonato del año próximo fuera ganado por el Racing Club.

Javier, accediendo a mi pedido, observó durante un tiempo a esos personajes, con alguno de los cuales, luego de cuatro meses de trabajo cotidiano, entabló amistad. Y, luego de un análisis, detectó, de entre ellos, al maestro Dhonden.

Film espera ansiosamente
opiniones, críticas,
peticiones y comentarios en:
Roseti 1857 (1427) Capital
E-mail:
dcabello@interlink.com.ar

Correo

Le explicó mi pedido, mi anhelo, mi esperanza, mi propuesta, ofreciéndole, por último, el distintivo metálico, insignia académica que yo le había hecho llegar para que, en caso de que lograra interesar a alguno de los monjes, ése lo luciera en su túnica. Según me relata Javier, Lobsang Dhonden recibió con interés la desafiante propuesta y, prestamente, con decisión, se sujetó al paño de su toga el pequeño escudo racinguista.

Lobsang Dhonden partió el martes 24 de diciembre hacia el Tibet.

Es hombre de palabra.

Cumplirá su promesa de meditar. Procurará emanar energía para tratar de lograr el fin al que se lo convocó. Si obtiene o no éxito en su gestión, lo sabremos dentro de unos meses. Y si eso sucede, si el milagro se produce, si Racing obtiene el campeonato, festejaré no en el Obelisco, sino en Lhasa.

No será mucho sacrificio para tanta alegría.

Cariñosos saludos

José Martínez Suárez

Buenos Aires, 2 de diciembre de 1996

Sres. Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales
División Fiscalización
Departamento de Documentación y Registro

De nuestra mayor consideración:

Nos dirigimos a ustedes para informarles que varios inspectores de vuestra entidad nos han visitado reiteradamente y nos han citado al INCAA para regularizar nuestra situación. Nos hemos presentado en cada ocasión sin tener una solución satisfactoria. Queremos poner en vuestro conocimiento que nuestro Cine Club Grupo Vida está registrado con el número 023315 como sala no comercial y como entidad sin fines de lucro con el número 504274. Este registro nos ha sido concedido el 4 de marzo de 1987 y está firmado por el Dr. Eladio José Pérez, director de Fiscalización en aquel entonces (adjuntamos fotocopia).

El nudo del problema para todos los cineclubes del país es que el INCAA jamás ha tenido códigos para este tipo de instituciones, que contemplen el status de un cineclub como una institución diferente de un cine comercial en cuanto a los objetivos que persigue, a su organización, al tipo de material cinematográfico que difunde, a la frecuencia de funciones, etc.

Este desconocimiento se hace manifiesto cuando se requiere que nos presentemos ante el INCAA para obtener nuevos números de registro y nos insisten en que llenemos los mismos formularios que las salas comerciales, con datos como, por ejemplo, tipo de sociedad, números impositivos, etc. etc.

En primer lugar, queremos reiterar que todos los cineclubes están formados por unos cuantos cinéfilos apasionados que difunden el arte cinematográfico sin fines de lucro. Algunos funcionan con adherentes voluntarios para solventar los gastos generales (mantenimiento de los proyectores, lámparas de

proyección y programas) y con los aportes económicos de los integrantes. Esto implica que hay muchos espectadores que ingresan gratuitamente a las funciones (tenemos testimonios, si fuera necesario presentarlos).

Es necesario destacar que las salas donde se realizan las proyecciones pertenecen generalmente a entidades sin fines de lucro y son cedidas gentilmente por cineclubistas. En nuestro caso particular, nos cede su sala de actos la Librería Gandhi sin ningún interés económico, lo cual agradecemos profundamente (adjuntamos una carta de la librería avalando nuestra actividad).

Los cineclubes ofrecen una o dos funciones semanales contra treinta o treinta y cinco de las salas comerciales. El material exhibido se obtiene a través de préstamos de coleccionistas o de instituciones sin fines de lucro, como el Goethe Institut de Buenos Aires y la Cinemateca de la Embajada de Francia (adjuntamos cartas).

Nos sorprende que en un país como Argentina, que tiene una larga trayectoria cineclubista (que data de 1930), nunca haya habido una reglamentación ni reconocimiento para los cineclubes, a pesar de que en otras épocas hubo cientos de ellos.

No preguntamos: ¿El INCAA es consciente de esta realidad?

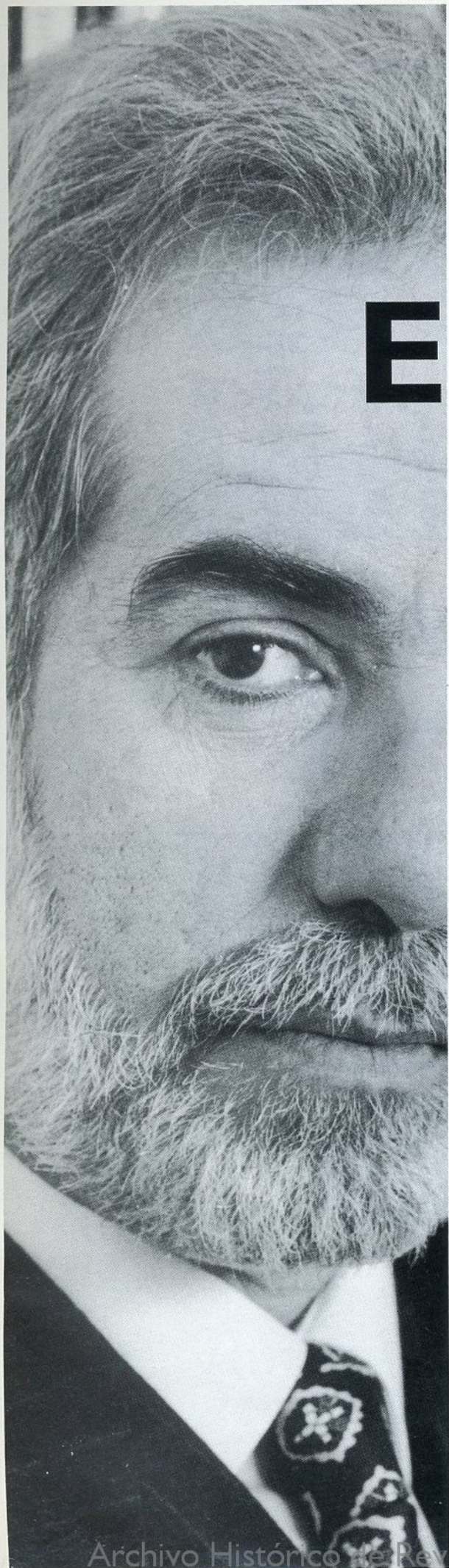
En la ciudad de Buenos Aires sólo quedan, por desgracia, aproximadamente diez cineclubes. Creemos que esto se debe a que no hubo por parte del INCAA ideas para fomentar y alentar esta actividad. Así, los cineclubes han desaparecido de la vida cultural del país. La existencia de un marco legal y de apoyo no sólo alentaría a los cineclubes actuales, sino también a los que se crearán en el futuro. Como ya hemos dicho, nuestra actividad es sin fines de lucro; por lo tanto, todos trabajamos en diversos oficios y profesiones que nos permiten vivir. Por eso necesitamos de la ayuda y el respaldo del INCAA. Sería muy grato que el INCAA organizara una reunión con los integrantes o representantes de cada cineclub para buscar una solución real, porque no queremos sentirnos acusados como si fuéramos marginados de la ley o evasores. Es necesario colocar a los cineclubes en el lugar que les corresponde en la sociedad y en el quehacer cinematográfico de nuestro país. Nos permitimos sugerir algunos puntos que creemos importantes a tener en cuenta:

1. Necesidad de un código que contemple la existencia de cineclubes.
2. Reconocimiento por parte del INCAA de las tareas de difusión cinematográfica realizadas por los cineclubes de todo el país.
3. Participación de los cineclubes en eventos cinematográficos (por ejemplo, festivales, congresos, seminarios y otras instancias de formación, etc.)
5. Préstamo incondicional del material fílmico que posee el INCAA.

Sin otro particular saludamos a ustedes muy cordialmente esperando una pronta respuesta.

Cine Club vida

(Alejandro Fontana, Santos Di Battista, Raúl Aguilar, Francisco Acrí, Hayrabet Alacahan)



Pepe Eliashev

ideas

vivo

en

Martes 21.00 hs.

en vivo

**puro
valor
agregado**



CableVisión
TCI²

VCC
LA OTRA TELEVISION

MULTICANAL
MULTIPLICA SUS OANAS DE VER TELEVISION

Eastman

E>KR

F I L M

S Y S T E M

B Y K O D A K